

Umberto Eco

De los espejos y otros ensayos



DEBOLSILLO



ESPA
PDF

El volumen que presentamos agrupa, en torno a cinco grandes núcleos temáticos, artículos y ensayos de muy diversa procedencia. Dedicado al análisis de problemas de estética, a la interpretación de fenómenos de la cultura de masas, a la lectura crítica de textos literarios y al comentario de problemas filosóficos y semióticos de interés en nuestro tiempo, este libro es una muestra brillante y sugestiva de la inagotable curiosidad intelectual de Umberto Eco.



Umberto Eco

De los espejos y otros ensayos

ePub r1.0

Titivillus 16.07.16

Título original: *Sugli Specchi e Altri Saggi*

Umberto Eco, 1985

Traducción: Cárdenas Moyano

Ilustración de portada: Álvaro Domínguez

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en espapdf.com

Murphy

NOTA INTRODUCTORIA

Si intentara demostrar que este libro tiene una fisonomía unitaria y se ha concebido como discurso homogéneo estaría intentando «trepar por esos espejos» que, por pura sinécdoque, lleva en el título.

El libro es una recopilación de ensayos, interpretaciones de fenómenos de la cultura popular, lecturas críticas de textos, escritos filosóficos y semióticos.

He reunido aquí, en efecto, una serie de intervenciones, más o menos ocasionales (como atestiguan las

referencias, que figuran en la p. 461) y donde el tema estaba impuesto o sugerido por la invitación a un congreso, por la solicitud de un prefacio, un deber/placer polémico, o un libro que debía reseñar.

Los he reunido porque creo que estos escritos han confirmado ideas con las que estoy muy encariñado o han ayudado a esbozar otras. Y, como muchos de ellos no se encuentran ya fácilmente, me gustaba la idea de ponerlos de nuevo en circulación. Por no hablar de los que se pueden considerar inéditos, al menos en italiano.

Algunos son intervenciones

académicas, otros (pocos y ahora reelaborados) eran colaboraciones periodísticas; la mayoría están a medias: el tema es complejo, pero el desarrollo sacrifica las notas y las citas en favor de una mayor inmediatez. Espero que todos sean igualmente legibles. No estaba seguro de si debía incluir los de la última sección, sin duda más arduos, pero me pareció que estaban vinculados a los anteriores y también a otros libros míos más recientes.

Al reunirlos, me he dado cuenta de que hay constantes remisiones de unos a otros, a veces hasta el límite de la repetición, y que los atraviesan corrientes temáticas comunes. No me

extraña, no sólo porque se deben a la misma pluma o porque los he escrito en los mismos años, sino también porque es normal (y justo y útil) que un autor, a medida que va interviniendo, de un congreso a otro, de una discusión a otra, escrita u oral, acumule experiencias, se encariñe con ejemplos que le parecen más adecuados, realice traslados y migraciones de argumentos...

Así pues, he procurado enlazarlos por núcleos temáticos, lo que, además, ayudará al lector a orientarse. Esos núcleos, o secciones, valen por lo que valen y no será difícil ver a menudo una estrecha relación entre dos ensayos colocados en secciones distintas.

En fin, y lo repito, no quiero presentar estos textos como capítulos, estrictamente coordinados, de un discurso lógico. No obstante, creo que se pueden abordar como una galaxia de observaciones no del todo inconexas, entre las cuales el lector podrá trazar los enlaces que le parezcan oportunos.

No creo que sea necesario excusarme por las desigualdades estilísticas. Según sus orígenes, algunos escritos son más duros y meticulosos, otros tienen el tono de la nota o la conversación más relajada. La unidad, si acaso, radica en el rosario de problemas. De todos modos, ninguno de ellos aparece exactamente en la forma

en que se publicó por primera vez. Al juntarlos, he cortado para eliminar las repeticiones, he añadido, a veces he refundido textos distintos que tenían un tema común.

En cualquier caso, el lector carente de tecnicismos semióticos y más interesado en las cuestiones de arte o de comunicaciones de masas puede evitarse la lectura de los escritos de la última sección. Sobrevivirá igualmente.

Milán, junio de 1985

MODOS DE REPRESENTACIÓN

DE LOS ESPEJOS^[1]

1. La imagen refleja, ¿es un signo?

Los espejos, ¿son un fenómeno semiótico? ¿O son signos las imágenes reflejadas en la superficie de los espejos? Quizá estas preguntas no tuvieran sentido, en el sentido de que el sentido común exigiría responder que los espejos son espejos. En cualquier caso, no es ocioso plantearse la cuestión: podría tener poco sentido

descubrir que también las imágenes especulares son signos, pero podría tener más descubrir que *no* lo son y por qué. Aun admitiendo que lo supiéramos todo sobre los espejos, excluirlos de la categoría de los signos podría llevarnos a definir mejor un signo (al menos por lo que no es).

Naturalmente, antes habría que determinar qué se entiende por «signo» y por «espejo». Pero enseguida surge la cuestión de si no estarán vinculadas las dos definiciones en cierto modo, y circularmente: de modo que no sabríamos si partir de los espejos para definir los signos o de los signos para definir los espejos. ¿Qué nos asegura

que la definición de signo de que partimos no esté construida ya de tal modo que excluya los espejos? Más fácil parecería partir de los espejos (de los que se asume que la óptica hable ya de forma objetivamente incontrovertible): pero también definir qué es un espejo, excluyendo lo que no es, puede depender de ciertas asunciones previas, aunque inconfesadas, sobre la naturaleza de los fenómenos semióticos en cuanto diferentes de los especulares.

Para establecer una prioridad no existen argumentos filogenéticos válidos. Parece demostrado que el hombre es un animal semiótico, pero

decirlo no excluye que lo sea justamente en virtud de una experiencia especular ancestral. Ciertamente es que el mito de Narciso parece poner en escena un animal ya hablante, pero ¿hasta qué punto podemos fiarnos de los mitos? Desde el punto de vista filogenético, esta cuestión es afín a la del huevo y la gallina o a la de los orígenes del lenguaje. A falta de buenos datos sobre el «momento auroral» de la especie, conviene callar. También desde el punto de vista ontogenético las garantías son escasas. Por un lado, nos cuestionamos si la semiosis funda la percepción o la percepción funda la semiosis (y, por lo tanto, si la semiosis funda el

pensamiento o viceversa). Las reflexiones de Lacan sobre la etapa del espejo nos sugieren que percepción (o, al menos, percepción del propio cuerpo como unidad no fragmentada) y experiencia especular van a la par. Y he aquí que percepción, pensamiento, conciencia de la propia subjetividad, experiencia especular, semiosis, aparecen como momentos de un nudo inextricable, como puntos de una circunferencia a la que parece arduo asignar un punto inicial.

2. Lo imaginario y lo simbólico

Las páginas de Lacan sobre el estadio del espejo parecen resolver desde el principio nuestro problema. El espejo es un fenómeno-umbral, que marca los límites entre imaginario y simbólico.

Entre los seis y los ocho meses, el niño se confronta con su propia imagen reflejada en el espejo. En una primera fase confunde la imagen con la realidad, en una segunda fase se da cuenta de que se trata de una imagen, en una tercera comprende que la imagen es la suya. En esta «asunción jubilosa» de la imagen,

el niño reconstruye los fragmentos aún no unificados de su cuerpo, pero el cuerpo se reconstruye como algo externo y —se dice— en función de la simetría inversa (concepto del que volveremos a hablar).

La experiencia especular tiene origen en el imaginario, así como la experiencia del manojó de flores producido como imagen ilusoria por el espejo esférico descrito en la «Tópica de lo imaginario».^[2] El dominio imaginario del propio cuerpo que permite la experiencia del espejo es prematuro respecto al dominio real: el «desarrollo no se produce sino en la medida en que el sujeto se integra en el

sistema simbólico, se ejercita en él, se afirma en él mediante el ejercicio de un habla verdadera» (tr. it., p. 107). Recordemos, de paso, que lo que Lacan llama lo simbólico es lo semiótico, aunque se trate de un semiótico identificado con el lenguaje verbal. En la asunción jubilosa de la imagen especular se manifiesta una matriz simbólica en la que el yo se precipita en forma primordial y el lenguaje es quien le debe restituir su función de sujeto *en lo universal*.^[3]

Como veremos, esa restitución «en lo universal» debería ser propia de todo proceso semiótico, aunque no sea verbal. Momento en que se perfila el

«viraje» del yo especular en yo social, el espejo es «encrucijada estructural» o, como decíamos, fenómeno-umbral.

3. Entrar a través del espejo

Ahora bien, si estas conclusiones son válidas, nos dicen qué es (o, mejor, para qué sirve) el espejo en un momento particular, único e irrepetible, de la ontogénesis del sujeto. Las reflexiones sobre el estadio del espejo no excluyen, al fin y al cabo, que en estadios

superiores del desarrollo de la vida simbólica pueda utilizarse el espejo como fenómeno semiósico. Por eso, será conveniente proponernos un recorrido distinto: no nos interrogaremos sobre un momento auroral o primario (ya sea filogenético u ontogenético), sino sobre el uso que los seres humanos adultos hacen de los espejos: seres humanos adultos que ya producen signos y se perciben como sujetos y que, sobre todo, están familiarizados con las imágenes especulares. Abordando el problema en esta etapa podremos servirnos de nuestras experiencias cotidianas, en el sentido de una reducción fenomenológica, sin tener que recurrir a

las de nuestros antepasados (inverificables) ni a las de nuestros hijos pequeños (definidas conjeturalmente, a partir de datos externos). Sólo que el problema sigue siendo si partir de la experiencia del espejo o partir de la del signo.

Si de círculo se trata, tanto da entrar en él por cualquier punto. Decidamos entrar a través del espejo (como veremos, sin quedarnos *dentro*), ya que la óptica parece saber mucho sobre los espejos, mientras que es dudoso cuánto sabe la semiótica sobre los signos.

4. Fenomenología del espejo: los espejos no invierten

Para empezar, definamos como espejo toda superficie regular capaz de reflejar la radiación luminosa incidente (se excluyen por tanto, los «espejos» para otros tipos de ondas, como los puentes de radio). Tales superficies son planas o curvas. Por espejo plano entendemos una superficie que proporciona una imagen virtual, directa, invertida (o simétrica), especular (del mismo tamaño que el objeto reflejado), carente de las

llamadas aberraciones cromáticas. Por espejo convexo entendemos una superficie que proporciona imágenes virtuales, directas, invertidas y reducidas. Por espejo cóncavo entendemos una superficie que: *a)* cuando el objeto está entre el foco y el observador, proporciona imágenes virtuales, directas, invertidas, ampliadas; *b)* cuando el objeto cambia de posición, del infinito a la coincidencia con el punto focal, proporciona imágenes reales, invertidas, ampliadas o reducidas, según los casos, en puntos diferentes del espacio, que se pueden observar por el ojo humano o recoger en una pantalla. No hablamos de

los espejos parabólicos, elípticos, esféricos, o cilíndricos, porque no son de uso común en nuestra experiencia cotidiana y sus posibles resultados los examinaremos bajo los epígrafes genéricos de espejos deformantes y teatros catóptricos.

Ya en estas definiciones habría que preguntarse por el significado de términos como «virtual» y «real». La imagen real de los espejos cóncavos es, desde el punto de vista del sentido común, irreal y la llamamos «real» sólo porque el sujeto que la percibe puede confundirla con un objeto físicamente consistente, porque puede recogerse en una pantalla, lo que no sucede con las

imágenes virtuales. En cuanto a la imagen virtual, se la llama así porque el observador la percibe como si estuviera dentro del espejo, mientras que el espejo, evidentemente, no tiene un «dentro». Más curiosa, en cambio, es la definición por la que la imagen especular es «invertida», o simétrica, o —como se dice normalmente— de simetría inversa. Tal opinión (que el espejo coloca la derecha en el lugar de la izquierda y viceversa) está tan arraigada, que alguien incluso ha sugerido que los espejos tienen la curiosa virtud de intercambiar la derecha con la izquierda pero no lo alto con lo bajo. Desde luego, la catóptrica

no autorizaría esa conclusión: si usáramos, en vez de los espejos verticales a los que estamos acostumbrados, muchos espejos colocados horizontalmente en el techo, como los libertinos, nos convenceríamos de que los espejos invierten también lo alto y lo bajo y nos muestran un mundo con la cabeza para abajo.

Pero el caso es que ni siquiera los espejos verticales invierten. El espejo refleja la derecha exactamente donde está la derecha y la izquierda donde está la izquierda. Es el observador (ingenuo, hasta cuando hace de físico) quien por ensimismamiento se imagina ser el hombre que está dentro del espejo y, al

contemplarse, advierte que lleva, pongamos, el reloj en la muñeca derecha. Pero el hecho es que lo llevaría si él, el observador, fuera quien está dentro del espejo (*Je est un autre!*). En cambio, quien evita comportarse como Alicia y no penetra en el espejo, no sufre esa ilusión. Tanto es así, que todos, por la mañana en el baño, conseguimos usar egregiamente el espejo sin comportarnos como espásticos. Más bien nos comportamos como tales precisamente cuando, para cortarnos las patillas, usamos espejos laterales contrapuestos y observamos imágenes que (reflejos de reflejos) tienen la derecha donde nosotros sentimos que

tenemos la derecha y viceversa. Señal de que nuestro cerebro se ha habituado a usar los espejos tal como reflejan, fielmente, lo que tienen delante, como se ha habituado a invertir la imagen retiniana, que, esa sí, está invertida de verdad. Y mientras ha tenido millones de años (incluidos muchos anteriores a la aparición del *homo sapiens*) para habituarse a invertir la imagen retiniana, de manera que por milenios la reflexión crítica no ha sospechado nada de ese fenómeno, en cambio ha tenido pocos millares para habituarse a la imagen especular. Por lo tanto, en el plano perceptivo o motor la interpreta correctamente, pero en el plano de la

reflexión conceptual no consigue todavía separar del todo el fenómeno físico de las ilusiones que estimula, en una especie de divergencia entre percepción y juicio. Así, utilizamos la imagen especular correctamente, aunque seguimos hablando de ella erróneamente, como si ella hiciese lo que, en realidad, nosotros le hacemos hacer (es decir, se invirtiera).

Si reducimos el fenómeno especular a un puro esquema abstracto, advertimos que no se producen fenómenos del tipo de la cámara oscura (fig. 1), sino fenómenos en los que ningún rayo se cruza (fig. 2). Sólo si antropomorfizamos lo que en el esquema

corresponde al objeto real, éste adquiere conciencia de una derecha y una izquierda y las compara con el objeto que se refleja en la superficie y con el objeto virtual que aparece más allá de la superficie, pero siempre partiendo del cálculo ilusorio de lo que serían derecha e izquierda si ese objeto, en lugar de reflejo, fuera real.

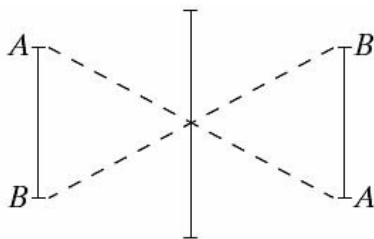


Figura 1

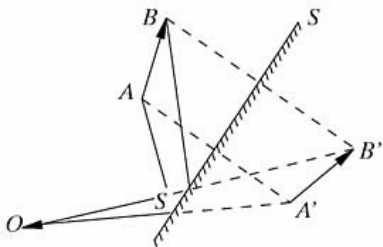


Figura 2

Ante el espejo no se debería hablar de inversión, sino de absoluta congruencia: la misma que se verifica cuando aprieto el papel secante sobre una hoja en la que he escrito con tinta fresca. El hecho de que no consiga leer lo que ha quedado impreso sobre el secante (si no es usando precisamente un espejo, es decir, recurriendo a una

congruencia de una congruencia, como sucede con los espejos laterales contrapuestos del baño) tiene que ver con mis hábitos de lectura, no con la relación de congruencia. Señal de que la especie ha tenido más milenios para aprender a leer los espejos que para aprender (a excepción de Leonardo) a leer los secantes. Los cuales, repetimos, aparecen escritos al contrario, si los comparamos con las reglas gramatológicas, pero, si los consideramos como impresiones *en acto*, registran los signos de tinta exactamente donde éstos se apoyan sobre su superficie.

La especie ya sabe usar los espejos

precisamente porque sabe que no hay un hombre en el espejo y que se debe referir la derecha y la izquierda a quien mira, no al ser (virtual) que parece mirar al observador.

Todo esto nos demuestra lo difícil que es hablar de los espejos como si hablásemos de ellos antes de haberlos conocido y usado (y es fácil de imaginar la turbación del niño en la etapa fatal en que todavía no conoce ni siquiera su propio cuerpo). Ya adultos, somos lo que somos precisamente porque somos (también) animales catóptricos, que han elaborado la doble capacidad de mirarse a sí mismos (en lo posible) y a los demás, tanto en la realidad

perceptiva como en la virtualidad catóptrica.

También es verdad que usamos los espejos con mayor soltura tratándose de nuestro cuerpo que del ajeno.

Mientras escribo, tengo ante mí un espejo que refleja, a mis espaldas, una puerta con una manilla. Para determinar si la manilla está a la derecha o a la izquierda (¿de quién?), para determinar en qué dirección debería mover (hacia atrás) el brazo, si quisiera lanzar mi encendedor y darle, verifico antes *con* y *sobre* mi cuerpo. Debería mover la mano derecha, hacia atrás, en la dirección de mi hombro izquierdo, detrás del cual veo la manilla. Bien, lo

hago y acierto (más o menos) en la manilla. Ahora sé (pero lo sabía antes de probar) que, si me volviera, la manilla quedaría a mi derecha. He debido realizar esos cálculos de inversión, porque, en realidad, estaba mirando (con los ojos) la puerta virtual que estaba dentro del espejo. Era un problema *mío*. Entre espejo y puerta (carentes ambos de órganos perceptivos) no había relación alguna de inversión.

5. Pragmática del espejo

Por lo general, utilizamos bien los espejos. Esto significa que hemos interiorizado reglas de interacción catóptrica, lo que obliga a hablar de una *pragmática* del espejo. El problema está en que, para usar bien el espejo, hace falta ante todo *saber que tenemos delante un espejo* (condición también esencial en las fases de la etapa lacaniana, para que el espejo no sea mera ilusión o experiencia alucinatoria).

Una vez comprobado que lo que percibimos es una imagen especular, partimos siempre del principio de *que el espejo «dice la verdad»*. Y la dice hasta tal punto, que no se preocupa siquiera de reinvertir la imagen (como hace la

fotografía impresa, pues quiere damos una ilusión de realidad). El espejo no se permite ni siquiera ese pequeño artificio destinado a favorecer nuestra percepción o nuestro juicio. No «traduce». Registra lo que incide en él tal como en él incide. Dice la verdad de manera inhumana, como sabe quien — ante el espejo— pierde toda ilusión de lozanía. El cerebro interpreta los datos retinianos, el espejo no interpreta los objetos.

Sin embargo, precisamente esa naturaleza olímpica, animal, inhumana, de los espejos nos permite fiarnos de ellos. Nos fiarnos de los espejos como nos fiarnos, en condiciones normales, de

nuestros órganos perceptivos.

Ahora se comprende por qué hemos hablado de «pragmática»: para los espejos valen, en sentido absoluto, ciertas reglas que valen, por convenciones sociales y bastante relativamente, para las interacciones conversacionales, exceptuando el hecho de que en éstas la mentira se considera infracción. No sucede así con los espejos.

6. Los espejos como prótesis y como canales

Nos fiamos de los espejos como nos fiamos de las gafas o de los anteojos, porque, como gafas y anteojos, son *prótesis*.

Una prótesis, en sentido propio, es un aparato que sustituye a un órgano que falta (miembro artificial, dentadura postiza), pero, en sentido lato, es todo aparato que extienda el radio de acción de un órgano. En ese sentido pueden considerarse prótesis las trompetillas acústicas, los megáfonos, los zancos, las lentes de aumento, los periscopios. Una prótesis extiende la acción del órgano mismo, pero puede tener funciones *magnificantes* (como la lente) o *reductoras* (las pinzas permiten extender

el radio de prensilidad de los dedos, pero eliminan sensaciones térmicas y táctiles). En este sentido, el espejo es una prótesis absolutamente neutra y permite captar el estímulo visual allí donde el ojo no podría alcanzar (frente al cuerpo propio, detrás de un ángulo, en una cavidad) con la misma fuerza y evidencia. A veces el espejo puede funcionar como prótesis reductora (espejos curvos, o espejos ahumados, en los que se sacrifica la percepción de las longitudes de onda en favor de la percepción de las relaciones de intensidad).

Las prótesis pueden ser meramente *extensivas* (como la lente) o *intrusivas*

(como el periscopio o ciertos espéculos usados por los médicos): el espejo se presta a ambos usos (es decir, que se puede usar para ampliar el alcance del ojo como si tuviera órganos visuales sobre el dedo índice). También los espejos *en abîme* de los barberos desempeñan una función intrusiva. La magia de los espejos consiste en que su extensividad-intrusividad no sólo nos permite mirar mejor el mundo, sino también mirarnos a nosotros mismos tal como nos ven los demás: se trata de una experiencia única y la especie no conoce otras semejantes.

Como prótesis, los espejos son *canales*. Un canal es todo *medio*

material que permite el paso de información (entendida aquí en sentido físico, como paso de estímulos-señales computables cuantitativamente, que nada tiene que ver aún con los fenómenos semiósicos).

No todos los canales son prótesis, porque no todos amplían el radio de acción de un órgano (el aire es, por ejemplo, el canal por el que viajan las ondas sonoras); en cambio, todas las prótesis son canales o *medios*. Pueden existir canales de canales. Por ejemplo, si se usa el espejo para reflejar rayos de luz mediante los cuales se modulan señales morse, el espejo es un canal primario que transmite la luz, que —

reflejada— pasa a ser, a su vez, canal secundario que transmite los rasgos pertinentes del alfabeto morse. En cualquier caso, este fenómeno, que atañe a la reflexión y canalización de los rayos luminosos, no tiene nada que ver con la imagen especular.

La identificación del espejo con el canal nos permite eliminar los casos en que la imagen especular se usa como *síntoma* de una presencia. Por ejemplo, al observar un espejo colocado verticalmente ante mí y diagonalmente respecto al plano de observación, puedo darme cuenta de que en la habitación contigua se mueven figuras humanas. También en este caso el espejo funciona

como prótesis, pero se podría pensar que —como las imágenes reflejadas son síntomas de presencias que se hallan en otro lugar— puede revestir funciones semiósicas. No obstante, todo canal, si aparece en funcionamiento, es síntoma de la existencia de una fuente emisora de señales. En ese sentido, cuando alguien me habla, independientemente de lo que me esté diciendo, puedo entender su acto de habla como doble síntoma: de que no está mudo y de que quiere decir algo o expresar un estado interno. Estos casos, en que el estado de actividad del canal se hace síntoma de su eficacia y de la existencia de una fuente, atañen, sin embargo, al uso sintomático que se hace

del canal y no al de los «mensajes» que transmite. El espejo usado como síntoma nos dice algo sobre el espejo mismo y sobre el uso que se puede hacer de él, no sobre la imagen especular.

En cuanto canal-prótesis, el espejo puede provocar engaños perceptivos, como todas las prótesis. Entro en una habitación y creo ver a un hombre que me sale al encuentro, y me doy cuenta sólo más tarde que se trata de mi imagen reflejada en un espejo. Ese «estar de la imagen en lugar de otra cosa», aunque sea transitorio, podría inducirnos a vislumbrar un principio de fenómeno semiósico. Pero se trata de una ilusión perceptiva, que puede darse también sin

espejos, cuando «confundo luciérnagas con linternas» o, como se dice, «atribuyo cuerpo a las sombras».^[4]

De la misma manera, se puede engañar presentando como espejo algo que no lo es. En una película de los hermanos Marx hay una escena en que Groucho se observa en un espejo; pero el espejo no es sino un simple marco tras el cual Harpo intenta torpemente (y con efectos cómicos) imitar los gestos de Groucho. Este fenómeno de mentira *sobre o entorno a* los espejos nada tiene que ver con la imagen especular. La representación que el engañador realiza es, desde luego, algo que tiene que ver con la ficción, con la significación, con

la mentira mediante signos, pero nada de eso concierne a la naturaleza de la imagen especular. Hablaremos de ello al tratar de una semiótica de la puesta en escena, que se puede finalizar en un uso de los espejos como canales.

7. Los iconos absolutos

Hemos dicho que la prótesis catóptrica amplía la capacidad del órgano y le aporta estímulos análogos a los que recibiría si estuviera en condiciones de funcionar allí donde la prótesis amplía

su radio de acción. En este sentido el espejo me aporta un *doble absoluto* del campo de estímulos. Ingenuamente, se podría decir que el espejo me da un «icono» del objeto, si definimos el icono como una imagen que tiene todas las propiedades del objeto representado. Pero la experiencia catóptrica me dice que (aunque existan signos llamados «iconos» dotados de tales propiedades) el icono absoluto catóptrico no es un icono, sino un doble.^[5] La hoja de papel sobre la que estoy escribiendo es (en el nivel macroscópico de mi experiencia perceptiva y de los fines prácticos a que la destino) el doble de la hoja de papel que acabo de llenar. Pero no por ello

considero a una «signo» de la otra. Se dirá que la imagen del espejo no está a su objeto como la primera hoja a la segunda. Pero conviene tener en cuenta que la imagen especular no es un doble del objeto: es un doble del campo de estímulos al que se podría acceder, si se mirase el objeto en lugar de su imagen refleja.

Que la imagen especular sea el más singular de los casos de dobles y exhiba caracteres de unicidad, explica precisamente por qué los espejos han inspirado tanta literatura: esa virtual duplicación de los estímulos (que a veces funciona como si fuese una duplicación tanto de mi cuerpo objeto

como de mi cuerpo sujeto, que se desdobra y se pone ante sí mismo), ese hurto de imagen, esa tentación continua de considerarme otro, todo ello hace que la experiencia especular sea absolutamente singular, en el umbral entre percepción y significación. Precisamente de esa experiencia de iconismo absoluto nace el sueño de un signo que tenga las mismas características. Por eso se dibuja (y se producen los signos llamados «icónicos»): para realizar sin espejo lo que el espejo permite. Pero el más «realista» de los dibujos no exhibe todas las características de duplicación absoluta propias del espejo (además del

hecho, del que se hablará, de que el dibujo se coloca en una relación distinta de dependencia respecto al objeto de que es signo). Por lo tanto, la experiencia especular puede explicar el nacimiento de una noción (semiótica) como la de iconismo, pero no queda explicada por ella.

Sin embargo, el espejo, fenómeno-umbral, puede prestarse a algunas operaciones que, por decirlo así, lo vuelven aún más «umbral». De hecho, podemos reducir el iconismo absoluto de las imágenes especulares: los espejos ahumados son un ejemplo excelente de esta técnica. El espejo se acerca al punto en que se convierte en prótesis

reductora.

Imaginemos un espejo compuesto de franjas horizontales de superficie reflectante intercaladas con franjas opacas finas. La imagen virtual que veo es, evidentemente, incompleta. En el plano de la reconstrucción perceptiva, el resultado puede ser excelente, con variaciones de eficacia según la anchura de las franjas opacas. Imaginando franjas opacas de tamaño razonable, aunque la imagen reflejada no sea la mía (sobre la que ya sé mucho, con lo que la construcción de lo percibido podría servirse de informaciones previas), puedo percibir de modo satisfactorio el objeto reflejado. Ello no quita que hayan

intervenido elementos (aunque mínimos) de interpretación.

Ahora bien, elementos interpretativos de ese tipo intervienen también en la percepción de objetos del mundo circundante. La oscuridad, la presencia de obstáculos opacos, la niebla, son todos «ruidos» en el canal que vuelven menos definidos los datos sensoriales e imponen esfuerzos interpretativos para llegar a la formación (muchas veces conjetural) de lo percibido.

Si tales esfuerzos interpretativos y conjeturales se entienden como semiósicos, entonces la semiosis se insinúa en todos los aspectos de nuestra

relación con el mundo que nos rodea: pero, aunque lo admitamos, no debemos concluir que todo proceso auroralmente semiósico produce e interpreta signos. Si también el espejo impone procesos semiósicos, queda por definir en qué sentido estos procesos no llevan a la producción, interpretación y uso de «signos».

8. Los espejos como designadores rígidos

Los espejos tienen una característica

curiosa. Mientras los observo, me devuelven mis facciones: pero si enviara por correo a la persona amada un espejo en el que me haya mirado largo rato, para que recordase mis semblanzas, no podría verme (y se vería a sí misma).

La obviedad que acabamos de subrayar es digna de reflexión (no especular). Si tuviéramos que comparar las imágenes del espejo con las palabras, serían semejantes a los pronombres personales: como el pronombre «yo», que, si lo pronuncio yo, quiere decir «yo» y, si lo pronuncia otro, quiere decir ese otro. Sin embargo, puede suceder que me encuentre un

mensaje en una botella en que esté escrito «yo he naufragado en el archipiélago Juan Fernández» y sabré siempre que otro (alguien que no soy yo) ha naufragado. Pero, si encuentro un espejo en la botella, una vez que haya hecho el esfuerzo de sacarlo, me veré siempre a mí mismo, independientemente de quién lo haya enviado como mensaje. Si el espejo « nombra » (pero se trata claramente de una metáfora), nombra un solo objeto concreto, nombra uno cada vez y siempre y sólo el objeto que tiene delante. En otras palabras, sea lo que fuere una imagen especular, está determinada, en su origen y en su

existencia física, por un objeto, que llamaremos el referente de la imagen.

En el intento extremo de encontrar aún una relación entre imágenes especulares y palabras podríamos comparar la imagen del espejo con un nombre propio. Si en una estación atestada de gente gritase «¡Juan!», tendría muchas probabilidades de ver a muchas personas darse la vuelta. Cada Juan presente referiría el nombre a sí mismo. Lo que ha permitido a muchos decir que los nombres propios tienen una relación directa con sus portadores. Y, sin embargo, si alguien mirando por la ventana dice: «¡Ahí abajo está Juan!», yo, que estoy en el interior de la

habitación y no conozco a Juan, sé en cualquier caso que el otro ha visto (o dice haber visto) a un ser humano de sexo masculino (exceptuando usos impropios del lenguaje). Así pues, ni siquiera los nombres propios remiten directamente a un objeto cuya presencia determine su emisión. No sólo mi compañero podría haber mentido y aludido a Juan, cuando éste no estaba, sino que, además, la expresión lingüística /Juan/ tiene la propiedad de remitirme a un contenido genérico. Tanto, que si alguien decide bautizar con /Juan/ a su hija recién nacida, le indicaré que está usando impropriamente la onomástica, porque /Juan/ sirve, por

lo general, para nombrar a varones.

Por lo tanto, hay diferencias entre una imagen especular y un nombre propio. O más bien, la imagen especular es *nombre propio absoluto*, tal como es icono absoluto. En otros términos, el sueño semiótico de nombres propios que estén vinculados inmediatamente a su referente (como el sueño semiótico de una imagen que tenga todas las propiedades del objeto al que se refiere) nace precisamente de una *nostalgia catóptrica*. De hecho, hay una teoría de los nombres propios como *designadores rígidos*,^[6] según la cual los nombres propios no se pueden poner en relación con descripciones definidas (del tipo de

«Juan es ese que...») ni ser sometidos a ejercicios contrafactuales (del tipo de «¿Sería Juan aún Juan, si no fuese ese que...?»): están vinculados por una cadena de designación continua, denominada «causal», a un objeto originario al que han sido asignados en una especie de «bautismo» inicial.

Ahora bien, gracias a los espejos podemos imaginar una situación de esa clase. Supongamos que a lo largo de una distancia de unos kilómetros, desde un punto A, donde se encuentra el objeto reflejado, a un punto B, donde se encuentra el observador (que en condiciones normales no puede ver el punto A), se coloque una serie continua

de espejos, a intervalos regulares y con la inclinación adecuada, para que, en un juego de reflexiones en cadena, el observador en B divise en el último espejo la imagen del objeto en A. Seguirá tratándose de una prótesis-canal. Naturalmente, hay que presuponer que el número de espejos es impar. De hecho, sólo con estas condiciones el último espejo en B proporcionaría al observador la imagen del objeto originario tal como la vería si estuviera reflejado en el primer espejo en A. Con un número par de espejos la imagen aparecería «invertida» dos veces y no estaríamos ya ante el efecto de una prótesis especular simple, sino ante el

de aparatos catóptricos más complejos que desempeñan funciones de traducción. En cualquier caso, para el problema que aquí nos ocupa, basta que el observador sepa si el número de espejos es par o impar y se comportará como se comporta ante su espejo del baño o ante una serie de espejos de barbero. Ahora, en virtud de los principios enunciados como «pragmática del espejo», el observador sabe que *a*) el espejo final dice la verdad y *b*) es un espejo; por tanto, sabe que *c*) el objeto reflejado existe realmente en ese mismo instante en el punto A. Esta cadena causal hace de la imagen especular final un designador

rígido del objeto fuente de estímulos; más aún: sabemos que la imagen final «bautiza» el objeto inicial, en ese mismo instante.

Un aparato catóptrico como ese sería un aparato de designación rígida. No hay ningún artificio lingüístico que pueda proporcionar las mismas garantías, ni siquiera un nombre propio, porque en tal caso faltarían dos requisitos para una designación absolutamente rígida: *a)* el objeto originario podría no sólo no existir ya, sino no haber existido nunca; *b)* no habría ninguna garantía de que el nombre corresponde precisamente a ese objeto y no a otro de características

genéricas análogas.

Por tanto, descubrimos que toda la semántica de la designación rígida es una (pseudo) semántica de las imágenes especulares y que ningún término lingüístico puede ser designador rígido absoluto (como tampoco existen iconos absolutos). Al faltar la condición de absoluto, todo designador rígido que no sea una imagen especular, corrompible en su rigidez de diversos modos y con diversas condiciones, se vuelve un designador «flácido».

Sólo la imagen especular, como designador absolutamente rígido, no puede verse impugnada por contrafactuales. De hecho, no podría

preguntarme nunca (sin violar los principios pragmáticos que regulan mis relaciones con los espejos): «Si el objeto cuya imagen percibo tuviera propiedades distintas de las de la imagen que percibo, ¿seguiría siendo el mismo objeto?». Pero esa garantía contrafactual la debo exclusivamente a ese fenómeno-umbral que es el espejo.

La teoría de los designadores rígidos es víctima de la magia de los espejos.

9. De los signos

Si el espejo no presenta ninguna analogía con los nombres propios, menos aún presenta con los nombres comunes, que precisamente remiten siempre y ante todo (salvo en su uso indical) a conceptos genéricos. Pero esto no nos dice aún que la imagen especular no es un signo, ya que la tradición semiótica, desde la cultura griega hasta nuestros días, ha elaborado un concepto de signo que supera el concepto de signo verbal.

Según las definiciones más antiguas, un signo es *aliquid* que *stat pro aliquo*. El tipo de signo rememorativo más elemental, teorizado por los estoicos, es el del humo que está en lugar del fuego.

Ahora se trata de ver si la imagen especular *está en lugar del* cuerpo que la causa en cuanto reflejo, así como el humo está en lugar del fuego que lo causa. Si interpretamos de modo correcto la primera y más completa teoría del signo que se haya formulado nunca (es decir, la de los estoicos), nos damos cuenta de que cualquier cosa puede asumirse como signo de cualquier otra, siempre que se trate de un *antecedente* que revela un *consecuente* (donde antecedente y consecuente tienen el valor que reciben en la relación lógica de implicación: no se trata de una relación cronológica, ya que —como en el caso del humo y el fuego— el

consecuente puede muy bien ser la causa más o menos cronológicamente remota del antecedente).

Pero esta definición no es suficiente. Hay que añadir los siguientes requisitos:

1. Para que el antecedente sea signo del consecuente es necesario que esté potencialmente *presente* y perceptible, mientras que el consecuente debe estar necesariamente *ausente*: en efecto, si veo el humo que sube de las llamas, no tengo necesidad alguna de elegirlo como signo del fuego. La ausencia del consecuente adopta dos formas: una, que llamaremos preliminarmente necesaria para la existencia del signo como tal (es

decir, que el consecuente debe estar fuera de mi radio de percepción) y otra opcional, en el sentido de que el consecuente, como causa remota, puede no subsistir ya materialmente en el momento en que interpreto el signo (véanse las huellas, las improntas, incluso de animales prehistóricos).

2. Por consiguiente, el antecedente puede producirse, aun cuando el consecuente no subsista ni haya subsistido nunca. Puedo producir humo con medios químicos para hacer creer que ha habido fuego. El signo sirve también *para mentir* sobre los estados del mundo.
3. El signo puede usarse para mentir porque *el antecedente* (expresión)

no necesita a su consecuente como su causa ni necesaria ni eficiente. Se presume que sea el antecedente causable por el consecuente, pero no está necesariamente causado por él.

4. Hay otra característica del antecedente-expresión: está siempre en correlación con un *contenido* (más o menos general) y no con el referente.
5. Pero la semiótica estoica nos dice algo más. No dice que el humo sea signo y menos aún el humo como *espécimen* material. El signo estoico es un *incorporal*, es la relación de implicación entre dos proposiciones («si hay humo, entonces hay fuego», que se podría

traducir también en términos de una ley: «todas las veces que hay humo, debemos suponer que hay fuego»). Así pues, la relación semiótica es una *ley* que pone en correlación un antecedente *tipo* con un consecuente *tipo*. El signo no resulta del hecho de que *este* humo me remita a *ese* fuego: la clase general de los especímenes reconocibles como humo remite a la clase general de los especímenes definibles como fuego. La relación se da entre tipos y no entre especímenes.

6. El hecho de que la relación semiótica se dé entre tipos hace que sea *independiente del canal* o medio material en el que —y a través del que— se producen y transmiten sus

especímenes correspondientes. La relación signica humo/fuego no cambia aunque el humo se produzca químicamente, se nombre verbalmente o se represente mediante imágenes. La relación que vincula puntos y líneas con las letras del alfabeto, instituida por el código morse, no se ve alterada, tanto si se transmiten los puntos y las líneas como simples señales eléctricas, como si los produce un preso golpeando la pared de su celda.

7. Por último —y aquí desarrollamos en parte (pero no demasiado) los conceptos estoicos originales—, el contenido de una expresión es *interpretable*. Si a la vista del humo alguien me anuncia el fuego, siempre puedo preguntarle qué

entiende por fuego y él puede explicármelo mostrándome un fuego, la imagen de una llama, pronunciando una definición verbal, evocándome una sensación térmica, citándome un episodio anterior en que yo haya experimentado la presencia del fuego. Así, a la emisión del nombre /Juan/ yo puedo preguntar cuál es el significado del nombre y no es necesario que el hablante me ponga frente a Juan, me basta con que me lo defina de algún modo (el marido de Lucía, el tipo que conociste ayer, el que está retratado en esta miniatura, el que al caminar lleva la cabeza así y así, etcétera). No sólo toda interpretación me define el contenido de la expresión, sino que

cada una a su manera *me da a conocer algo más.*^[7]

10. *Por qué los espejos no producen signos*

Sentadas estas siete premisas, queda ahora claro en qué sentido una imagen especular no es un signo:

1. La imagen especular (aun como antecedente) está presente y ante *un referente que no puede estar ausente*. No remite jamás a consecuentes remotos. La relación

entre objeto e imagen es la relación entre dos presencias, sin mediación alguna. El consecuente entra (precisamente en forma de la acción de prótesis del espejo) en el radio de percepción del intérprete.

2. La imagen está *producida causalmente por el objeto* y no se la puede producir en ausencia del mismo.
3. Así pues, como ya hemos visto, la imagen especular *no puede usarse para mentir*. Se puede mentir *sobre y en torno a* las imágenes especulares (haciendo pasar por imágenes especulares fenómenos que no lo son), pero no se puede mentir *con ni mediante* la imagen especular.

4. La imagen especular *no se puede poner en correlación con un contenido*, o bien se podría (miro mi imagen en el espejo para reflexionar sobre las características genéricas del cuerpo humano), pero sólo gracias a su relación necesaria con el referente. Los signos pueden referirse a un referente porque remiten ante todo a un contenido, mientras que la imagen especular puede remitir a un contenido sólo porque mantiene una relación primaria con el referente.
5. Por tanto, la imagen especular no establece nunca una relación entre tipos, sino *sólo entre especímenes* (lo que es otra forma de distinguir lo imaginario de lo simbólico: lo

simbólico entraña una mediación de carácter «universal», que es precisamente una relación entre tipos).

6. Es evidente que la imagen especular *no es independiente del medio o canal* en que se modula y que la transmite. Forma un todo con un —y sólo un— canal, el espejo.
7. Por último, la imagen especular *no es interpretable*. Es interpretable, si acaso (mediante inferencias de diversos tipos, definiciones, descripciones cada vez más analíticas), el objeto al que remite, es decir, el campo de estímulo del que constituye un doble. La imagen en cuanto tal sólo puede reflejarla, tal cual, un segundo (tercero,

cuarto...) espejo. Por otra parte, si la interpretabilidad es característica de los contenidos, una imagen sin contenido es por definición ininterpretable (al menos en el sentido que hemos atribuido al concepto de interpretabilidad).

11. *Freaks: los espejos deformantes*

Las imágenes especulares no son signos y los signos no son imágenes especulares. Y, sin embargo, puede haber casos en que los espejos se usen

de modo que produzcan procesos definibles como semiósicos.

El primer caso curioso es el de los espejos deformantes, cuyos maravillosos efectos celebraron ya los físicos árabes y el *Roman de la rose*. El espejo deformante, prótesis extraña, amplía, pero deforma, la función del órgano, como una trompetilla acústica que transformase todo discurso en un fragmento de ópera bufa: una prótesis, pues, con *funciones alucinatorias*. Si tomamos sustancias alucinógenas, seguimos percibiendo formas, colores, sonidos, olores, pero alterados. Los órganos sensoriales funcionan de forma anómala. Y, sin embargo, sabemos que

son nuestros órganos sensoriales, de los cuales habitualmente nos fiamos. Si no sabemos que estamos drogados, les damos crédito, con los efectos más imprevisibles; si lo sabemos, en la medida en que consigamos dominar aún nuestras reacciones, nos esforzamos por *interpretar* y traducir los datos sensoriales para reconstruir percepciones «correctas» (o bien, análogas a las de la mayoría de los seres humanos).

Así sucede con el espejo deformante. Si no sabemos ni que es un espejo ni que es deformante, nos encontramos en una situación normal de engaño perceptivo.

Más interesante es el caso en que sabemos que estamos ante un espejo deformante, como los de los parques de atracciones. Entonces nuestra actitud es doble: por lo pronto, nos divertimos, es decir, gozamos con las características alucinatorias del canal. Decidimos aceptar, pues, (lúcidamente) que tenemos tres ojos, o una panza enorme, o las piernas cortísimas, tal como se acepta un cuento. En realidad, es como si nos tomáramos una especie de vacaciones pragmáticas: aceptamos que los espejos, que por regla general deben decir la verdad, no la digan. Pero nuestra suspensión de la incredulidad no se refiere tanto a la imagen cuanto a la

virtud de la prótesis deformante. El juego es complejo: por un lado, me comporto como si me encontrase ante un espejo plano, que dice la verdad, y descubro que me devuelve una imagen «irreal» (de lo que no soy). Si doy por buena la imagen, ayudo a mentir al espejo. El placer que experimento en este juego no es de tipo estrictamente semiótico, es de tipo estético. Lo hago también con otras prótesis: por ejemplo, si observo el mundo con una lente de colores. Pero el juego no es distinto de lo que hago, si, en medio de una gran barahúnda, me tapo las orejas con las palmas de las manos y las tapo y destapo rítmicamente, a fin de oír un

ruido «irreal».

Simultáneamente (o inmediatamente después) adoptamos otra actitud: como sé que me encuentro ante un espejo, pienso que en cierto modo siempre dice la verdad, ya que refleja (aunque «mal») rayos incidentes procedentes de mi cuerpo. (Naturalmente, el discurso es válido también si miro en el espejo deformante el cuerpo de otro, pero es indudable que todo el asunto se vuelve psicológicamente más interesante, narcisísticamente, si el cuerpo es el mío).

En tal situación interpreto los datos que el espejo me proporciona, del mismo modo que, en los fenómenos de

refracción, aunque veo que el bastón se quiebra en el agua, interpreto los datos juzgando derecho el bastón. Existen reglas interpretativas (si no en el nivel perceptivo, al menos en el del juicio intelectual) para «descodificar» las ilusiones ópticas. Ante el espejo deformante pongo en juego algunas *reglas de proyección*, por las cuales a tal longitud o amplitud de la imagen virtual debe corresponder tal longitud o amplitud en el objeto reflejado. Procedo como si debiera interpretar un tipo de proyección cartográfica en función de otra. Tales reglas proyectivas no difieren de las que aplico para reconocer en un dibujo estilizado,

caricaturesco, apenas esbozado, las características del objeto o de la clase de objetos-tipo a que remite.

En ese sentido la experiencia de la imagen deformada constituye un fenómeno-umbral ulterior que desplaza los límites entre lo especular y lo semiósico. Si no fuera porque, como ya hemos dicho, también la imagen deformada es parasitaria respecto del referente, deberíamos decir que tiene muchas características de lo semiósico, si bien apenas esbozadas, imprecisas y fluctuantes. Por ejemplo, en esa relación, que es siempre entre fenómeno y fenómeno, me inclino a verme a mí mismo como el tipo de otro (de un

gigante, de un enano, de un ser monstruoso): se da como el principio de un proceso de universalización, un olvidar el referente para fantasear sobre el contenido, aunque sea como tentación continuamente reprimida, dominada por la conciencia de la singularidad del fenómeno, por el razonamiento en frío sobre la situación alucinatoria en acto... Hay un «saber más» sobre lo que soy o podría ser, una aurora de ejercicio contrafactual, un principio de semiosis.

Tal vez, aterrados por esa posibilidad, relegamos los espejos deformantes a los castillos encantados para no tener que poner en crisis la frontera, que instintivamente hemos

trazado tan bien, entre catóptrica y semiosis.

Última anotación: indudablemente la imagen que me devuelve el espejo deformante es un síntoma de que el espejo, como canal, es precisamente deformante. De igual modo que la imagen del bastón quebrado me dice que el bastón (si no lo supiera ya) está sumergido en el agua. Ya hemos descrito estos usos sintomáticos de la imagen, en los que ésta no nos da informaciones sobre el objeto, sino sobre la naturaleza del canal. En estos casos mi sorpresa perceptiva (¿cómo es que veo el bastón quebrado, mi rostro con tres ojos, cuando sé que «no se da el caso»?) es lo

que se vuelve síntoma de las anomalías del canal. Por eso, el esfuerzo semiósico se produce entre sorpresa perceptiva (en este caso equivalente a una sensación óptica anómala) y canal, no entre imagen y objeto.

12. La puesta en escena procatóptrica

Pasemos ahora a un caso más inquietante. Estoy en una habitación, tengo ante mí un espejo vertical, colocado oblicuamente respecto de los

rayos que emanan de mi cuerpo. No me veo a mí mismo, sino a alguien que se encuentra en la habitación contigua, quien actúa sin saber que lo observan. Caso análogo al del *sheriff* de una película de vaqueros que ve, en el espejo de la barra del bar, colocado ante sí, al bandido que entra a sus espaldas. Estos casos no parecen problemáticos: ya hemos dicho que el espejo es una prótesis y que en ciertos casos realiza la acción intrusiva de un periscopio.

Pero imaginemos ahora que en la habitación contigua haya un sujeto S_1 , que sabe que S_2 lo está espiando por el espejo, pero supone (correctamente) que

S_2 cree que S_1 no sabe que S_2 lo ve. Ahora S_1 quiere hacer creer a S_2 que él (creyéndose inobservado) está haciendo algo que lo califica y realiza una serie de acciones que S_2 debe considerar espontáneas, cuando, en realidad, son acciones que S_1 realiza para S_2 y para su exclusivo beneficio (o maleficio). S_1 está, pues, llevando a cabo una representación de tipo casi teatral, excepto en que el espectador debe confundir el teatro con la realidad. S_1 utiliza la imagen especular para mentir. ¿Qué hay de semiótico en esta situación?

Todo y, sin embargo, nada que se

refiera a la imagen especular en sí. También en el uso del lenguaje verbal puedo hacer una afirmación verdadera con la intención de dar a entender a mi interlocutor algo (sobre mis ideas, mis sentimientos y demás) que no corresponde a la verdad. Y lo mismo sucede en ese caso. La imagen especular sigue teniendo todas las características de obtusa honradez que tendría, si S_1 actuara con buena fe: refleja exactamente lo que S_1 hace que es *puesta en escena* y, por tanto, artificio semiótico. Existe una puesta en escena profílmica.^[8] Puedo también creer que la cámara es el instrumento más

«verídico» del mundo, pero eso nada tiene que ver con la predisposición de la escena que filmará, respecto a la cual puedo o no abrigar la convicción de que sea materia de ficción. Ante una película que representa a un hada con siete enanitos sobre una carroza volante sé que hada, enanitos y carroza son puesta en escena (ficticia) y, además, sé, más o menos, el crédito que debo dar a la fidelidad de la cámara que la ha filmado. Sólo un niño puede, al suponer pura transparencia la toma cinematográfica, atribuir también realidad a la puesta en escena (pero su inmadurez concierne a una semiótica de la puesta en escena, no a una semiótica

de la toma cinematográfica).

Del mismo modo existe una *puesta en escena procatóptrica*. Con ella se pueden crear ilusiones de realidad. Pero en ese caso todo el discurso semiótico se desplaza de la imagen especular a la puesta en escena. La imagen especular es canal de signos procatrópticos. Estas reflexiones sugieren también que, además de una puesta en escena procatóptrica, puede existir también una gramática del encuadre y una técnica del montaje catóptrico. S_1 puede inclinar el espejo de modo que S_2 vea sólo algunos aspectos de la escena que se desarrolla en la habitación contigua

(independientemente de que sea real o puesta en escena). El espejo es siempre artificio encuadrante y al inclinarlo de determinado modo se aprovecha esa propiedad suya. Una vez más, el artificio semiósico no atañe a la imagen especular (que, como de costumbre, devuelve las cosas tal como el espejo las ve), sino a la manipulación del canal.

Imaginemos ahora que S_1 disponga de un mando a distancia que haga inclinar el espejo según su voluntad, de modo que pueda mostrar a S_2 , en el lapso de pocos segundos, primero un detalle de lo que ocurre en un rincón de

la habitación contigua y después otro aspecto de lo que sucede en otro rincón. Si en el primer rincón el espejo muestra determinado objeto y en el otro a un individuo con la mirada perdida en el vacío, S_1 podría crear catóptricamente lo que en el montaje cinematográfico se llama efecto Kuleshov. Según el montaje que «elabore», S_1 puede hacer creer a S_2 que el hombre sentado mira sucesivamente diversos objetos con hastío, con lujuria, con sorpresa. Un rápido juego de inclinaciones de los espejos podría hacer perder a S_2 el sentido de las relaciones espaciales efectivas entre los objetos. En este caso

la maniobra de los espejos podría producir una situación semiósica auténtica, un relato, una ficción, una manipulación veridictoria...

El uso de los espejos como canales puede permitir la puesta en escena, el encuadre y su respectivo montaje, artificios semiósicos todos ellos que darán un rendimiento mayor cuando se refieran a imágenes no especulares. Lo que permanecería inalterado (sea cual fuere la alucinación experimentada por S_2) sería la naturaleza asemiósica de las imágenes especulares, siempre ancladas causalmente a su referente. S_2 podría desarrollar procesos de

universalización, casi olvidando que observa imágenes especulares, con lo que viviría una «historia-tipo» y no una historia-espécimen. Sin embargo, la naturaleza especular de esa historia haría que no pudiera separarse de sus referentes causativos, se quedaría a medias entre semiosis y especularidad, entre simbólico e imaginario.

No obstante, el experimento podría repetirse el día siguiente. ¿En qué diferiría de la puesta en escena natural (es decir, de una comedia normal), donde parece que toda reproducción de un espécimen gestual va unida físicamente a la presencia de un actor que la encarna?

Es que en la representación teatral el actor no es referente del discurso: es, si acaso, canal él mismo y sus gestos-especímen remiten a gestos-tipo interpretables, referidos a otros seres humanos. Mientras que en la representación catóptrica (al hacer el espejo de canal) las imágenes especulares remitirían a referentes, a menos que el observador hiciera un esfuerzo interpretativo para desrealizar la experiencia. Pero en ese caso el espectador (presuponemos, recordémoslo, que sabe que está observando un espejo) se comportaría una vez más, ambiguamente: como Alicia, habría entrado en el espejo,

viviría la imagen virtual como si fuera real. Una vez más una situación-umbral, alucinatoria.

La naturaleza especular de esta historia haría que no se la pudiera separar de sus referentes causativos: permanecería aún a medias entre semiosis y especularidad, entre simbólico e imaginario.

13. *Arco iris y espejismos*

Fenómeno de reflexión parcial es el arco iris, aunque unido a fenómenos de

refracción y dispersión de la luz solar que atraviesa gotitas de agua en las capas bajas de la atmósfera. Sin embargo, su imagen nunca se vive como imagen especular. Se puede usar semióticamente en dos únicos casos. Puede verse como un prodigio, «signo» emitido por la divinidad: pero no más que los temporales, los maremotos, los eclipses, los vuelos de las aves. Desde tiempo inmemorial la humanidad semiotiza diversos fenómenos físicos, pero no en función de una naturaleza catóptrica suya específica.

Sin embargo, el arco iris puede entenderse y usarse como síntoma (del fin del temporal). Como tal, puede

funcionar también en ausencia del referente conjeturado, porque se dan arco iris también en las gargantas de las cascadas. En cualquier caso, aun cuando se use correctamente como síntoma de la presencia de gotas de agua suspendidas en la atmósfera, el arco iris no es síntoma de un objeto sino de una situación anómala del canal. En cuanto a los espejismos y fenómenos similares, el observador ingenuo nunca los percibe como fenómenos especulares: representan casos de ilusión perceptiva. El observador crítico puede entenderlos como síntoma de una situación del canal atmosférico y de la presencia de un objeto lejano. Aclarado esto, puede

usarlos también como imágenes especulares de ese objeto y, por tanto, como prótesis.

14. *Teatros catóptricos*

Los fenómenos de espejismo, precisamente, nos introducen en otros juegos con espejos, diversamente definidos en la historia como *Theatrum catoptricum*, *Theatron polydicticum*, *Theatrum Protei*, *Speculum heterodicticum*, *Multidivium*, *Speculum multiplex*, *Tabula scalata*, etcétera.^[9]

Todas estas maquinaciones se pueden reducir a tres posibilidades.

- a) Mediante espejos se multiplican y alteran imágenes *virtuales* de objetos, de algún modo puestos en escena, que el observador reconoce como reflejos de espejos.
- b) Mediante el juego combinado de espejos de diversa curvatura, partiendo de un objeto puesto en escena, se crean imágenes *reales* que el observador debe considerar efecto de prodigio.
- c) Mediante espejos planos, dispuestos del modo adecuado, se crea sobre una superficie especular la imagen de varios objetos superpuestos, yuxtapuestos, amalgamados, a fin de

dar al observador, que no sabe que asiste a un juego catóptrico, la impresión de apariciones prodigiosas.

Ahora bien, en el caso *a)* el observador, conocedor de la naturaleza catóptrica del juego, no está en situación diferente de la de quien se encuentra ante espejos diversamente contrapuestos que él mismo maneja. Puede gozar estéticamente de la manipulación del canal o los canales. Cuando con anteojos observamos mejor una puesta en escena teatral, los anteojos están destinados a la percepción de la puesta en escena; sin embargo, en este caso es la puesta en escena la que está destinada

a la percepción estética de las posibilidades de la prótesis-canal. En todo evento disfrutado estéticamente se dan fenómenos de *autorreflexividad*. El observador focaliza su atención no sólo sobre la forma de los mensajes, sino también sobre la manera en que se aprovechan en los canales, de igual modo que en una ejecución orquestal no se goza sólo de la melodía (que, como tal, es independiente del canal), sino también del modo en que se aprovechan los recursos del instrumento.

En cambio, en los casos *b)* y *c)* estamos de nuevo en situaciones afines a las de los espejismos y las ilusiones ópticas en general. Los espejos se

siguen usando como canales, pero el observador no centra en ellos atención alguna, porque ignora su presencia. Como mucho, goza estéticamente de una puesta en escena cuya naturaleza ignora. Si, además, cree encontrarse ante un prodigio, su situación no es diferente de la de quien se ve a sí mismo en un espejo y cree encontrarse ante un intruso en carne y hueso. Es pura ilusión perceptiva, no experiencia de imagen especular vivida en cuanto tal.

A la luz de la tipología de los modos de producción de signos (véase mi *Tratado de semiótica general*, 3.6.6), esas producciones de ilusiones perceptivas pueden calificarse de

estimulaciones programadas. Como tales, se basan en una puesta en escena que es un fenómeno semiósico (hasta el punto de que podrían canalizarse de otro modo: desde que se dispone de diversos sistemas de proyección de imágenes, han dejado de usarse los teatros de espejos), pero las imágenes especulares usadas son en sí verídicas y asemiósicas.

15. *Espejos que «congelan» la imagen*

Prosigamos ahora nuestro experimento

fenomenológico imaginando espejos mágicos (en el sentido de: mágicos de verdad, y no usados para producir impresiones de magia). Imaginemos que disponemos de un *espejo congelante*. La imagen reflejada se congela en la superficie, aun cuando el objeto desaparezca. Por fin hemos instituido una relación de ausencia entre antecedente y consecuente. No obstante, no habremos eliminado el vínculo causal entre referente originario e imagen. Un paso adelante, entonces, pero mínimo. Espejo congelante es la placa fotográfica. Naturalmente, aquí damos por sentada la existencia de una placa capaz de reproducir la imagen con una

altísima definición (longitud de onda, relaciones de intensidad, contornos); y, por otra parte, podemos reconstruir perceptivamente también imágenes emitidas por espejos rotos o interrumpidos por franjas opacas. ¿Qué hace que una fotografía se parezca a una imagen especular? La suposición pragmática de que la cámara obscura debería decir la verdad igual que el espejo y, sobre todo, atestiguar la presencia de un objeto impresor (presente en el caso del espejo, pasado en el caso de la fotografía).

La diferencia consiste en que la placa impresionada constituye precisamente una *impronta* o una *huella*.

Una huella tiene algunas características diferentes de la imagen especular, aun sin tener en cuenta las relaciones de inversión en la placa, de reinversión, en la foto impresa, de restitución de la simetría inversa, o de inversión efectiva de la simetría congruente que caracterizaba la imagen especular. Lo que nos interesa es que la placa *traduzca los rayos luminosos a otra materia*. Lo que percibimos ya no son rayos luminosos, sino relaciones de intensidad en estado puro, y relaciones de pigmentación. Ha habido, pues, una *proyección* de materia a materia. El canal pierde consistencia, la foto puede retraducirse a materias diversas, las

relaciones permanecen inalteradas. La imagen no está tan libre del canal como el alfabeto morse del material en que sus señales-tipo pueden realizarse, pero hay un principio de liberación.

Esa *heteromaterialidad*, típica de todas las improntas,^[10] hace que en la ontogénesis del sujeto el «estadio de la foto» sea mucho más tardío al del espejo. Al niño pequeño no le cuesta reconocerse en la imagen especular, al niño de edad preescolar le cuesta mucho (y necesita cierto aprendizaje) para reconocerse en los objetos fotográficos: asume incluso las imágenes como expresiones que remiten a un contenido genérico y sólo mediante ese paso a lo

universal realiza después actos de referencia impropios. Ve la foto de una mujer, la supone foto de mujer-tipo, aplica dicho tipo a una mujer-espécimen y afirma que es la foto de su mamá. Se equivoca al *referir* ese nombre propio-impropio, ese designador flácido que es la imagen fotográfica. Ya estamos en la semiosis.

Los efectos de esos primeros errores se reflejan en nuestra pragmática de la foto. Testimonio de que algo estaba ahí para impresionar la placa (muchas veces usada como prueba), provoca siempre, no obstante, la sospecha de que ese algo no estuviera. Sabemos que alguien, mediante puesta en escena, engaño

óptico o misteriosos juegos de emulsión, solarización, y similares, puede haber hecho aparecer la imagen de algo que no estaba, que no ha estado, que no estará nunca. La foto puede mentir. Lo sabemos incluso cuando suponemos, ingenuamente, casi fideísticamente, que no miente. El referente objetivo es conjeturado, pero corre peligro de disolverse en cualquier instante en puro contenido. Una foto, ¿es la foto de un hombre o la foto de *ese* hombre? Depende del uso que hagamos de ella.

[11] A veces, por paso subrepticio al género (universal, contenido), tomamos la foto de x como si fuera la foto de y. No es un simple error perceptivo, como

si viéramos en el espejo la imagen de x entrando y creyésemos que se trata de y: es algo más, es que en toda impronta, aunque estuviera tan bien definida como la de la placa impresionada, *los caracteres genéricos acaban prevaleciendo sobre los caracteres específicos.*

En el espejo, exceptuando los teatros catóptricos, yo escojo el encuadre, hasta cuando espío a los otros: basta con que me desplace. Entre otras cosas, en el espejo, si me veo de medio busto, sin las piernas, basta con que me acerque y mire *dentro*, hacia abajo, y, en lo posible, veré también las piernas que antes la imagen no me ofrecía. El objeto

está ahí, causando la imagen, incluso donde yo al principio no la veía. En cambio, en la foto el encuadre viene ya dado y es férreo: si la imagen no tiene piernas, nunca las veré, sólo debo presuponerlas: podría ser la foto de un *cul-de-jatte*. Y lo que ya presupongo no son sus piernas, sino su «bipedidad». La impresión de referencia se escinde enseguida en un juego de contenidos. La foto es ya un fenómeno semiósico.

Segundo experimento mágico: la imagen congelada *se mueve*. El cine, evidentemente. En el que intervienen todas las observaciones que hemos hecho sobre la foto, más todo lo relativo a la gramática del montaje, con todos los

efectos de mentira y universalización que este permite. Improntas, pero en movimiento.

Tercer experimento. La impronta tiene muy baja definición, el espejo parece un congelador de imágenes, pero no tengo siquiera la garantía de que se trate de un espejo ni de que un referente haya determinado la imagen. Todo lo que se ve no sólo es puesta en escena, encuadre, elección del ángulo visual, sino también efecto de una operación en la superficie tal que parece reflejar rayos procedentes de un objeto. Estamos ante el cuadro. En este caso observamos ya todos los requisitos del fenómeno semiótico, la física de la producción

está vinculada a la pragmática de la interpretación de forma radicalmente diferente a como lo está en el caso de la imagen especular.

Nuestros tres experimentos imaginarios nos han llevado a imaginar fenómenos que nada tienen que ver con los espejos. Aun cuando, al tratar esos fenómenos, no consigamos abandonar del todo el recuerdo de la imagen especular, de la que son imitaciones simiescas (como el arte es siempre *simia naturae*).

No obstante, conviene volver por un momento a nuestro experimento de la serie de espejos colocados a intervalos regulares a lo largo de una fila de

colinas.

Ahora se trata de suponer que, en lugar de la serie de espejos, hay otros aparatos que transforman los rayos luminosos procedentes del objeto inicial en señales eléctricas que un aparato final vuelve a transformar en señales ópticas. La imagen recibida a la llegada tendría todas las características de esas improntas que son las fotografías y las imágenes cinematográficas: heteromática, de definición más baja que la imagen especular (pero hemos decidido considerar ese inconveniente provisional), retraducidas (reinvertidas). Y, sin embargo, semejante sistema parecería, como la

cadena de espejos, un sistema de designación rígida, porque la imagen iría determinada por el referente presente que la causa, y la relación sería de espécimen a espécimen.

Naturalmente, ese dispositivo, en el que reconocemos un modelo esquemático de transmisión televisiva, tendría esa característica, sólo si la emisión fuese *en directo*. Una emisión en diferido no se distingue, en cuanto a la actitud pragmática que induce, de una proyección cinematográfica, exceptuando las diferencias en la definición de la imagen y en el tipo de estímulo sensorial transmitido hasta el ojo. Sólo una toma televisiva en directo

tendría, como el espejo, una relación absoluta con el referente.

Ahora bien (y este principio podría ser válido también para la serie de espejos que reflejan una imagen a distancia), la diversidad espacial entre referente e imagen es precisamente lo que crea, más o menos inconscientemente, una sospecha de ausencia potencial. El objeto debería estar, pero también podría no estar. Sin tener en cuenta un elemento por lo demás fundamental: que la práctica de la emisión diferida provoca en cada destinatario desconfianzas sobre la veracidad de la emisión directa. La imagen televisiva, desde el punto de

vista pragmático, participa de las ventajas de la imagen especular y de las desventajas de las otras improntas fotográficas y cinematográficas. Es espécimen, parasitario del referente, pero también podría no serlo. ¿Quién puede estar seguro? Y a lo largo del canal, ¿cuántas y cuáles manipulaciones pueden haber intervenido? ¿Y cuánto cuentan, no sólo el encuadre, sino también el montaje que se nota incluso en la emisión directa, mediante el cual la cámara decide qué aspectos del referente real explorar y por el que el mensaje puede crear efectos Kuleshov a cada instante?

Pero estas comparaciones entre las

improntas fotosensibles y las imágenes especulares nos dicen al menos algo muy importante para una semiótica de la imagen fotográfica, cinematográfica y televisiva: ésta se encuentra dentro de los límites de lo semiótico, pero, desde luego, no dentro de los de lo lingüístico. Toda impronta es una proyección que funciona como un todo toposensible, no como una secuencia de elementos discretos y repetibles por *ratio facilis*.

[12] El modo de interpretar una impronta (que ya es signo) es afín al de interpretar una imagen especular deformada o de baja definición (que no es signo). Se procede mediante relaciones proyectivas: a tal dimensión en la

imagen debe corresponder tal dimensión, si no en el objeto-espécimen (referente), al menos en el objeto-tipo (contenido) de que me «habla» la imagen. Las categorías «gramaticales» propiamente dichas intervienen en el nivel del encuadre y el montaje. Las improntas no son imágenes especulares, pero se las lee *casi como si* lo fueran.

Y a veces se pueden aprovechar las posibilidades semiósicas de tales imágenes-impronta como si fueran imágenes especulares y, por tanto, resultado de una percepción «real» *tout court*, investigando sus estrategias en los niveles manipuladores superiores. Eso sí, tendremos que volver a

preguntarnos por las modalidades, abundantemente culturalizadas, de interpretación de las imágenes-impronta, cuando se nos plantee el problema de su presunta relación causal con el referente.

16. *El experimentum crucis*

En cualquier caso, por intensas que sean las ilusiones, las ambigüedades, las confusiones «sobre el umbral», la tentación de homologar imágenes especulares e improntas, basta con

recurrir al *experimentum crucis*:
reprodúzcase un espejo en una
fotografía, en un encuadre
cinematográfico o televisivo, en un
cuadro. Estas imágenes de imágenes
especulares no funcionan como
imágenes especulares. No hay impronta
o icono del espejo que no sea otro
espejo. El espejo, en el mundo de los
signos, se convierte en el fantasma de sí
mismo, caricatura, irrisión, recuerdo.

Se puede hacer un retrato,
fotográfico o pictórico, y convencer de
que es «realista», más verdadero que el
original. En el caso de los espejos no
hay imagen más verdadera que los
originales. Lo catóptrico, capaz de

reflejar (sin modificarlo) lo semiósico que existe fuera de él, no puede ser «reflejado» por lo semiósico. Lo semiósico sólo puede universalizarlo, reducirlo a género, esquema, concepto, puro contenido.

Los dos universos, el primero de los cuales es umbral del segundo, no tienen puntos intermedios, los casos límite de los espejos deformantes son puntos de catástrofe, en determinado momento hay que decidirse: o se está de este lado o del otro.

El universo catóptrico es una realidad capaz de dar la impresión de la virtualidad. El universo semiósico es una virtualidad capaz de dar la

impresión de la realidad.

EL SIGNO TEATRAL

Deseo declarar antes que nada que el teatro representa la forma de comunicación que me es más extraña, a la que nunca he dedicado estudios particulares y de la que, en los últimos años, por razones del todo accidentales, me he encontrado ausente y distraído. No hago esta advertencia preliminar con pesar y vergüenza, sino sólo por razones de eficacia metodológica: digamos que con gusto me sacrifico como un cobaya por el éxito de nuestra mesa redonda.

Es decir, que me encuentro en las mismas condiciones que el Averroes de

que habla Borges en uno de sus relatos, quien se plantea el problema de qué es una acción dramática, al haber encontrado su definición abstracta en Aristóteles, sin que su civilización le haya propuesto nunca un ejemplo concreto. Averroes era incapaz, según el relato, de reconocer una acción teatral que unos niños bajo su ventana estaban realizando con el juego de encarnar a personajes diversos.

Confío en que mi extrañeidad, más que como distracción, se constituya como *Verfremdung*, extrañamiento revelador. Es decir, que quiero colocarme ante la acción teatral en sus formas más elementales, con el ojo del

semiólogo, para comprender dos cosas:

- a) los problemas que la existencia misma de una acción teatral elemental plantea al estudioso de la significación;
- b) qué problemas han elaborado y aclarado los estudiosos de la significación que puedan ofrecer, indirectamente, sugerencias útiles a quien se interese por el teatro.

Quisiera partir de un ejemplo que el gran maestro de la semiótica Charles Sanders Peirce deja caer casi por casualidad en la conclusión de un examen de los signos icónicos (*Collected Papers* 2282).

El ejemplo se refiere a un hombre borracho, exhibido para demostrar la necesidad de la continencia. Pensándolo bien, se trata de una situación teatral por excelencia: un ser humano, con sus gestos cotidianos y sus características más vistosas, aparece expuesto para fines representativos. Su representatividad no es la de la representación teatral, sino aquella por la que un signo representa siempre otra cosa, a ojos de alguien, en algún respecto o capacidad, como decía Peirce. Y no es casual que para indicar la acción teatral usemos, al menos en italiano, el término «representación», el mismo que se usa para el signo. Llamar

a una representación teatral «*show*»
acentúa sólo sus características de
exhibición de determinada realidad;
llamarla «*play*» acentúa sus
características lúdicas y ficticias;
llamarla «*performance*» acentúa sus
características de ejecución: pero
llamarla «representación» acentúa el
carácter sígnico de toda acción teatral,
donde algo, ficticio o no, se exhibe,
mediante alguna forma de ejecución,
para fines lúdicos, pero sobre todo para
que esté en lugar de otra cosa.

El teatro es también ficción sólo
porque, ante todo, es signo. Es correcto
decir que muchos signos no son
ficciones, en la medida en que pretenden

denotar cosas realmente existentes: pero el signo teatral es signo ficticio no porque sea un signo fingido o un signo que comunica cosas inexistentes (y habría que explicar, además, qué significa decir que una cosa o un suceso son inexistentes o falsos), sino porque finge no ser un signo. Y lo logra porque el signo teatral pertenece a los signos clasificados por alguien como naturales y no artificiales, motivados y no arbitrarios, analógicos y no convencionales.

En otras palabras, el elemento primario de una representación teatral (además de la colaboración de otros signos como los verbales,

escenográficos, musicales) viene dado por un cuerpo humano que se sostiene y se mueve. Un cuerpo humano que se mueve se presenta como una cosa verdadera, objeto eventual de signos posibles (fotografiable, definible verbalmente, dibujable...). Pero el elemento sígnico del teatro consiste en que ese cuerpo humano no es ya una cosa entre las cosas, porque alguien lo exhibe, y con ello lo separa del ámbito de los sucesos reales y lo constituye como signo y, contemporáneamente, constituye como significantes los movimientos que hace ese cuerpo y el espacio en que se inscriben.

Tal es el borracho de Peirce. Cuando

bebía y se tambaleaba por su cuenta era un objeto del que se podía hablar. Ahora que ha sido exhibido, aunque no es un sujeto que hable, es ya una «palabra». El borracho verdadero está en lugar de la clase de los borrachos. Es un significante cuyo significado (interpretable en palabras, dibujos, definiciones y conceptos) es «hombre borracho». Esta situación elemental nos permite tres órdenes de observación:

- a) para que exista un signo no es necesario que alguien lo emita intencionalmente y lo construya artificialmente como signo; basta con que exista una convención que permita interpretar como signo un

suceso, aun natural, como un síntoma, un indicio o, precisamente, una «muestra»;

- b) no obstante, el borracho como signo lo ha emitido alguien, de igual modo que un objeto encontrado, desde el momento en que el artista lo expone en un museo, ha sido *producido* en cierto modo como obra de arte;
- c) nuestro borracho cosignifica varias cosas: en un primer nivel significa «un hombre borracho»; en un nivel retórico, significa por antonomasia «borrachera»; en la medida en que la antonomasia se desarrolla en metonimia, connota «los peligros de la incontinencia». Como se ve, se ha desarrollado toda una acción teatral con fines persuasivos en el

momento mismo en que una dama del Ejército de Salvación ha usado cínicamente al pobre hombre para inducir a sus semejantes a consumir menos cerveza.

Supongamos ahora que nuestro borracho hable espontáneamente y diga, por ejemplo, «soy infeliz». Ya en la vida cotidiana esta operación habría puesto en juego una serie de fenómenos semióticos. En breve, habríamos dispuesto de un sujeto de la enunciación, el borracho, que en el momento mismo en que usa términos culturalizados, se anula en el sujeto del enunciado. El yo que profiere ya no es él, es el sujeto que la cultura le ofrece lingüísticamente para

definirse. Ese pronombre habría tenido, además, valor de índice, como una flecha indicativa, un vector de atención, cuyo significado es «lo que vamos a decir a continuación se refiere al sujeto de la enunciación».

Pero, colocado sobre el estrado teatral, el borracho que dice *yo* ya no propone este índice para indicar su *yo* real, sino para indicar ese significado «hombre borracho» a que remite.

No hace falta mucha imaginación para reconocer en el problema gramatical de este pronombre el problema de la paradoja del actor y de los personajes en busca de autor. La propuesta nueva es más bien: cuánto y

cómo pueden las técnicas modernas de análisis semántico y sintáctico ayudar a definir de nuevo la ficción teatral, y hasta qué punto constituye esta ficción un territorio preferente para poner a prueba problemas semánticos y sintácticos tales como el uso de los índices gramaticales en las situaciones de referencia.

Nuestro borracho replantea también el problema de la definición de los signos icónicos (de los que ingenuamente se cree que presentan semejanza con el objeto a que se refieren) y el problema de la semiotización del objeto de referencia, es decir, del objeto que se vuelve signo.

Porque, para que nuestro borracho signifique «hombre borracho» y, en virtud de la cadena retórica citada, «elogio de la templanza», no es necesario que se tengan en cuenta todas sus características físicas. Carecerá de importancia, por ejemplo, que lleve chaqueta negra y no gris y tenga nariz aquilina y no chata. Sí que tendrá importancia que la chaqueta esté nueva o raída y la nariz roja y verrugosa. Puede carecer de importancia que tenga treinta y dos dientes o veintiocho, pero no que los cuatro dientes que le falten sean los incisivos superiores y, en cualquier caso, sería pertinente la diferencia entre veintiocho dientes y tres. Un objeto, una

vez elegido como signo, funciona como tal por algunos y sólo algunos de sus caracteres, no por otros, y, por tanto, constituye ya (en el ámbito de la convención representativa) una abstracción, un modelo reducido, un constructo semiótico.

Ahora bien, supongamos que nuestro borracho haga un movimiento, que tropiece. Puede hacerlo sin querer o porque le haya entrado, a su vez, la comezón exhibicionista (quiere tener alegre a la compañía). En el primer caso, el gesto es un síntoma y, sin embargo, funciona como signo para quien de él infiera la inestabilidad de movimientos del achispado (y, por tanto,

el tropezón corrobora la significación de desdichada incontinencia). En cambio, el tropezón voluntario sería un signo a todos los efectos, pero ¿quién nos asegura que se interpretará como voluntario? ¿O que el borracho lo haya realizado para que fuera interpretado como voluntario?

Teniendo en cuenta que tanto el Emisor (E) como el Destinatario (D) pueden emitir y recibir los signos tanto intencional (+) como inintencionalmente (−) y, dado que el segundo puede atribuir o no al Emisor una Intención (IE), las diversas posibilidades se expresan mediante la siguiente matriz:

	E	D	IE
1	+	+	+
2	+	+	—
3	+	—	+
4	+	—	—
5	—	+	+
6	—	+	—
7	—	—	+
8	—	—	—

Pese al carácter abstracto de la matriz, es fácil ver que cada uno de los casos corresponde a una situación comunicativa que se produce normalmente en la vida cotidiana.

1. Yo finjo caminar como un cojo y vosotros reconocéis la representación voluntaria de un cojo.
2. Yo simulo y finjo ser cojo y vosotros me creéis un cojo que revela involuntariamente su defecto.
3. Para despedir a un inoportuno compañero por la calle, me finjo cansado y cojea con fatiga. Éste no capta intencionalmente el signo, pero advierte una sensación de malestar y se va. Más tarde se da cuenta de que ha recibido un mensaje y comprende que fue emitido intencionalmente.
4. La misma situación anterior, salvo que el importuno, al volver a pensar

en ella, cree que yo he revelado involuntariamente mi malestar.

5. Paseando con un importuno, revelo involuntariamente mi malestar y cojea con aspecto fatigado. Este capta el mensaje y cree que lo he emitido intencionalmente.
6. En el diván del psicoanalista tengo un lapsus. El psicoanalista lo descodifica como mensaje preciso, aun sabiendo que no era intencional.
7. y 8. Casos análogos al 3. y al 5., exceptuando una estrategia distinta del malentendido.

Se puede observar que la matriz reproduce algunos de los modelos, de interacción entre hablantes tan

espléndidamente analizados por Erving Goffman. Pero también es evidente que aquí hemos presentado como modelos casos fundamentales de comedia de enredo, de Menandro a Pirandello, salvo que en una obra teatral las situaciones se entrecruzan, pues cada uno de los personajes representa una perspectiva distinta.

Añadamos que, si consideramos la matriz como modelo de una combinatoria teatral, habría que añadirle un nuevo valor, a saber, el modo en que el Emisor desearía que el Destinatario le atribuyera una intención. Se introduce entonces un elemento de volición del equívoco: es la situación (sobre la que

ya se ha recreado Lacan) de la carta robada o la del judío de Varsovia que dice a su amigo: «¿Por qué me mientes diciendo que vas a Cracovia para que yo crea que vas a Lemberg, cuando, en realidad, vas a Cracovia?». ¿Por qué me muestras a un borracho para hacerme creer que, ante los efectos de la embriaguez, debería elogiar la continencia, cuando, en realidad, disfrutas al invitarme a la embriaguez?

Y si el borracho tropieza, ¿revela involuntariamente su inestabilidad de movimientos o finge tropezar para representar lúdicamente a un borracho que tropieza o quiere con teatralidad representar a un borracho que finge

tropezar para hacer creer que está borracho... y, por tanto, para hacer creer que no lo está (donde la intención del autor es mostrar que el personaje está de verdad borracho)? No sé si estas observaciones servirán más al semiólogo para comprender el fenómeno teatral o al hombre de teatro para comprender los fenómenos semióticos o a cada cual para comprender su problema específico.

Propongo notas, esbozos, con la esperanza de que alguien los recoja. Pero, en cualquier caso, existe toda una serie de estudios semióticos que pueden decir algo a quien hace teatro.

Hemos dicho que el borracho

ejecuta determinados comportamientos, mueve la lengua, articula sonidos, palabras, gruñidos y eructos, se mueve en un espacio. Aquí tenemos tres campos de investigación semiótica:

la cinésica: estudia el significado de los gestos, de las expresiones del rostro, de las actitudes motrices, de las posturas corporales: cada uno de esos rasgos cinésicos está, por lo general, codificado; como indicaciones generales citaré el estudio de Jakobson sobre los gestos motrices para el sí y el no, el estudio de Mauss sobre las

técnicas del cuerpo, las investigaciones del volumen *Approaches to Semiotics* y, por último, los estudios más recientes de Birdwhistell recogidos en *Kinesics and Context*;

la paralingüística: estudia las entonaciones, las inflexiones de voz, el diferente significado de un acento, un susurro, una vacilación, un tonema, una inflexión, hasta un sollozo y un bostezo; al hojear las investigaciones de Trager y otros (véase *Approaches to*

Semiotics), nos damos cuenta de que no hay sonido emitido entre (o sobre o bajo) una palabra y otra que no sea significativo, casi siempre por una convención cultural precisa. Quien hace teatro y, por tanto, debe articular significación en todos los niveles comportamentales, no puede desconocer estas técnicas que, por ser técnicas de clarificación de lo codificado, son instrumentos valiosísimos para la articulación de la simulación;

la proxémica: quien haya leído

La dimensión oculta de Hall sabe ya que no hay la menor alteración de las distancias espaciales entre dos seres que no tenga un significado diferencial; para representar a dos sicilianos que hablan entre sí hay que disponer un espacio distinto del que haría falta entre dos piemonteses. Sé muy bien que los actores y directores resuelven esas situaciones por instinto, pero creo que aclarar y perfeccionar los datos del instinto es importante; sé también que los semiólogos deben muchas intuiciones tanto de la

cinésica como de la proxémica y la paralingüística al estudio de las técnicas de adiestramiento teatral: una buena razón para descubrir la experiencia teatral en una fase de mayor complejidad analítica y definición científica.

Recuerdo la fascinación que inspiraba una película como *La escuadra a caballo* de Jancsó; recuerdo haber comprendido que todo el sentido de inhumanidad y crueldad, desesperación y locura, que la película lograba inspirar a propósito de la guerra, se debía a un uso calculado del

derroche de movimientos y de la alteración de las distancias normales entre personajes. Cuando se lo comenté al autor, confesó no conocer los textos a que me refería, pero me confirmó que instintivamente había tenido presentes esos modelos de comportamiento comunicativo.

Una conclusión así podría inducir a afirmar que la contribución de la semiótica al teatro es mínima; este descubre sus principios solo y por inventiva natural y espontánea y tanto mejor si después constituye oportunidad de reflexión para el semiólogo. Pero creo que, así como la espontaneidad inventiva alimenta la reflexión

científica, así también la reflexión científica puede potenciar la invención. Nadie se ha hecho escritor estudiando la lingüística, pero los grandes escritores estudian los problemas de la lengua que usan.

Dice el gramático indio al barquero: ¿conoces la gramática? Y cuando este responde que no, le dice: has perdido la mitad de tu vida. Cuando vuelca la barca, el barquero dice al gramático: ¿sabes nadar? Y cuando este responde que no, le dice: entonces has perdido toda tu vida. Pero ¿se puede imaginar mejor situación que la de un gramático que sepa nadar y la de un barquero que conozca la gramática?

EL LENGUAJE DEL ROSTRO

1. La fisiognomonía (o fisiognonomía, o fisiognomónica, o fisiognómica, o fisiognomía) es una ciencia muy antigua. O, mejor, no es seguro que sea ciencia, que es antigua sí. Hojeando la obra de Aristóteles (por ejemplo, *Analíticos primeros*, II, 70 b) encontramos que es posible juzgar la naturaleza de un hombre o de un animal a partir de su estructura corpórea, ya que todas las afecciones naturales transforman simultáneamente el cuerpo y

el ánimo: y así las facciones o las dimensiones de los otros órganos son signos que remiten a un carácter interno. Aristóteles pone el ejemplo del león, que sin duda es bravo, y se pregunta cuál es el signo externo de esa bravura. Lo encuentra en las «grandes extremidades» y de ello deduce que un hombre con un par de pies considerables ha de ser valiente.

En otros términos, el rostro es el espejo del alma. Esta convicción no es científica, forma parte de lo que Hegel llamará una «fisiognómica natural»: ¿cómo resistir a la tentación, aun en nuestra vida cotidiana, de pensar que un individuo de ojos oscuros e inyectados

en sangre, hocico prognato, nariz chata, grandes caninos agudos y barba hispida y trasudada, no es la persona más idónea para confiarle nuestros ahorros o la custodia de nuestro coche con los niños dentro?

De esa disposición natural se pasa fácilmente a la ciencia, por intuitiva que sea: y a ciencia fisiognómica han aludido Cicerón, Quintiliano, Plinio, Séneca, Galeno, Alberto Magno, Campanella, hasta llegar (y no podía ser de otro modo) a Darwin y Lombroso.

Sostenida por la autoridad de la ciencia, la fisiognómica natural puede celebrar entonces sus fastos: y la narrativa popular, después de que a

comienzos del siglo XIX la frenología (como veremos) alentara la búsqueda de correspondencias entre las protuberancias craneanas y las disposiciones psíquicas, no es sino una orgía de fisiognómica natural:

De una taberna situada entre via Barbaroux y via Bertola salió un hombre mal vestido, con cara picada de viruelas, frente achatada, ojos inyectados en sangre y boca enorme (Carolina Invernizio, *I misteri delle cantine*).

Era alto, ágil, nervioso, de cara pálida, pero como invadida por una nube oscura... Sus finos labios apenas se dibujaban y la boca parecía una larga herida aún no

cicatrizada... Tal vez, examinando bien el ángulo de la mandíbula y la curva de la boca, un ojo escrutador habría podido sorprender cierta dureza fría y egoísta, tal vez algo felino también, es decir, paciencia y ferocidad... (Luigi Natoli, I Beati Paoli).

No se podía imaginar algo más aterrador que el rostro de ese bandido. La cara estaba surcada en todas direcciones de cicatrices lívidas y profundas; los labios, tumefactos por la acción corrosiva del vitriolo; los cartílagos de la nariz, cortados; las ventanas de la nariz, sustituidas por dos agujeros informes. Los ojos, grises, clarísimos, microscópicos, muy redondos, exhalaban ferocidad; la frente, aplastada como la de un

tigre, estaba casi oculta por una gorra de piel de pelo largo y rojizo... recordaba a la melena de un monstruo. El Maestro no superaba los cinco pies y dos pulgadas de alto: la cabeza, desmesuradamente grande, estaba encajada entre dos hombros anchos, altos, potentes, carnosos... tenía los brazos largos y musculosos, las manos cortas, gruesas y peludas hasta sobre los dedos; las piernas eran un poco arqueadas, pero las enormes pantorrillas denunciaban una fuerza atlética (Eugène Sue, Los misterios de París).

Naturalmente, lo contrario también es válido y una figura suavísima trasluce un ánimo noble y gentil.

La Goualeuse tenía dieciséis años y medio. Una frente purísima, blanquísima, dominaba un rostro perfectamente oval. Un fleco de pestañas tan largas, que se rizaban un poco, cubría por la mitad dos grandes ojos azules. La pelusa de la primera juventud aterciopelaba dos mejillas redondas y bermejas. La boquita purpúrea, la nariz fina y recta, la barbilla con hoyuelo, eran de una adorable dulzura de líneas... (E. Sue, Los misterios de París).

Rostro largo y moreno; pómulos salientes, señal de astucia; músculos maxilares enormemente desarrollados, indicio por el que se reconoce infaliblemente al fanfarrón... ojos abiertos e inteligentes, nariz ganchuda, pero de línea elegante; demasiado alto

para un adolescente, demasiado bajo para un adulto, un ojo poco experto habría podido confundirlo con el hijo de un arrendatario de viaje, si no hubiera sido por la larga espada... (Alexandre Dumas, Los tres mosqueteros).

En el último retrato la sabiduría fisiognómica alcanza el máximo grado, ya que las facciones amenazan con revelar hasta la profesión del padre. Y, sin embargo, el retrato en Dumas aparece como un instrumento de introspección bastante insidioso.

En el mismo capítulo en que D'Artagnan aparece descrito tan indulgentemente, entra en escena una

bella señora «entre veinte y veintidós años... un ser pálido y rubio, de largos cabellos ensortijados que le caían sobre los hombros, grandes ojos azules y lánguidos, labios rojos y manos de alabastro». De esta Athos dirá, en el capítulo vigésimo séptimo, que «era bella como las Gracias» y que «a través de la ingenuidad debida a sus años se traslucía un temperamento ardiente, un temperamento no de mujer, sino de poeta»: un ángel de candor. En el capítulo quincuagésimo cuarto aparece como «una virgen santa en espera del martirio». Esta mujer es Milady, un monstruo de infamia, la quintaesencia de la traición, la crueldad, la intriga, la

impudicia cortesana: ladrona,
envenenadora, mentirosa y seductora.
Horror. Así, pues, ¡la fisiognómica no es
ciencia segura! Y el narrador romántico,
que nos convence sobre sus miserables,
presentándolos con la frente baja y los
ojos redondos, sabe jugar también con el
equívoco y nos presenta héroes
satánicos que aparecen bellísimos y
ocultan en lo más profundo de su
corazón enfermo las pasiones más
sórdidas.

La novela policíaca de segunda
generación, la *hard boiled novel*, de
Dashiell Hammet a Mickey Spillane
hasta el Fleming de James Bond
aprovecha la lección y nos presenta

(junto a una generación de gánsteres de rostro sórdido) una serie de mujeres rubias y tiernísimas que al final el detective se ve obligado a matar con el corazón embargado de amor y los ojos centelleantes de odio, porque no son sino la personificación del Mal.

2. Ese uso ambiguo de la fisiognómica natural (feo y malo; bello y malo; feo y bueno; bello y bueno) recalca, evidentemente, tendencias antiguas: por un lado, el instinto de asociar el ánimo al rostro y, por otro, la propensión, bastante católica, a ver en la belleza la

máscara del maligno. Frente a la inconstancia de la fisiognómica natural, la llamada fisiognómica científica no intenta asociaciones fáciles: no es necesariamente la belleza la que expresa los sentimientos positivos, el análisis debe realizarse sobre señales más sutiles.

Empieza, con pretensiones de científicidad, Giovan Battista Della Porta, napolitano, en la Italia renacentista. Estudioso de «magia natural» —expresión en la que no se sabe hasta qué punto el sustantivo modifica al adjetivo—, inventor a ratos perdidos y sin saberlo del anteojo, el microscopio y la cámara obscura, Della

Porta escribe en 1586 una *De humana physiognomonia*, en la que compara los rostros de los animales (oveja, mono, león, perro, buey, etcétera) con los de los hombres y deduce observaciones sobre su carácter: «la experiencia nos hace advertir con facilidad que el ánimo no es impasible respecto a los movimientos del cuerpo, igual que el cuerpo se corrompe por las pasiones del alma».

Bajo esta confianza, como ocurrirá con el propio Lavater, late una visión de lo divino, que, al circular por todos los seres, no puede dejar de manifestar su sabiduría reguladora incluso en las facciones. Y los principios de la

fisiognómica se extienden de los hombres y los animales a las plantas y a los cuerpos celestes. Los dibujos son bellos y persuasivos y es difícil sustraerse a la confianza en que la bondad y la dulzura se traslucen sin la menor duda del rostro, no bello pero sereno, de un ser pecoriforme de ojos húmedos y moralísimos balidos.

Desde ese punto en adelante, ¿cómo frenar al fisiognomista? Los tratados pululan. Y, a decir verdad, algunos preceden al del propio Della Porta. Barthélemy Coclès, en su *Physiognomonica* de 1533, dibuja mujeres de salud excelente, hombres dotados de temperamento ardiente,

frentes de hombres irascibles, crueles y codiciosos o ligeros y parlanchines; Jean d'Indagine, en la *Chiromancie*, 1549, nos presenta bocas de hombres audaces y temerarios, impúdicos y mentirosos, dentaduras de hombres crueles (los dientes son salientes), ojos de hombres perezosos, ojos de hombres inestables, lujuriosos, traidores y embusteros. Pero Coclès hacía algo más: realizaba la fisiognómica de los cabellos y las barbas y representaba la barba de un individuo brutal y dominante y los cabellos (mórbidamente rafelescos) de un individuo tímido y débil. Licencias, éstas, que podían permitir a Lichtenberg, unos siglos

después, mientras reaccionaba violentamente contra la fisiognómica de Lavater, afirmar que «suponiendo que el fisiognomista haya captado una vez al hombre, bastaría tomar una decisión enérgica para volverse de nuevo incomprensible por milenios». Milady había aprendido, precisamente, esta lección.

Pero los fisiognomistas no ceden: Wulson de la Colombière, Robert Fludd, Michel Lescot en el siglo XVII, y otros más, siguen redactando tratados, firmemente convencidos de que una nariz respingona denota lujuria.

Es que la fisiognómica, veteada de sentido común intuitivo y tentaciones

adivinatorias, acompaña al desarrollo del estudio anatómico, y hombres doctos y muy serios la toman en serio. Así podemos llegar a Lavater y sus *Physiognomische Fragmente zur Beforderung der Menschenkenntnis um Menschenliebe*, cuatro volúmenes, publicados de 1774 a 1778, con la colaboración y adhesión entusiasta de Goethe y Herder.

3. Johan Kaspar Lavater (1741-1801), teólogo, pastor, orador sagrado de gran éxito, autor de un *José de Arimatea*, unos *Cantos suizos* (patrióticos), una

Mesíada y un *Abraham e Isaac*, está convencido, como Della Porta (en quien se inspira), de que todo grano de arena y toda hoja contiene el infinito, que existen sutiles armonías entre el cuerpo y el alma, que la virtud embellece y el vicio deforma. Como une al sentimiento religioso tendencias ilustradas, traduce esta fe en una especie de observación «científica» del mundo natural: y así encuentra las correspondencias, también él, entre hombres y animales, facciones y pasiones del alma, madres e hijos, miembros de una misma comunidad nacional. Estudia el rostro, la cabeza, las manos, pasa revista a las fisionomías de los grandes personajes del pasado

(naturalmente, a través de la idealización de los grabados dieciochescos), se propone el fin de mejorar moralmente a la humanidad, acaba su vida en un raptó de misticismo que le hace olvidar sus buenos propósitos racionalistas, riñe con Goethe y muere a manos de un soldado de Massena, de cuyas facciones y longitud de pies no hablan las crónicas.

En ese mismo fin de siglo, Franz Joseph Gall inventa la frenología. Todas las facultades mentales, todas las tendencias, los instintos, los sentimientos, tienen su representación en la superficie del cerebro. Quienes tienen cualidades mnemónicas sobresalientes

presentan cráneo redondo con ojos saltones y distantes uno de otro. Y, además, las protuberancias.

Ya que Gall anticipa a su manera la investigación sobre las localizaciones cerebrales, se pone a investigar las protuberancias que, en puntos diferentes del cráneo, manifestarán el predominio de una u otra facultad. La iglesia austríaca lo acusa de materialismo y determinismo. Gall va a París y con su colaborador Spurzheim escribe una *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier, avec observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales*

de l'home et des animaux par la configuration de leur têtes, 1810-1819. ¡Cielos! Por intervención del propio Napoleón se le niegan los honores académicos, Europa entera discute sobre las protuberancias del cráneo, Lichtenberg se enfurece y afirma: «Si alguien dijera: “Tú, es cierto, te comportas como persona honrada; pero yo veo en tu aspecto que te esfuerzas y que en tu fuero interno eres un tunante”, no hay duda de que hasta la consumación de los siglos todo hombre cabal responderá a semejantes palabras con una bofetada».

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, en la *Fenomenología del espíritu* (1807,

cap. C. AA., V, A, c) aumenta la dosis: «La frenología natural no piensa sólo que un hombre sagaz deba tener tras las orejas una protuberancia del tamaño de un puño, sino también que la mujer infiel debe tener, no en sí misma, sino en su legítimo consorte, protuberancias frontales».

4. Pero Hegel no se limita a estas bromas sarcásticas. Su discurso es bastante complejo y se refiere al modo en que el espíritu, fuerza activa, puede determinar el cerebro en que radica y el cráneo que comprime el cerebro. Se

pregunta si una cosa muerta como los huesos craneanos puede imponer su conformación a los movimientos del espíritu y si no existe entre los dos una especie de adaptación libre e imprevisible; por último, dado también que existen predisposiciones originarias que se manifiestan en la conformación craneana, si no serán estas meras posibilidades que la propia acción y el proceso de crecimiento histórico de un individuo pueden dirigir y corregir para otros fines. Y, respecto a las facciones de que habla Lavater, qué función de signo pueden tener esas expresiones de la fisionomía inmóvil, ya que el hombre se expresa mejor con sus acciones y con

el resultado de éstas. El texto es arduo y sutil, los sarcasmos dirigidos a Lavater y a la fisiognómica enfadosos y hasta vulgares (el capítulo concluye con una observación sobre la ambigüedad de nuestros órganos, fusión de lo excelso y lo ínfimo, que «la inocencia de la naturaleza expresa en la unión del órgano de la perfección suprema, el de la procreación, y el de orinar»); lo que intenta es sustraer la libertad creativa del espíritu a las razones de la determinación física (y en esto Hegel está realmente atrasado respecto del pobre Lavater y el más pobre Gall), pero al mismo tiempo el filósofo advierte que el discurso sobre el cráneo

y la fisionomía podría hacer que se marcara a un individuo o a una raza para siempre, sin tener en cuenta las acciones y variaciones de la historia.

5. Con lo que (es evidente y no falta literatura crítica al respecto) llegamos a Lombroso.

El examen del delincuente llevado a cabo por la antropología criminal ha revelado que en él se encuentran características anatómicas, biológicas y psicológicas anormales, muchas de las cuales tienen significado atávico. Y como con esas características

atávicas se asocian tendencias y manifestaciones criminales y éstas son normales y muy frecuentes en los animales y en los pueblos primitivos y salvajes, es legítimo concluir que también en los criminales esas tendencias son naturales, en el sentido de que dependen necesariamente de su organización, análoga, por inferioridad de estructura y de funciones físicas y psíquicas, a las de los pueblos primitivos y de los salvajes y a veces de los animales (Lombroso, L'uomo delinquente).

Hace unos años, en la Universidad de Bolonia, Antonio Conversano presentó una tesis sobre el bandido Musolino y era interesante advertir, por

los documentos aportados, que las peritaciones de la defensa y de la acusación, por la influencia lombrosiana, contaban con muchos rasgos lavaterianos. El perito de la defensa, Bianchi, observa que el bandido presenta «submicrocefalia, estenogratocefalia, frente bastante estrecha, plasiosopropia, asimetría torácica, lóbulos auriculares sésiles, zurdera motriz». El perito de la acusación se extiende también sobre la inferioridad étnica de los calabreses en general. Lombroso, cuya opinión se solicita, se pronuncia a partir de la fotografía y lanza la hipótesis de que Musolino no es un tipo criminal

completo, sino algo intermedio entre el criminal nato y el criminaloide.

Pero con la tradición lombrosiana nos hemos aproximado mucho al lavaterismo de nuestro tiempo. Recientemente, un grupo de fotógrafos artísticos milaneses organizó una exposición en que se exhibían tanto las fichas normales de la policía (la habitual foto frontal, con mucha iluminación) como la foto tamaño carnet que los periódicos suelen publicar de los sospechosos de algún delito. Por una especie de lavaterismo inconsciente de la máquina fotográfica (¡misteriosas relaciones entre el Della Porta óptico y el Della Porta fisiognomista!), no hay

foto de ese tipo cuyo sujeto no adopte un aspecto de degeneración repugnante (basta comprobarlo en nuestro permiso de conducir). Ahora bien, no hay lector de periódico al que, frente a ese tipo de foto, no se le disparen reflejos lavaterianos, de modo que el «presunto culpable» se transforma emotivamente en el delincuente nato de Lombroso. Tampoco debió de ser diferente el circuito mental que prevaleciera en el reconocimiento de Valpreda por el taxista Rolandi precisamente mediante una foto.

Tras lo cual habría que preguntarse hasta qué punto predomina el esquematismo lombrosiano e incluso

lavateriano en la construcción de los retratos-robot. Y, por último, cuánto lavaterismo inconsciente ha pasado de la memoria visual a los códigos verbales para orientar esas manifestaciones de racismo en que con frecuencia incurren los periódicos, cuando titulan fragmentos de crónica negra con «un calabrés mata a su mujer en Turín» (y nunca «un bergamasco mata a su mujer», sino, si acaso, «un contable o un comerciante mata a su mujer»): donde la imagen del criminal moreno y de pelo ensortijado y cejas pobladas se impone fatalmente con la elección del adjetivo que remite a un modelo étnico estereotipado.

6. En estos casos se habla de racismo, más o menos inconsciente o edulcorado. Y no por metáfora, porque la línea que une a Lombroso con los teóricos del racismo es fácil de hallar.

En efecto, vemos cómo los clásicos del racismo contemporáneo se apresuran a describir al judío con labios carnosos, nariz aguileña, orejas puntiagudas, ojo maligno que rezuma avaricia, codicia, lujuria: y al latino bajo, moreno y perezoso, y al ario alto y rubio, de gestos serenos y sosegados, de cráneo ligeramente dolicocefalo. Hay una bibliografía abundantísima al respecto;

baste citar, sólo por poner el ejemplo de un moderno Lavater enloquecido, un tal Ludwig Clauss (*Rasse und Seele*, 1926), que divide a los hombres en esféricos, parabólicos, piramidales y poligonales. Esféricos son los italianos y los polacos (nariz convexa, ojos redondos, piernas cortas, movimientos rápidos y fluidos), parabólicos los alemanes y los escandinavos (cráneo, cara y cuello alargados, piernas largas, evolución lenta e imponente). Piramidales son los hipertensos y teatralísimos judíos, poligonales los negros, monstruosamente conformados, con la frente angulosa, la nariz deforme, la cara larga en la mitad superior y ancha en la inferior.

Estamos en el tebeo. Y, de hecho, tebeo y caricatura son los lugares en que la fisiognómica adquiere valor operativo de estenografía y bosqueja, con pocos trazos enfáticos, toda una historia psicológica o moral, basándose precisamente en los prejuicios (y en parte en la sabiduría antigua) de una fisiognómica natural: usándolos y reforzándolos.

7. Gran parte de los apuntes anteriores los escribí como introducción a un librito de caricaturas muy logradas de personajes contemporáneos,

maliciosamente yuxtapuestas a capítulos de un *Il Lavater portatile*, editado en Milán por los Hermanos Vallardi en 1811.^[13] Para aguzar las flechas de un lápiz neolavateriano, se prestaba bien el rostro del senador Fanfani (aunque no menos cruelmente aparecían tratados personajes mucho más gallardos). Observaba yo en dicha introducción que, no obstante, las vías del talión son infinitas y severas y que muchas veces quien a Lavater hiere a Lavater muere.

En efecto, había sido precisamente el académico de Arezzo quien en su libro *Cattolicesimo e protestantesimo nella formazione storica del capitalismo* había elaborado la teoría

según la cual, en la historia mundial, los períodos de expansión económica eran aquellos en que habían estado en el poder hombres brevilíneos, mientras que la longilineocracia había conducido a períodos de recesión, en los que la acción daba paso a la contemplación.

Teoría continuada en *I mutamenti economici dell'Europa moderna e l'evoluzione costituzionalistica delle classi dirigenti*, nuevo monumento al político brevilíneo o, hablando claro, de baja estatura. Teoría que no sólo atestigua el lavaterismo trasnochado de Fanfani, que claramente asocia a un tipo físico dado determinadas capacidades psicológicas y morales, sino que al

tiempo presenta una clara concepción de la cultura, puesto que los períodos corrompidos por los longilíneos ociosos y negados para la acción son aquellos en que florecen las *humanitates* y «triunfa la cultura». Y que se trata de una perspectiva desagradable para el autor se deduce de la frase en que contrapone el espíritu mercantil del siglo XIV al artístico-cultural del siglo XV: «mientras que la mentalidad albertiana, y *peor aún* (el subrayado es mío) el espíritu que invade las cortes y las clases dirigentes italianas de los siglos XV y XVI, es precisamente de tipo longilíneo».

Como confirmación de su tesis, Fanfani analiza los rostros que nos ha

transmitido la pintura de la época. Faltan en esas obras de Fanfani las comparaciones con los hocicos de los monos y de los perros, tal vez porque, como es sabido, el autor se inclina por la pintura abstracta y no podía sustituir el análisis histórico con reconstrucciones *ad hoc*.

No obstante, no han faltado a Fanfani hagiógrafos que han desarrollado sus lecciones (véase el florilegio completo en el divertido libelo *Lo stile del professore*, publicado por Sugar), que trazan un perfil de su tema que nada tiene que envidiar a sus páginas de ascendencia lavateriana.

Léase, por ejemplo, lo que dice al

respecto Roberto Gervaso: «Sólo los camaradas de partido, que temen su ceño, escapan, o creen escapar, a sus diabólicos fluidos. Brota por todos los poros y todas las cavidades: por los ojos, minuetantes como floretes en la escaramuza, culebreantes como dagas en el cuerpo a cuerpo, remolineantes como tizonas en el choque campal; por las ventanas de la nariz que bufan como ollares de caballo; por los labios amenazadores ora como fauces propiciadoras ora como tabernáculos; por la cerviz gladiatoria. Emana también de la voz procelosa en la inventiva, castigadora en el sarcasmo, paternal en la exhortación, acariciante en el halago,

y del gesto que le hace de contrapunto y es, a su vez, por ella escandido».

El esquema nos suena conocido: es el de los retratos de Sue, Dumas, Carolina Invernizio.

El círculo se cierra, la fisiognómica natural, tan sospechosa para Hegel, no ha muerto.

LA ILUSIÓN REALISTA

La inauguración de la exposición de arte nazi, en el Kunstverein de Frankfurt, se celebró con retraso el 15 de octubre de 1974 a las ocho de la noche, precedida de una animada conferencia de prensa y el lanzamiento de panfletos por grupúsculos que invitaban a los ciudadanos a sabotearla. Su tesis era que no se puede ejercer la objetividad filológica con un fenómeno aún vivo como el nazismo y que reexaminar el arte del Tercer Reich significaba volver a proponerlo como mito peligroso.

En cambio, bastaba con echar una

ojeada a los salones de la exposición para darse cuenta de que sus organizadores habían montado una máquina didáctica muy rigurosa, en la que cada obra iba acompañada de una foto o un panel que mostraban la otra cara de las cosas: frases de Brecht, de Horkheimer, documentos sobre la matanza de los judíos, etcétera.

Una exposición como para llevar a los niños de las escuelas, si acaso, para que aprendan cuán tenues son los límites entre dictadura, locura, tragedia, estupidez y mal gusto. Se sentía, pues, la tentación de pensar que la imbecilidad no tiene color, por lo que era natural que una exposición que recogía las muestras

más evidentes de la imbecilidad de derechas fuera criticada por una escuálida minoría de imbéciles de izquierdas. Pero un matiz de perplejidad resurgió, al leer las rápidas anotaciones a lápiz hechas por algún visitante sobre un panel blanco, del tipo de: «Este sí que era arte auténtico». Hay motivo, entonces, para preguntarse si el visitante incauto y perezoso, que no lea los paneles ni se moleste en descifrar los contrastes visuales entre mito y realidad, no quedaría fascinado con esa serie de bañistas rubias, trabajadores musculosos y sudados, soldados de mandíbula cuadrada, viejos campesinos dedicados amorosamente al cultivo de

alimentos autárquicos, paisajes agrestes surcados por autopistas y puentes de muchos arcos, maquetas de futuras ciudades cuadriculadas e imperiales. Porque, por último, estos cuadros, estas estatuas, dan la impresión de la «realidad», las señoras desnudas tienen la boquita de rosa que invita a besar y las partes pudendas de los jóvenes desnudos que simbolizan el Partido, el Trabajador o la Juventud, parecen «verdaderas».

Y, además, ya antes de acudir a la exposición, pervivía en la memoria el recuerdo de la exposición en Milán del hiperrealismo americano y uno se preguntaba si no habría sido también el

arte nazi, a su manera, un ejemplo de realismo «mágico» que debamos examinar sin demasiados prejuicios moralistas para descubrir las raíces profundas de una actitud que hoy se nos vuelve a proponer en un marco ideológico muy diferente. Y, sin poder evitar que aflorase, afloraba, por último, otro fantasma, el del realismo socialista de cuño soviético. ¿Qué diferencia estos tres tipos de «realismo»? ¿Cuál es su relación con la realidad y la pintura?

La política cultural nazi fue sin duda más niveladora que la fascista y en el panorama del arte hitleriano no se vislumbra ese juego de concesiones y guiños que permitía al fascismo dejar

vivir a Terragni junto a Piacentini o a Campigli y Sironi junto a los escultores del Foro Mussolini. Pero, aun así, no sería exacto decir que el nazismo difundiera un estilo uniforme: más bien patentó como estilo ario bueno una serie bastante desordenada de especulaciones de entre las cuales emerge una sola línea «pura» y coherente, la de los desfiles en el estadio de Nuremberg y la arquitectura de Albert Speer: un neoclasicismo pesado y anguloso, titánico y wagnerizante, del que en la exposición de Frankfurt son ejemplos menores pero espantosos una especie de «von Chirico» teutónico y poltrón, ese Otto Hirth que pinta plazas casi

surreales, a las que hombres verdaderos (no maniquíes) y sombras «realistas» quitan toda magia, y un plano para la reconstrucción urbanística de Munich de Hermann Giesler, donde lo *kolossal* se une al aburrimiento y la repetitividad.

Pero tal vez los dos ejemplos más convincentes sean dos modelos de entrada y articulación de autopista (en el fondo, las autopistas fueron la realización arquitectónico-urbanística nazi más típica): en el primer modelo los pilares de entrada iban a ser de la altura de unos cuarenta automóviles superpuestos; en el segundo (autor: Josef Thorak), entre dos ciclópeos carriles debía erguirse una especie de

monumento al trabajo, del volumen aproximado de la basílica de San Pedro, particularmente indicado para crear accidentes en cadena, frenazos irresponsables, alucinaciones en las noches de niebla. En todos estos casos no se puede hablar de realismo, desde luego, sino más bien de Irrealismo Absoluto, desprecio demencial por la escala humana, antiModulor programático.

Ese Irrealismo arquitectónico produce, en el nivel escultórico, ejemplos que yo calificaría de Hiporrealismo. En este caso, aparentemente, los cuerpos desnudos de los atletas, del Genio de la Victoria de

Wamper, de los guerreros de Amo Breker, son académicamente «correctos»: los bíceps y deltoides están en su sitio, las mujeres tienen hasta senos, parecen todos verdaderos. Pero «parecen».

Porque, al pasearnos por la exposición, advertimos que esas figuras alegóricas se asemejan todas, no son individuos, sino tipos simbólicos abstractos; el realismo sabe siempre dónde debe detenerse; por ejemplo, los hombres tienen un pene perfecto, completado con vello púbico amorosamente esculpido, mientras que las mujeres no tienen casi ni pubis ni vagina: la mística nazi con sus

connotaciones homosexuales domesticaba la realidad anatómica según sus exigencias ideológicas. Y véanse, por último, los *Camaradas* de Thorak, donde los pies y las manos son más grandes de lo debido, pero no se trata de una tensión expresionista, sino de fanfarronería visual (como quien, sólo de palabra, dijera: «Te doy un bofetón, que te pongo la cara del revés»).

Pero, junto al Irrealismo y al Hiporrealismo, la exposición de Frankfurt muestra otras tendencias.

Llamemos a la primera Academicismo Especulativo. En pocas palabras, se trata de la contribución de

aquella plétora de pintores fracasados, de especialistas de la oleografía, de pinceles ya consagrados a la decoración de polveras y cajas de bombones, que encuentran de improviso un mercado político, los jerarcas que se deleitan con los desnudos sobre fondo mitológico y que quieren encontrar en las Ledas y las Venus las facciones de sus Clarettes y sus Evas. En esto la exposición de Frankfurt ofrece algunas de sus cosas más sabrosas, un incomparable juicio de Paris con Paris en pantalón tirolés y las tres diosas con el rostro de prostitutas de cuarto orden (de Ivo Saliger) o un cuadro de un tal Haymann, de estructura aparentemente rafaelesca (mujer con

Niño y Bautista), pero en el que el ojo italiano experto reconoce la huella del Maestro: ¡Boccasile! Para llegar, por último, a ejercicios de manierismo más consciente, como el *Gelöste Stunde* de Bernhard Müller, en que encontramos los recuerdos de cierto academicismo italiano, entre Funi y Borra.

Con esa corriente podríamos asociar, como subproducto del subproducto, toda una serie de miserables pintores domingueros que, avisados de que los temas pictóricos que gustan al Régimen son los de fábricas, barcazas de desembarco, aserraderos, minas, ponen su desgraciado e inepto pincel al servicio

de un paisajismo deprimente y monótono, o también los inefables pintores de caballos, vacas, bueyes con arado.

Pero con esto nos estamos acercando a otra corriente, acaso la más interesante, porque por fuerza nos vuelve a evocar visiones análogas ya sufridas en museos moscovitas. El arte nazi fomentaba los cuadros con soldados en guerra, mineros de rostro tizado, cavadores de músculos tensos, forjadores con cara encendida por el fuego. Y todos ellos son parientes bastante cercanos de los conocidísimos personajes del realismo socialista.

En ambos casos los personajes no

son Universales, no están representados en poses abstractas, fuera del tiempo o del espacio, sino que aparecen como representantes de artes y oficios absortos en gestos característicos: representan «figuras típicas en circunstancias típicas». Que unos estén construyendo el nazismo y los otros el socialismo no tiene importancia desde el punto de vista pictórico: y hasta el contenidista más airado no puede negar que, transportados de un museo a otro, estos cuadros serían indistinguibles y podrían representar tanto el Cavador Alemán como el Cavador Ucraniano sin diferencias apreciables. ¿Habría que decir, pues, que una sola ideología

artística vincula a los extremismos históricos opuestos?

El hecho es, sin embargo, que no hay que tratar estos cuadros como objetos artísticos. Intentemos verlos como lo que son: instrumentos de persuasión de masas. Se trata de ennoblecer el trabajo subalterno y convencer al trabajador de que sacar carbón a paletadas es un gesto tan noble como hacer la guerra sobre un caballo enjaezado con hierro o bailar el vals en el palacio de un emperador. Para alcanzar este fin hay una fórmula: la cita pictórica. Si se representa el trabajo en la mina con los mismos colores, el mismo tipo de pincelada, la misma observancia de la perspectiva y de las

leyes anatómicas con que en tiempos se representaban los Reyes Magos, la Virgen, Luis XVI o los oficiales de Napoleón, se logra la identificación. Así, resulta que ese llamado «realismo» no se preocupa, de hecho, por la realidad, sino sólo por la Pintura. Los cuadros reproducen fielmente la Pintura tal como es (mejor dicho, como era). El realismo nazi y el realismo de Estado estaliniano no son realismos, sino «pictoricismos». Como tales, pueden dar a veces hasta discretos resultados figurativos capaces de cambiar de sentido político según el título, el lugar en que se expongan, la circunstancia histórica en que se vean. Se trata de

cuadros ideológicamente «neutros», válidos para todos los usos, igual que un fusil funciona tanto en las manos de un guerrillero angoleño como en las de un coronel griego.

Por último, en la exposición de Frankfurt se descubre también un pequeño grupo de cuadros que atraen la atención por su excelente factura y que a primera vista recuerdan al Hiperrealismo. El más típico de ellos es la *Kahlenberger Bauernfamilie* de Adolf Wissel. El origen es evidente: estamos ante los últimos ecos de la Neue Sachlichkeit.

Salvo que en los cuadros de esa corriente de vanguardia había

originalmente una perversidad, una capacidad de denuncia psicológica, que en estos sus tardíos representantes está del todo ausente: los personajes «hiperrealistas» de Wissel no se comprometen. Es difícil decir que sean «nazis» y, desde luego, no son héroes: pero tampoco son conscientes de su petrificación. Están a la espera. Saben que no son «verdaderos», pero quisieran parecerlo; para no correr riesgos, no se esfuerzan demasiado: parábola admirable de la falsa conciencia de alguien que sin duda sabía pintar, no quería renunciar a sus propios estilemas, pero procuraba gustar al régimen.

Quien saliera ahora de la exposición

de Frankfurt para dirigirse sin demora a la de los Hiperrealistas de Milán advertiría que los americanos, en su puntillosa figuratividad, no intentan en realidad hacernos creer que reproducen las cosas. Al contrario, se esfuerzan por hacer comprender que están reproduciendo la fotografía de las cosas, con toda la fijeza, la cromaticidad mecánica, el corte, los achatamientos y las profundidades típicas de la fotografía.

El Hiperrealismo denuncia que la realidad, tal como estamos habituados a verla, es consecuencia de una manipulación mecánica y, por tanto, proclama públicamente su falsedad

programática. En cambio, el Hiporrealismo, el Irrealismo, el Pictoricismo de Estado y el Academicismo de la pintura nazi intentan hacer creer en la realidad que representan. No declaran su falsedad, la ejercen subrepticamente. El Hiporrealismo es embustero porque quiere hacernos creer que dice la verdad, mientras que el Hiperrealismo aclara enseguida que está diciendo mentiras. Esa es la gran diferencia entre los dos.

Que después el gran público esté dispuesto a aproximar fenómenos tan diversos como si en ambos casos hubiese una llamada a la «sana»

figuración («por fin, se entiende todo, ¡no como en las obras de vanguardia en las que no se entendía nada!») significa sólo que el «calambre del iconismo», la actitud ingenua por la que se considera objetivamente fiel todo lo que parece de algún modo «reconocible», es una antigua enfermedad de la percepción.

Y tal vez la dificultad para reconocer hasta qué punto pueden mentir las imágenes sea la misma que se experimenta para reconocer las mentiras del Poder.

Es difícil rasgar el Velo de Maya.

IL MILIONE: **DESCRIBIR LO** **DESCONOCIDO**

Mientras escribo, no sé aún si el *Marco Polo* televisivo será fiel a *Il Milione* o se inspirará en él para una recreación libre del personaje. Se supone que las adaptaciones televisivas de un gran libro fomentan su lectura y yo me he apresurado a verificar la ley, por adelantado incluso: he releído *Il Milione*. Después me he preguntado cuántos, tras haber visto los episodios televisivos, irán a comprarlo en edición

económica y qué placer obtendrán. La lengua de la versión toscana llamada «Ottimo» (como es sabido, Polo dictó sus memorias en prisión a Rustichello da Pisa y éste escribía en francés, pero el texto original es de 1298 y la versión toscana de 1309) no está al alcance del lector común, aunque se lea sin demasiada dificultad, y las palabras incomprensibles crean atmósfera. Pero, prescindiendo de lo que cuente la televisión, ¿cómo debe leerse *Il Milione* o la versión de ese *Libro de Monsieur Marco Polo, ciudadano veneciano, apodado Milione, en el que se describen las maravillas del mundo*?

La pregunta que se me ocurría al

releerlo no era cómo lo entenderán los lectores de hoy, sino cómo lo entenderían los lectores de entonces. Y comprender lo que podía representar entonces tal vez nos ayude a sugerir cómo debería leerse hoy. Porque (y anticipo mi conclusión) *Il Milione* forma parte, y ni siquiera es el último, de una serie de relatos enciclopédicos que describen las tierras desconocidas y más o menos legendarias, casi siempre escritos por autores que no se habían movido nunca de su casa; Marco Polo cuenta casi las mismas cosas, pero como un periodista o un enviado especial.

Dos siglos antes de la invención de la imprenta, tres o cuatro antes del

triunfo de los «avisos» y las «gacetas», el libro de Marco Polo se anticipa a un género. Pero el género se anticipaba tanto, que no era fácil aceptarlo. Pongo un ejemplo. Existe un manuscrito francés, bastante posterior a la redacción de *Il Milione*, ahora conservado en la Bibliothèque Nationale de París, cuyo capítulo 157, en el que Polo describe el reino de Coilu, situado en la costa de Malabar, aparece ilustrado con una miniatura. En ese capítulo se habla de una población que cosecha la pimienta y (en la versión toscana) los *mirabolani emblici*, que no sé bien si son especies de ciruelas u otro tipo de frutos ricos en tanino. ¿Y cómo

representa el miniaturista a los habitantes de Malabar? Pues uno es un Blema, es decir, uno de esos fabulosos seres sin cabeza y con la boca en el estómago, el otro es un Esciapodo, que está tendido a la sombra de su único pie, y el tercero un Monóculo. Exactamente lo que el lector del manuscrito esperaba encontrar en esa región, que es India, reino del legendario Preste Juan, o «Presto Giovanni» como lo llama Marco Polo. Lo curioso es que el texto de Polo no menciona esos tres monstruos. Polo dice que los habitantes de Coilu son negros y se pasean desnudos y que en la zona (e imagínese el partido que podía sacar a eso el miniaturista) abundan

leones negros, papagayos blancos de pico rojo y pavos reales. Además, Polo, con la absoluta frialdad que lo caracteriza cuando informa sobre costumbres un poco inusuales para los buenos cristianos, anota que tienen poco sentido de la moralidad y lo mismo se casan con su prima, su madrastra o la esposa de su hermano.

¿Por qué se permite el miniaturista introducir esos tres seres, que no existen en el universo de *Il Milione* (y, a fin de cuentas, tampoco en el de nuestras ciencias naturales y humanas), contra toda evidencia textual? Porque él, como sus lectores, en tiempos de Polo y también más adelante, confiando en una

cadena ininterrumpida de doctísimas enciclopedias relativas a las maravillas del mundo, sabía que *debían* existir. El mercader Marco Polo era un simple descarado que se permitía no contar las cosas como debían ser, sino (y son palabras suyas o de Rustichello) «describir las provincias y países donde estuvo». Testigo ocular. Parece oficio fácil, pero en aquellos tiempos no lo era en absoluto. No había categoría sindical del enviado especial.

¿Quién era, entonces, el compilador de enciclopedias históricas y geográficas? Un señor que, sentado a su mesa, se basaba en los venerables textos de Plinio, Solino e Isidoro de Sevilla y

en las diversas enciclopedias del siglo XII, el *Speculum Mundi* de Vincent de Beauvais o el *Trésor* de Brunetto Latini. Y en esos textos los diversos países, ya fueran verdaderos o legendarios, estaban habitados por animales fantásticos y por seres muy extraños, cuyas características no eran, sin embargo, arbitrarias. Esos seres tenían exactamente las características que servían para transformarlos en ejemplos vivos, en alegorías legibles: así, el patriarca de esos tratadillos enciclopédicos, el *Fisiólogo*, aparecido entre los siglos I y II de nuestra era, contaba que el león tenía la costumbre de borrar con la cola sus huellas para

despistar a los cazadores, pero esa característica era «necesaria» para que el león pudiese funcionar como símbolo del poder de Cristo, que borra nuestros pecados. Y decía que el fénix cada ciento cincuenta años llegaba a Heliópolis y se consumía en el fuego del altar, para resurgir (como es sabido) tres días después de sus cenizas; y esa propiedad era «necesaria» para que el fénix fuera símbolo del Salvador. Y en ese sentido el león era tan «verdadero» como el fénix.

Il Saggiatore ha publicado una edición del *Tratado de las cosas más maravillosas y más notables que se encuentran en el mundo* de un autor

incierto conocido como John Mandeville. Mandeville, eso es seguro, nunca se movió de su casa y escribe casi sesenta años después de Polo. Pero para Mandeville hablar de geografía significa aún hablar de seres que *deben existir*, no que existen, si bien de algunas de sus páginas se puede pensar que entre sus fuentes figuraban también las páginas del testigo ocular Marco Polo. No es que Mandeville diga siempre y sólo patrañas: por ejemplo, habla del camaleón como de un animal que cambia de color, pero añade que es semejante a una cabra. Ahora bien es interesante comparar la Sumatra, la China meridional y la India de Mandeville con

las de Polo. Hay un núcleo que resulta en gran parte idéntico, salvo que Mandeville puebla esas regiones con animales y monstruos humanoides que ha encontrado en los libros precedentes. Polo, no.

Entendámonos. Polo era un mercader y no era hombre de muchas lecturas. Por otra parte, inicia su viaje a los diecisiete años y cuando regresa tiene cuarenta y uno y en el plazo de tres años se va enseguida a luchar, acaba prisionero de guerra y dicta sus memorias. Sobre cosas europeas no debe de haber leído mucho, si acaso las leyendas que cuenta y las patrañas que parece tragarse las ha oído en Catay. Pero en cierto modo la

cultura de las enciclopedias medievales lo había influido (entre otras cosas, muchas de las informaciones de las enciclopedias medievales proceden, durante largas épocas históricas, de las leyendas orientales). Y lo curioso de Messer Marco Polo es que, a su modo, es hombre de su tiempo y no consigue sustraerse a la influencia de esos libros —acaso no leídos— que le enseñan lo que debería ver.

La página más significativa es la relativa a los unicornios, que se le aparecen en Java. Ahora bien, que los unicornios existan un hombre del medievo no lo pone en duda. Entre paréntesis, leyendo ese completísimo

tratado que es *The Lore of the Unicorn* de Odeil Shepard (1930) nos enteramos de que personas que han visto y descrito el unicornio ha habido muchas incluso después de Marco Polo. Por ejemplo, el viajero isabelino Edward Webbe; o Vincent Le Blanc, que en 1567 vio tres, en el serrallo del Sultán, en India e incluso en El Escorial de Madrid; el misionero jesuita Lobo en el siglo XVII (traducido por Samuel Johnson), que lo vio en Abisinia; y John Belle en 1713; y, para concluir, aunque no de forma definitiva, nada menos que el doctor Livingstone.

Que el unicornio existía lo había dicho el *Fisiólogo*, que había dado

origen, en Europa, a la leyenda de que para capturarlo había que exponer en el bosque a una virgen inmaculada y, como decía, treinta años antes que Marco Polo, Brunetto Latini, «cuando el unicornio ve a la doncella, su naturaleza es tal que en cuanto la ve, se acerca a ella y depone toda su fiereza...».

¿Podía Marco Polo no buscar unicornios? Los busca y los encuentra. Quiero decir que no puede dejar de mirar las cosas con los ojos de la cultura. Pero una vez que ha mirado y ha visto, basándose en la cultura pasada, se pone a reflexionar como enviado especial, es decir, como quien no sólo aporta informaciones nuevas, sino que,

además, critica y renueva los lugares comunes del falso exotismo. Porque los unicornios que él ve son en realidad rinocerontes, un poco distintos de esos corzos graciosos y blancos, con cuerno en espiral, que aparecen en el blasón de la corona inglesa.

Polo es despiadado: los unicornios tienen «pelo de búfalo y pies como de lionfante», el cuerno es negro y grueso, la lengua es espinosa, la cabeza parece de jabalí y, en definitiva, «es un animal muy indecente a la vista. No es, como se dice por aquí, que se deje coger por una doncella, sino al contrario». Como si dijera: no mandéis a las muchachas, que os las cornea sin mirar. Es triste, pero es

así.

La otra cosa que sorprende en Polo, en su actitud de decir las cosas como son, es que su libro está dominado por la curiosidad, pero nunca por la maravilla delirante y menos que nada por la turbación. Cuenta como un antropólogo moderno: si hay una civilización en que existe la costumbre de entregar la esposa a los forasteros, y hasta a los maridos da placer, lo cuenta y listo.

Ha visto (pero visto, no oído decir) tantas cosas, que no se asombra de nada. Por eso, el mundo de que habla no es increíble, aunque sea asombroso: es, simplemente, y por eso habla de él.

Cierto es que oye voces misteriosas en el desierto de Lop, pero prueben ustedes a cabalgar semanas y semanas por el desierto. Cierto es que da por buena toda la historia del Preste Juan, pero es que hasta circulaba una carta, diplomática (si bien falsa, hoy lo sabemos), enviada cien años antes al emperador de Bizancio. Confunde los cocodrilos con grandes serpientes con sólo las patas anteriores, pero no podéis pretender que se les acercara mucho. Me parece que encuentra más antropófagos de los que había, pero, al fin y al cabo, viajaba recogiendo testimonios en tierras en las que se hablaban lenguas que debía de aprender con dificultad.

Sin embargo encuentra el petróleo y el carbón fósil y habla de ellos de modo muy correcto.

Entre visiones influidas por la tradición, de las que no se libera sino con dificultad, como restregándose los ojos, tiene otras en que parece antitradicional incluso a nosotros. Probablemente para él los hombres o son blancos o son negros, pero, desde luego, no se le pasa por la cabeza la idea de una raza amarilla. Los habitantes de Cipango (que es el Japón) tienen la piel blanca y el Gran Kan, que es un mongol, «tiene rostro blanco y bermejo como una rosa». Lo curioso es que tal vez tuviera razón, porque, aunque las

enciclopedias (hoy) siguen hablando de piel amarilla, cuando miramos bien a un chino o un japonés, nos damos cuenta de que no es amarillo como el feroz Ming, emperador de Mongo, sino de que no es tan blanco y rojo como un tirolés. Que el Gran Kan fuera precisamente rosa y bermejo, en fin, tal vez se maquillase o tal vez Polo lo mirara con ojos afectuosos, deslumbrado por sus ropas y sus joyas.

A veces parece que invente leyendas como sus predecesores y como sus sucesores, como cuando nos habla del «almizcle», perfume exquisito que se encuentra en una «postema» o absceso bajo el ombligo de un animal semejante

a una gata. Y, sin embargo, id a verificar en una enciclopedia: el animal existe, en Asia, y se llama *moscus moschiferus*, una especie de ciervo, que tiene los dientes exactamente como Polo los describe, y que en la dermis del abdomen, en la parte delantera de la abertura del prepucio, segrega un almizcle de perfume muy penetrante. Y, además, la versión toscana es la que lo hace parecer a «una gata», ya que en el original francés se dice correctamente que es semejante a una gacela. Polo miraba a su alrededor y registraba con tanta frialdad mercantil, que nosotros creemos que cuenta patrañas con la cara dura del impune.

A diferencia de cualquier enciclopedia medieval, no alegoriza ni moraliza, registra para quienes lo sigan por esas rutas, que son rutas comerciales. En cierto sentido, es escéptico y realista como Maquiavelo y habla como un técnico a los técnicos.

Su mundo reaccionó ante la provocación leyéndolo como si fuera uno de sus predecesores fantasiosos y me temo que así lo haremos nosotros, acaso influidos por términos heráldicos como «lionfante» o «salamandra».

Pero la salamandra de que habla es un tejido hecho de amianto, que él describe bien, no el animal del bestiario que vive y se deleita en el fuego. «Y

estas son las salamandras y lo demás son fábulas».

LAS TENTACIONES DE LA ESCRITURA

El nacimiento de la escritura es el tema elegido por las Galeries Nationales du Grand Palais de París para esta exposición: pensándolo bien, era un gran desafío. Todavía los jeroglíficos egipcios son siempre divertidos, coloreados (aunque, en resumidas cuentas, bastante conocidos); pero junto a ellos y antes aún viene la escritura cuneiforme sumeria, asiria y babilónica cuyos documentos son tablillas, casi siempre bastante pequeñas, que tienen la desventura, a ojos del profano, de

asemejarse una a otra como gotas de agua y todas juntas podrían evocar sólo la idea de la labor de ganchillo de un maníaco.

Si, además, se piensa que algunas de ellas son pequeñísimas y que el escriba las tallaba encuadrando una porción microscópica a través de una caña, para trazar caracteres que ahora sólo conseguimos distinguir con la ampliación fotográfica, una exposición de tablillas en cuneiforme podía transformarse en una monótona colección de piedras. ¿Qué hacer?

Si hubiéramos estado en mayo del 68, liarnos a pedradas con gran esnobismo, si bien acabar en el hospital

con traumatismo craneano por fragmento del código de Hammurabi no habría consolado a las víctimas.

En cambio, los organizadores de la exposición han ideado una solución espectacular. Están las tablillas, las estatuas, cilindros; cuando no está el objeto auténtico, está la fotografía; pero alegrado con paneles didácticos, de modo que la exposición se presenta un poco como un libro cuyas páginas, ilustradísimas, estuvieran colgadas de las paredes, en vitrinas, en pantallas.

De hecho, el catálogo —riquísimo— podría sustituir a la exposición, pero da más placer ver de cerca los objetos originales y, una vez que nos explican lo

que dicen y de qué modo, las piedras verdaderas, bien iluminadas, parecen — perdón por el juego de palabras— hablar.

El recorrido por la exposición se vuelve alegre y, al cabo de poco, nos seduce el juego, hasta el punto de llegar a la sección infantil y sentir deseos de acabar en el recinto de los niños, que modelan la arcilla y con un estilete copian jeroglíficos y cuñas, como pequeños escribas.

Pero incluso la diversión de descifrar cuñas y jeroglíficos no es poca cosa. Nos sentimos en el pellejo de un gran rey que recibe al mensajero con su tablilla ilegible (los reyes no eran unos

intelectuales, ni las cosas han cambiado demasiado desde entonces) y el escriba de la corte le traducía el mensaje: «Querido amigo, te envío a dos tipos que alguien aquí acusa de ser espías del enemigo. Tíralos al Eufrates y, si mueren, quiere decir que eran culpables; si se salvan, son inocentes. Entonces házmelo saber y daré muerte a su acusador». Simple y eficaz, según el código de Hammurabi. No sé si funcionará con el Tíber pues podríamos solucionar muchos procesos pendientes.

En resumen, una exposición llena de jeroglíficos y daderos: una Página de la Esfinge de la *Settimana Enigmistica*.^[14] No cito esta referencia al azar, pues los

organizadores han tenido el acierto de descender a ejemplos de esta clase para hacernos comprender cómo funcionaban aquellos diversos sistemas de escritura.

Han hecho más incluso: siempre nos han dicho que muchos bajorrelieves y pinturas egipcios eran auténticas historietas, pero siempre cabía la sospecha de que se tratara de licencias interpretativas inventadas por Lancelot Hogben y por apasionados de Yellow Kid. Aquí, en cambio, egiptólogos y conservadores de museo muy serios tienen el valor de exhibir el documento original y ponernos al lado una reconstrucción dibujada con auténticas historietas, con sus bocadillos y todo y

los jeroglíficos traducidos en buen francés, con los barqueros que se consultan o los dioses entregados a educadas conversaciones. Y, mira por dónde, una civilización enterrada se vuelve viva y divertida, aun para el visitante de escasa cultura arqueológica. Señal de que para hacer una buena exposición no hacen falta muchas piezas, no todas deben ser originales auténticas y el fetichismo del hallazgo puede atenuarse con la imaginación. Aquí tenemos una exposición para leer, un libro animado y —si se quiere— un genial guión televisivo ya listo para ser emitido.

Vivida así, la exposición puede

inducir a muchas otras intuiciones. Para empezar: ¿fue bueno que se aprendiera a escribir? Acude a la mente el episodio contado por Platón, cuando el faraón reprocha al dios Toth precisamente el haber inventado la escritura. Se acabó, le dice, el hombre ya no conseguirá cultivar sus pensamientos y su interioridad, porque tú le estás enseñando a objetivar su alma en tablillas y papiros. Adiós, memoria; ahora los hombres aprenderán a recordar mediante estos medios bastardos. Parece un discurso actual sobre las minicalculadoras y constituye una curiosa filípica que dan ganas de atribuir a un Sócrates, nada inclinado a

escribir. Menos mal que Platón escribió en su lugar y después de algunos millares de años nos damos cuenta de que la invención de la escritura no impidió, por ejemplo, a Proust cultivar tanto la memoria como su interioridad. Pero los egipcios lo sabían bien, ya que ese dios Toth se convirtió no sólo en el inventor del lenguaje y la escritura, sino también en el patrón de los escribas, el dios de la medicina y de la magia: divinidad semiótica como ninguna, sabía que leer los signos grabados en la piedra y leer los síntomas en un cuerpo humano, como, por lo demás, trazar signos para dirigir el curso de la naturaleza, es la misma cosa. No por

casualidad el dios Toth aparece representado con frecuencia como un mono: escribir, como hablar, es imitar mediante signos la realidad.

¿Cómo se imitan las cosas con los signos de la escritura? Esta exposición con sus ideogramas, que vagamente evocan la forma de las cosas, nos hace pensar en esos inventores de los «primeros tropos» de que nos habla Vico, que interpretan el mundo «por sustancias animadas»: momento auroral en que todo es metáfora y onomatopeya. Pero la exposición evidencia bastante bien cómo el signo imitativo se vuelve abstracto rápidamente, pierde su referencia visual a los objetos, el

pictograma se hace jeroglífico y el jeroglífico sigue siendo imagen, pero pasa a representar un sonido.

Acude a la mente el otro diálogo de Platón, el *Cratilo*, en que se discute si las palabras nacieron por naturaleza o por convención y la conclusión prudente es que tal vez al comienzo los sonidos imitaran las cosas, pero después ese parentesco directo se perdió y lo que era imagen viva de un objeto se convirtió en signo convencional.

Se utiliza el signo imitativo porque la arcilla y el estilete no permiten trazar bien las curvas. En segundo lugar, desde el principio los ideogramas no imitan las características de la cosa, sino los

rasgos pertinentes de una concepción mental de la cosa. La tierra está representada por un rombo, la palabra por una tosca silueta humana con pequeños trazos transversales que representan la barba y, así, atraen la atención sobre la boca como lugar de producción de la palabra.

Como se ve, no es tanto pura imitación cuanto un complejo juego de sinécdoques y metonimias visuales. Hace falta mucha fantasía para reconocer el concepto «rey» en un vago perfil humano con una especie de cepillo en la cabeza (el espantamoscas o cetro real). Por otra parte, si no hiciese falta fantasía, cualquiera habría podido

interpretar los ideogramas, que, en cambio, permanecieron incomprensibles por dos mil años y Champollion, por la tremenda tensión de descifrarlos, murió a los cuarenta y dos años.

En cuanto al imaginativo jesuita barroco padre Kircher, que creía poder interpretar todo en sentido imitativo, menudas las que armó. Ve una serie de dibujitos y lee: «Los beneficios del divino Osiris deben procurarse mediante ceremonias sagradas y la cadena de los genios a fin de obtener los beneficios del Nilo». Se frota las manos y se va a dormir tan contento, sin saber que esos signos querían decir sólo «Apries», que era el nombre de un faraón. Y ello

porque los egipcios, con maravilloso descaro, usaban unos jeroglíficos en sentido pictográfico y otros en sentido fonético, como nosotros usamos las letras del alfabeto.

Una vez más acude a la mente Vico, quien, según nos han contado en la escuela, pensaba que primero hablaron los dioses con sinécdoques y metonimias (fuentes, peñascos, arroyos), después los héroes con metáforas (los labios del vaso, el cuello de la botella) y, por último, los hombres pasaron a la lengua «epistolar», mucho más convencional. Pero Vico sabía muy bien que sólo se puede hablar la primera lengua sobre la base de la última y que

las tres lenguas, o los tres modos de producir signos, nacieron al mismo tiempo: como decir que la invención poética nace siempre sobre un tejido cultural anterior.

Estas tablillas nos muestran, además, que desde entonces leer ha sido siempre interpretar, porque había que decidir según el contexto cómo debía ponerse una imagen en correlación con su significado y en qué dirección avanzar en la lectura. Como en un moderno pasatiempo jeroglífico, había que decidir qué leer primero, si el signo fonético o el signo pictográfico. Además, había que inventar las vocales y muchos signos que eran homófonos,

como cuando el mismo sonido remite a significados diferentes. Entonces los egipcios tuvieron que inventar signos con-textuales. Así, hay signos que remiten a ideas (casa, vaca, viento), signos que remiten a sonidos (la imagen de la boca, que se pronuncia «er», sirve para representar la consonante «r») y, por último, signos puramente determinativos: dado el mismo signo que representa un juego de damas y un hilo de agua, se añade como determinativo el signo de la tela y se lee «tejido»; en cambio, se añade el signo de un pájaro y se lee «estar enfermo». Por no hablar de la metátesis gráfica, en que el orden de los signos se invierte

por razones decorativas, con lo que leer se convierte en un arte.

La escritura como metáfora de la textualidad, los códigos que se complican con reglas contextuales, ese dios Toth lo inventó todo, la verdad: las teorías de la deriva interpretativa, las místicas de la hermenéutica, que demuestran si acaso en nuestros tiempos una ineliminable nostalgia del jeroglífico, pero de un jeroglífico entendido aún al modo de Kircher. Porque los egipcios, y los sumerios, con esas invenciones conseguían escribir de economía, de catastro, de política, en una palabra, comunicaban y no se perdían sólo en el placer del texto.

Observaciones finales sobre las tentaciones de la escritura. Nace para registrar datos, pero enseguida pasa a desempeñar funciones ideológicas. Se describe muchísimo para celebrar, para establecer derechos, para subrayar prioridades. La escritura se convierte pronto en instrumento de poder. No sólo para los reyes que no saben escribir, sino también para los escribas. La exposición nos dice mucho sobre la formación de una casta intelectual, sobre los orígenes de la escuela como lugar de privilegio. Y esos escribas no sólo se organizan, establecen programas de estudio, celebran las dificultades, la belleza y el poder de su trabajo (ellos,

los custodios de la palabra), sino que, además, se hacen representar constantemente por las imágenes.

Servidores, custodios de bibliotecas cerradas a los profanos, entregados a un trabajo tan esquivo y humilde, que por culpa de su reserva se pierde durante milenios el secreto de su escritura, en verdad están orgullosísimos de su papel, son vanidosos, están siempre ahí, sentados o de pie, a dos pasos del rey o del faraón. Y, para ser cada vez más importantes, lo inventan todo, cambian las reglas del juego gráfico, hacen incisiones diminutas para que sólo puedan leerlas ellos, complican el jeroglífico porque (tentación nunca

desaparecida) cuanto más obscuro escribes más poder adquieres.

¿Cómo se sitúan esos escribas respecto al poder? Aparentemente, son sus siervos, sus amanuenses. Pero, si algo sabemos de ese poder y si pudo imponerse, fue también gracias a ellos. Hasta el punto de que hoy, al recorrer los pasillos de la exposición ya no sabemos si lo que nos cuentan sucedió de verdad, porque como testimonio de aquellos grandes imperios sólo han quedado sus tablillas. Podrían haber mentido, haber inventado reinos y reyes que nunca existieran.

¿Y si nos hubiesen mentido los grandes descifradores de los siglos XVIII

y XIX, como en el fondo, sin saberlo, mentía el padre Kircher? ¿Y si toda la exposición nos contara una historia inventada no por los escribas, sino por sus intérpretes modernos? ¿Y si esas piedras contaran en realidad una historia muy distinta?

Por fortuna, queda la piedra de Rosetta. Escrita en jeroglífico, en demótico y en griego, el texto griego nos dice explícitamente que la piedra es trilingüe; lugar de una posible mentira, los lenguajes y la escritura son también la única garantía de verdad que nos queda, y los signos se interpretan mutuamente. Que esas palabras ilustradas dicen de verdad lo que

sabemos, lo sabemos gracias a otras palabras.

Los signos —fantasmas tenues— nos aseguran que los faraones existieron realmente en carne y hueso, establecen un vínculo sólido entre la aventura de los ojos y la aventura de los dedos que hoy tocan aún momias friabilísimas y, de otro modo, sin nombre.

DE LA PINTURA MALA

Las grandes exposiciones retrospectivas son siempre útiles para destruir las leyendas y corregir los lugares comunes. Como se nos ha educado para que pensásemos que Hayez es un pintor *kitsch*, para corregir mis lugares comunes he ido a ver la exposición de Hayez. Es muy *camp*, ya se sabe, descubrir que el *kitsch* (presunto) era, en realidad, arte «verdadero», como también recibir, por otra parte, la iluminación de que el arte llamado «verdadero» es, en cambio, *kitsch* y por esa razón me he apresurado a ir a la

exposición. El día antes de que se clausurara. No fui al comienzo para tomar distancia y porque considero que, si un pintor trabajó hace más de cien años, verlo un mes antes o un mes después es lo mismo.

La sorpresa que he tenido en la exposición de Hayez es que el lugar común no debía de ser correcto. En términos muy claros, Hayez es un pintor pésimo. Más aún: no es un pintor, es un buen ilustrador que hoy podría hacer cubiertas para novelas populares y tal vez ni siquiera eso, porque hasta los diversos Frazetta han elaborado ya técnicas mucho más sutiles. Y digo que me ha desagradado ver tantos escolares

correteando por aquellas salas con guías municipales que les explicaban los misterios del romanticismo pictórico, porque he sentido la dolorosa sospecha de que esas tiernas mentes, tan maltratadas en la fase más delicada de su maduración, van camino de drogarse con realismo socialista.

La reacción ante una exposición es instintiva. Mis instintos estaban muy bien dispuestos (¡qué gozo me prometía con esa revisión neomedieval!); y, sin embargo, por instinto, ante cada cuadro me decía que Hayez hacía mala pintura.

Me di cuenta así de que no se puede evitar hacer estética, porque, a menos que se reaccione ante esas experiencias

con juicios emotivos (del tipo de «yo a ese tipo no lo soporto», y sin justificaciones que no sean las razones supremas del deseo), para decir que un pintor es malo hay que tener una Idea del Arte.

Advertí que la idea del arte a partir de la cual rechazaba a Hayez era aún la que practicaba desde hacía tiempo, aunque sin sacarla a colación cada dos por tres. Podría resumirla aun en la fórmula, debida a Jakobson, de *autorreflexividad y ambigüedad*, a lo sumo aclarándola un poco.

Estamos acostumbrados a considerar arte los objetos que *a)* por un lado, nos obligan a examinar el modo en que están

hechos y *b*) por otro, en cierta medida nos dejan inquietos, porque no es tan evidente que quieran decir lo que aparentemente quieren decir. En ese sentido, la «ambigüedad» no es necesariamente reducible a la deformación, a la innovación estilística, a la ruptura de las expectativas; puede ser también eso (y en el arte contemporáneo con frecuencia lo es y lo era), pero sobre todo quiere decir «exceso de sentido» o «polisemia», si se quiere (¿o preferimos decir «apertura»?). La obra está ahí, cuadro, poesía, novela, parece que nos cuenta que en alguna parte existe una mujer, una flor, una colina desde la que se ven otras

colinas, un poeta que ama a una criatura angelical, y, sin embargo, advertimos que no dice sólo eso, sino que sugiere algo más (y a veces lo contrario precisamente de lo que parece decir).

Ahora pasemos al buen Hayez. Primera impresión: cuando nos dice «aquí tenemos al dux Fulano de Tal recibiendo al mensajero del inquisidor» (o bien «aquí tenemos a los patriotas griegos que deben abandonar su tierra, llorando»), parece que diga exactamente esas cosas y nada más. Ese dux es exactamente un dux (lo malo es que por lo general no es *ese* dux, sino *un* dux, la «dogaresidad» en general), no es sino un dux que escucha a los mensajeros del

inquisidor y, como el mensaje le da dolor (lo dice incluso el título, para evitar equívocos), el dux está lo que se dice dolorido y doloridos están pajes y sirvientes en torno a él (dicho sea de paso, los mensajeros del inquisidor son, en cambio, falsos y malvados, como les corresponde). ¿Y qué diablos me importa la historia de ese dux, cuyo nombre por fortuna he olvidado? Lo que se dice nada, evidentemente. Hayez no hace «palpitar» la tela: pero, si la expresión puede parecer impresionista, diré que no me sugiere la idea de que en lo que dice haya un exceso de sentido.

Podemos preguntarnos: ¿existe de verdad un exceso de sentido en una bella

columna dórica o en un cuadrado de van Doesburg? Supongamos que no, por ahora. Pero aquí salta el otro aspecto (complementario) del objeto artístico, su autorreflexividad. Sucede que, frente al templo o al cuadro abstracto, no dejo nunca de admirar *lo bien hecho que está*. Sé que es difícil decir qué significa «estar bien hecho», pero frente a esta experiencia de la autorreflexividad, frente al estupor por el cuidado y la admirable pasión con que el artista ha hecho «bien» tal cosa (acaso tan insignificante como un cilindro o un cuadrado), se me ocurre la sospecha de que existe el exceso de sentido y de que esa configuración

quiere sugerirme «otra cosa».

Puedo decir que la pintura de Hayez está muy mal hecha, porque me recuerda el modo como yo (dibujante aficionado, pero no insulso *cartoonist* para comensales) intento dibujar. Hago una figura, un monje, pongamos por caso (como acostumbro), en primer plano, después me avergüenzo de ser tan soso y dibujo otros dos monjes en segundo plano. Como conozco la perspectiva (si bien a ojo), hago los dos monjes del fondo más pequeños que el primero. Pero, apenas intento ennegrecer el hábito del primero, con trazos de *pentel*, corro el peligro de confundirlo con el hábito también esbozado de los

segundos. Y entonces, para hacer comprender a los demás (y a mí mismo) que las tres figuras están en planos distintos y son tres figuras diferentes, doy contorno, recalco las líneas que separan al primer monje del espacio blanco infinito y de las líneas que circunscriben a los otros dos monjes. En otras palabras, en vez de dejar que los cuerpos aparezcan *en* el espacio luminoso, nazcan *de* él, se definan *dentro* de él, mediante contrastes de luz y colores, los fuerzo en la armadura de un contorno.

Ahora bien, si vais a ver de cerca qué hace Hayez, os dais cuenta de que hace lo mismo. Una pierna es una pierna

y, para volver evidente ese hecho maravilloso, Hayez *contornea* la pierna, no con una línea negra a carboncillo (porque, al fin y al cabo, es un artesano, que conoce el oficio), pero de hecho la contornea, la separa de lo que no es pierna, del resto del universo, y, si miráis el cuadro de cerca, os daréis cuenta de que con el pincel ha pasado y repasado las líneas de la pierna, porque el color y la luz no le bastan. Y eso se llama dibujar y dibujar con colores, si se quiere, pero no *pintar*. Y, además, creo que hasta dibujar con colores es otra cosa. Y entonces, está claro, con una pierna tan pierna (tan «piernosa», diría la Lucy de Charlie Brown), ¿cómo

vamos a sospechar que haya un segundo sentido? Pierna es y en pierna se queda.

Hayez sabe hasta tal punto que no hay otros sentidos, que, para evitar «equívocos», como decíamos más arriba, pone el máximo cuidado en representar no a *ese* dux, *ese* cruzado, *ese* conde, sino la «Dogaresidad», la «Cruzadidad» y la «Condidad». Y, para hacerlo, le basta con echar mano del repertorio de la iconografía de su tiempo, de modo que cada una de sus niñas o cada uno de sus guerreros, nos recuerda a alguien que ya hemos visto, con esas narices largas y afiladas, esos ojos tristes, esos cabellos grasos, lisos y lacios: ya los hemos encontrado en los

bellos grabados de los libros Sonzogno, en Jeannot, para entendernos, y en otros menores. Hayez dibuja dibujos, ilustra ilustraciones. Y, fijaos bien, no me importa que lo hiciera «antes» que otros. Lo hace.

Sin embargo, esa desgraciada condición suya nos explica por qué pareció, al fin y al cabo, pintor excelente a sus clientes y admiradores del siglo pasado. De hecho, no podemos creer que el siglo XIX no tuviera una idea del arte ni que estuviese dispuesto a dar todo por bueno. Es que el siglo XIX, o al menos el siglo XIX italiano, tenía una idea propia de la pintura como *comentario de la*

literatura y el teatro. Hayez gustaba por motivos no pictóricos, sino literarios y escenográficos. Gustaba porque representaba la gestualidad y la disposición espacial de las escenas de melodrama (por eso sus ambientes son tan monumentales y vacíos, como si esperaran una invasión de comparsas), porque traducía exactamente en la tela expresiones que se apreciaban en la página, del tipo de «alzó sus húmedos ojos al cielo», o en la escena, donde se espera oír el sonido de los despiadados pasos.

Hace unos años Aurelio Minonne había publicado un hermoso ensayo sobre «El código cinésico en el

“prontuario de las poses escénicas” de Alamanno Morelli» (*Versus* 22, enero-abril de 1979), donde examinaba la lógica «cinésica» (la semiótica gestual) de los teóricos del teatro decimonónico, con su código de poses y gestos de significado exacta y convencionalmente definido. El teatro decimonónico (sobre todo el melodrama) vivía de esas convenciones y, sin entenderlas, se corre el riesgo de confundir a Verdi con un trombón. En el mismo ensayo, Minonne mostraba que los pintores decimonónicos italianos seguían las mismas instrucciones para la escena, sobre todo (precisamente) Hayez. Prueba de que clientes y público pedían

a Hayez, cuando pintaba, *que les recordara el teatro*. Si esa era la petición que hacían a la pintura quienes la disfrutaban, bien hizo la pintura por un tiempo en satisfacerla y proporcionar, por así decir, una satisfacción sustitutiva: transmitía oportunidades de revivir emociones estéticas experimentadas en el teatro. Y, como ese tipo de experiencia (la evocación de la teatralidad) era esencial para ese público, se convertía en *valor primario*, en menoscabo de los otros que nosotros consideramos hoy fundamentales para definir la pintura en cuanto tal. Por eso, hay razones para preguntarse si para aquel público la pintura de Hayez no

tendría en verdad un exceso de sentido: no hablaba de *ese* dux ni de la «Dogaresidad», sino del teatro que no era, y de la vida o de la historia como teatro (cantado).

Si es así, quizá en el siglo XIX Hayez fuera un artista. Pero, desde luego, hoy es difícil admitir esa posibilidad.

Evidentemente, en el siglo XIX la remisión intertextual (la pintura como sugerencia del teatro) prevalecía sobre la consideración textual (la pintura como pintura). Tal vez Hayez no fuese posmoderno, porque —como modernísimo (adecuado a su tiempo) que era— proporcionaba al público la

mercancía que éste le pedía, es decir, una pintura que no hablara de pintura. Pero se puede interpretar en sentido posmoderno, como triunfo descarado de la intertextualidad, como pintor que vivía de citas extra-pictóricas.

Todo es posible y vivimos en una civilización estéticamente libre y flexible. Pero, si la idea de obra tiene aún sentido, hasta la *misreading* de Hayez, que nos lo vuelve grande, puede legitimarse mediante un examen de su texto pictórico, aunque sea en diálogo libre y abierto con lo que no es texto, sino ambiente, enciclopedia de una época.

Sin embargo (y cierto es que con los

años nos volvemos conservadores), preferiría que se presentara Hayez a los muchachos como un pintor que no hacía buena pintura, aun en un marco cultural en que la idea de buena pintura contaba mucho menos que la idea de «literatura» y de literalidad de la pintura.

Habría que explicar también por qué la Idea del Arte del siglo XIX ya no es la nuestra... con el respeto debido a todas las Ideas (con tal de que no pretendan presentarse como *la* Idea).

DIEZ MODOS DE SOÑAR LA EDAD MEDIA

1. *¿Qué sueño?*

¿Qué tienen en común los personajes de Frazetta —propios de los Nibelungos— con las extenuadas criaturas de los prerrafaelitas? ¿Qué los paladines de Battiato con el nacimiento del purgatorio de Le Goff? Y si Darth Vader y Jacques Fournier se encontrasen, a bordo de algún objeto volante no identificado, por

los alrededores de Montailou, ¿hablarían el mismo lenguaje? Y en caso afirmativo, ¿sería el latín? ¿El latín del Evangelio según san Lucas?

Como todos los sueños, también el de la Edad Media amenaza con ser ilógico y centro de maravillosas deformidades. Muchas personas nos lo han dicho y ello tal vez debería servir para hacer que no tratáramos como homogéneo lo que homogéneo no es.

Pero todo vértigo de deshomogeneidad puede nombrarse como campo unificado, si exhibe en su interior una red de semejanzas de familia, que habrá que desentrañar.

¿Cuándo se empieza a soñar la Edad

Media? Evidentemente, si fuera diurna, cuando concluye el día y se inicia la reelaboración nocturna, en sus formas oníricas naturales. Pero ya que, por consenso de las malas personas, la Edad Media es la noche, habría que empezar a soñarla cuando surge el nuevo día. Según un conocido poema goliárdico, entre el descubrimiento de América y la conquista de Granada (dos nombres que, como se ve, el presente gusta de asociar tanto como gustaba el pasado), la humanidad jovial se despierta cantando «¡qué alivio, qué alivio! ¡Se acabó la Edad Media!». Y en ese momento, aunque sea con los ojos abiertos, empieza a soñar.

Fijaos que en esta rápida cabalgada, como corresponde a un buen caballero de la edad de las tinieblas, seré veloz como el viento y recorreré sólo las bellas tierras de Italia, ya que, si quisiera reconsiderar las etapas del sueño medieval en el universo mundo, no me bastaría la vida y podría llegar al final de mi camino sin haber puesto las manos sobre el Santo Grial de una conclusión justa. Partamos, pues.

2. Cuatro siglos de sueños

Comienzan los poetas renacentistas, que con la debida ironía revisan las aventuras de los paladines: me refiero a Pulci, Boiardo y Ariosto, pero, antes que ellos y con menor ironía, al autor de los *Reali di Francia* y del *Guerrin Meschino*. Y sobre las raíces de la Edad Media y de su gloria razona con frialdad filológica Lorenzo Valla (para destruir un mito, no para celebrarlo, y menos aún para soñarlo, pero en cualquier caso evocando de nuevo el tiempo pasado).

El *Baldus* juega con la evocación lingüística medieval y Trissino vuelve la vista a la antigüedad clásica tardía y a la Edad Media bizantina, cantando la Italia liberada de los godos. Si el padre

Bernardo canta a un Amadís de Gaula, el hijo Torquato no encuentra cosa mejor que hacer que cantar romances manieristas a cruzados medievalísimos (sobre los que, cierto es, no ironiza como sus mayores: los usa, pues, en otro sentido). Y si se le ocurre escribir una tragedia, elige el tema del Rey Torrismondo, soberano de los godos.

El siglo XVII parece poco atento a la restauración medieval, como si el Concilio de Trento no hubiera revestido con paños barrocos su sueño de una reforma nunca realizada; pero no debemos observar sólo a los literatos. Pues en esa época —antes incluso— se reelabora la filosofía medieval: a

comienzos del siglo XVI el cardenal Gaetano (y de tal manera, que los incautos no comprenden nunca bien dónde terminó de escribir Tomás y dónde empezó él) y después Pedro da Fonseca y Pierre de la Ramée, y en época barroca Francisco Suárez, para acabar con el gran Jean Poincot, mejor conocido por los neoescolásticos como Juan de Santo Tomás, por no hablar de los enemigos de Galileo, menos estúpidos de lo que se cree. Y todos estos viven su sueño medieval tan bien, que todo el mundo, empezando por los neoescolásticos más ilustres de nuestro tiempo, dan su escolástica contrarreformista por escolástica buena

y auténtica y toman de ella a manos llenas, sin tener en cuenta que todos ellos eran algo más que escolásticos rezagados, y sólo hoy se empieza a releerlos como autores de su tiempo, que a su modo miraban hacia adelante.

¿Y qué decir del siglo XVIII, racionalista e ilustrado? Que inicia la reconstrucción filológica de la Edad Media con *Rerum Italicarum Scriptores* de Muratori, mientras que Bettinelli se esfuerza, sí, por hablar mal de Dante, pero habla de él y lo hace, evidentemente, porque alguien en su tiempo sigue hablando de él, y demasiado, en su opinión. Además, si a Bettinelli no le va Dante, sí que le va la

Edad Media, porque en el *Risorgimento d'Italia*, al referirse a los descubrimientos de Muratori, intenta revalorizar lo sucedido en los siglos posteriores al año mil.

Por otra parte, en el mismo período Gasparo Gozzi escribe una defensa de Dante. Y el siglo de las luces acaba, como en el resto de Europa, con las Osiánicas de Cesarotti. El romanticismo está a la puerta y la literatura inglesa se está poblando de castillos y abadías góticas. Dentro de poco Chateaubriand nos dirá, respirando aire balsámico bajo las bóvedas ojivales de un bosque celta, qué es el genio del cristianismo.

En ese punto la Italia del

Risorgimento se puebla de medievos revisados en todos los géneros y en todo sistema semiótico disponible. Pellico canta a una Francesca, Manzoni a un Adelchi, el cuerno de Grossi suena por los lombardos en la primera cruzada, Berchet presta juramento en Pontida, Guerrazzi se bate en Benevento, Prati brama sobre la cena del rey Alboino, Amari repasa los hechos de las Vísperas Sicilianas. ¿Y qué hace De Sanctis, entre un exilio y una victoria, sino dar lecciones sobre Dante y escribir ensayos sobre Petrarca?

Por no hablar del *Marco Visconti* ni del *Folchetto de Provenza* de Grossi (Folchetto, que, bello como una rosa,

viaja entre las nieblas nórdicas), del *Convinto d'Alboino* de Guadagnoli, del *Castello di Trezzo* de Bazzoni, de los *Beati Paoli* de Felice Bisazza (que no son dieciochescos como los de Natoli, sino del siglo XII, porque hasta la mafia tiene raíces medievales), de la *Lega di Lombardia* de Cesare Balbo, de las *Lettere siciliane del secolo XIII* de Santorre di Santarosa o de la pléyade de novelas y novelitas de Diodata Saluzzo di Roero, de Folletti, de Agrati o de Bertolotti. Para acabar con Carlo Tenca, que cito por las razones, no ingenuas pero seguramente sentimentales, que algunos de ustedes vislumbrarán.

De modo que Tenca escribe en 1840

La Ca' dei cani. Cronaca milanese del secolo XIV cavata da un manoscritto di un canottiere di Barnabò Visconti y así formula su prefacio a los lectores:

(...) ya que los episodios son necesarios, que constituyen incluso la parte principal de un relato histórico, hemos introducido la ejecución de cien ciudadanos ahorcados en la plaza pública, la de dos frailes quemados vivos, la aparición de un cometa, descripciones todas que valen por las de cien torneos y que tienen el mérito de descarriar más que nunca la mente del lector... Además, se ha derramado erudición a manos llenas, para lo que nos ha sido de ayuda nuestro cronista, quien, al parecer,

fue escarbando entre las memorias de su tiempo y las fue atesorando en su historia. Más aún: fue tal su afán de narrar hechos, que recogió en un solo año sucesos de cinco o seis...

Respecto al estilo y la lengua, que hoy tienen la mayor importancia, hemos procurado mantenernos lo más cerca posible a la verdad... Por eso en boca del señor y del príncipe hemos puesto un lenguaje florido y sentencioso, adornado con frases estudiadas y elegantes, en boca del pueblo un habla baja y rufianesca, mezclada con solecismos y ocurrencias de toda índole. También en esto los lectores comunes encontrarán la variedad y casi diríamos el abigarramiento que por lo general

tanto gustan en las novelas.

Y, entretanto, se estremecen los escenarios con trovadores de Verdi, y los amantes de Hayez, con el sombrero de estudiantes de cuarto año, besan a sus castellanas, quienes han tenido la ventura de hacerse arreglar los damascos en el guardarropa de la Scala. Ojalá fuera sólo Hayez: hacen cuadros de tema medieval Adeodato Malatesta, Ludovico Lipparini, Massimo d'Azeglio, Faruffini, Domenico Morelli, Nicolò Barabino, hasta llegar a De Carolis, cuando ya, en otra parte, Ruskin y Monis han lanzado su moda y los decadentes franceses meten en el

shaker místico del SAR Joseph Péladan a los rosacruces y a los templarios, para ofrecer una contrapartida de vanguardia tradicional a la naciente tradición de lo moderno.

Tampoco la arquitectura se sustrae a la llamada del sueño y, mientras Boito escribe sobre el modelo medieval como nueva fundación de una lógica constructiva de los edificios, Pelagio Pelagi y Alessandro Sidoli rehacen al estilo medieval los centros históricos, se construyen o reconstruyen las fachadas de las catedrales de Nápoles, Amalfi, Santa Croce y Santa Maria del Fiore, para gozo del turista aún no posmoderno a la búsqueda desesperada de

autenticidad histórica. Modenesi diseña la fachada de San Petronio, Salvatico la catedral de Trento, Coppedé el castillo Mackenzie, Falcini, Treves y Michele la sinagoga de Florencia, mientras que Edoardo Arborio Mella escribe sus *Elementos de arquitectura gótica* en 1857.

No bastará la unidad de Italia para apartar a poetas y narradores del sueño medieval: no hablemos de Carducci y sus iglesias de Polenta, de sus San Miniato, de su anciano señor de Hohenzollern, que piensa para sí «morir/a mano de mercaderes que ciñeron ayer mismo/a sus flácidos vientres el acero de los caballeros»,

mientras que con altos fuegos
Alessandria, Apeninos arriba, ilumina la
fuga del César gibelino y los fuegos de
la Liga responden desde Tortona y un
canto de victoria suena en la noche
piadosa. Se enternece Pascoli con la
dulce perspectiva de Paolo Uccello y
con el rey Enzo, Verga compone
deliciosos relatos menores de estilo
gótico, Giacosa juega al ajedrez, Benelli
hace bromas en la cena, Gozzano va *per
insulae perditae*, Comparetti vuelve
vencedor de la ingente selva virgiliana.

3. *¿Por qué hoy?*

Entonces ¿hablaremos hoy de moda medieval porque Pederiali o Malerba hayan escrito sus novelas y Battiato haya confiado a discípulos de Eleanor Fini y de Fabrizio Clerici las armaduras de sus títeres palermitanos sometidos a cirugía estética por el cirujano de Fuori?

Parece, y me parece, que la moda medieval, y el sueño de la Edad Media, atraviesa toda la cultura italiana, y europea también, como ya hemos sugerido. Y del porqué de esa fascinación muchos otros han hablado. No se sueña la Edad Media porque sea el pasado, porque pasados a la cultura occidental le sobran, y no se ve por qué no se deba volver a Mesopotamia o a

Sinuhé el egipcio. Pero es que, como ya se ha dicho, la Edad Media representa el crisol de Europa y de la civilización moderna. La Edad Media inventa todas las cosas con las que aún estamos ajustando cuentas: los bancos y las letras de cambio, la organización del latifundio, la estructura de la administración y de la política municipal, la lucha de clases y el pauperismo, el altercado entre Estado e Iglesia, la Universidad, el terrorismo místico, el proceso indiciario, el hospital y el episcopado, hasta la organización turística, y sustituid las Maldivas por Jerusalén o Santiago de Compostela y lo tenéis todo, incluida la

guía Michelin. En efecto, no estamos obsesionados por el problema de la esclavitud o del ostracismo, o de por qué se debe, necesariamente, matar a la propia madre (problemas clásicos por excelencia), sino por cómo hacer frente a la herejía y por los camaradas que se equivocan y por los que se arrepienten, por cómo se debe respetar a la propia esposa y consumirse por la amante, porque la Edad Media inventa también el concepto del amor en Occidente.

4. Reconstruir y remendar

¿Cómo se distingue nuestra libre propensión hacia la herencia clásica de nuestra necesaria atención a la herencia medieval? Creo que podemos oponer el modelo de la *reconstrucción filológica* al modelo del *remiendo utilitarista*. Se reconstruye la antigüedad clásica, se excavan los foros imperiales, se sostiene el Coliseo en peligro, se limpia la Acrópolis: pero no se vuelven a llenar; una vez redescubiertos, se los contempla.

En cambio, se remienda lo que queda de la Edad Media y se sigue reutilizando como recipiente, para llenarlo con algo que nunca podrá ser radicalmente distinto de lo que ya había

dentro. Se remienda la banca, se remienda el municipio, se remiendan Chartres y San Gimignano, pero no para venerarlos y contemplarlos, sino para continuar habitándolos. Se paga, si acaso, la entrada para contemplar el templo griego o la galería de los bustos de los filósofos, pero a la catedral de Milán o a la iglesia de los Mille se va aún a oír misa y se elige el nuevo alcalde en el palacio municipal del siglo XII. Se debate si hacer ejércitos de mercenarios o de ciudadanos reclutados, no sobre cómo reconstruir la legión tebana. El sueño de la Edad Media concierne siempre a lo que se puede y se debe remendar, nunca a lo que se puede

museificar.

Y si alguien puede objetar que aún vivimos de Aristóteles, Platón y Plotino, cuidado con el error de perspectiva. Cuando se los usa como si fueran contemporáneos, se los usa y remienda como herencias medievales, que tal es el Aristóteles de los neoescolásticos. Pues, en cuanto un filólogo nos lo reconstruye como era y no como la Edad Media nos lo ha consignado, ese Aristóteles deja de ser maestro de vida y pasa a ser texto para examen. Si acaso, para los mejores, se convierte en modelo de un pensamiento posible, no instrumento para pensar hoy en sus términos. Taparelli d'Azeglio remendaba a

Aristóteles y Minio Paluello hace una historia de sus remiendos y sobre esa base se puede creer aún en una teoría de la sustancia y los accidentes que nos permite, hoy, acercarnos a la eucaristía, pero, en cuanto el severo filólogo reconstruye el Aristóteles perdido y original, salimos del remiendo y del uso para entrar en el santuario de la veneración académica.

5. Diez tipos de Edad Media

Pero, si volvemos a la Edad Media sólo remendándola, nunca reconstruyéndola en su integridad y autenticidad (¿cuál?), entonces tal vez todo sueño de la Edad Media (desde 1492 hasta hoy) no representa el sueño de la Edad Media, sino el de una Edad Media.

Si todo sueño de la Edad Media es el sueño de una Edad Media, ¿de qué sueño y de qué Edad Media hablamos?

Permítanme intentar una tipología de los muchos medievos que hemos conocido: tosca y genérica como lo son todas las tipologías.

1. La Edad Media como *manera* y *pretexto*. La de Tasso, para

entendernos, la del melodrama. No hay interés real por una época, se vive la época como «lugar» mitológico en el que hacer revivir personajes contemporáneos.

2. La Edad Media de la *revisión irónica*, la de Ariosto, tal vez también la de Cervantes. Se vuelve a lo imaginario de una época pasada, vista precisamente como pasada e irreproducible, para ironizar sobre nuestros sueños y sobre lo que ya no somos («oh, gran bondad de los caballeros antiguos...»). Ariosto revisa la Edad Media como Leone el Oeste. Es la Edad Media de la nostalgia, pero se trata de una nostalgia atea.

3. La Edad Media como *lugar*

barbárico, tierra virgen de sentimientos elementales, época y paisaje ajeno a toda ley. Es la Edad Media de la *Heroic Fantasy* contemporánea, pero también la de *El séptimo sello* y *El manantial de la doncella* de Ingmar Bergman. Nada impediría que las mismas pasiones elementales se vivieran en la época de Gilgamesh o en las costas de Fenicia. Se elige la Edad Media en cuanto espacio oscuro, *dark ages* por excelencia. Pero en esa obscuridad se desea ver una luz «distinta». En ese sentido, en cualquier lugar y época en que se desarrolle, la tetralogía de Wagner pertenece a esa Edad Media. Está por definición a disposición de todo signo de barbarie y fuerza bruta

triunfante y por esa razón siempre inspira, de Wagner a Frazetta, sospechas de nazismo. Es nazi toda admiración por una fuerza, eminentemente viril, que no sepa leer ni escribir: la Edad Media, con Carlomagno, que apenas sabía firmar, se presta maravillosamente a esos sueños de un regreso a la vellosidad pura. Cuanto más peludo el modelo, mayor la admiración: el *Hobbit* como modelo humano para los nuevos aspirantes a nuevas y largas noches de los cuchillos largos.

4. La Edad Media *romántica*, que prefiere la obscuridad del castillo en ruinas, sobre el fondo de la tempestad cargada de relámpagos, habitado por fantasmas de esposas

violadas y asesinadas la noche misma de la boda. Edad Media ossiánica y neogótica, pariente próxima de las crueldades orientales de Vathek. Edad Media decimonónica, pero también de cierta *space opera* en que la astronave sustituye al torreón.

5. La Edad Media de la *philosophia perennis*. Tal vez entendida como *escamotage* sutil por Gaetano y Juan de Santo Tomás, tomada dramáticamente en serio por una mente mediocre como la del padre Taparelli d'Azeglio y por una mente grandiosa como la del cardenal Mercier y, subiendo en orden de grandeza, la de Etienne Gilson. Incubada con amor, casi con lujuria, por la mirada alucinada de Maritain,

con obstinación conservadora por Pío XII, con espíritu de *Heroic Fantasy*, propio de los medios de comunicación de masas, por el crucífero Woytila, esa Edad Media presenta aspectos de finura filológica y otros de dogmatismo antihistórico. Es infinitamente preferible, en el universo católico, al falso modernismo de los barones espiritualistas, que releen a Gentile a través de Rosmini.

6. La Edad Media de las *identidades nacionales*, como fue la de Scott y de todos los partidarios de algún *Risorgimento*, que veían en los períodos brillantes de los levantamientos comunales un modelo victorioso de lucha contra el dominio extranjero.

7. Una Edad Media *carducciana*, toda restauración, en honor de la Tercera Italia, un poco falsa y un poco filológica, en resumidas cuentas, bonachona e hipócrita, funcional para el renacimiento y estabilización de una nación en busca de identidad. Pero pariente de la decadente, la de los éxtasis de Des Esseintes sobre los manuscritos de la latinidad tardía, para entendernos, y de cierto dannunzianismo, y de los prerrafaelitas y de Ruskin y de Monis. Y si junto a Carducci y a Dante Gabriele Rossetti (con todo el neomisticismo medievalizante de los Fieles del Amor y las interpretaciones ocultistas de Dante) es porque, republicano uno y aristocrático otro, ambos se

inscriben, en el fondo, en un designio de restauración, en el que la Edad Media parece vista como antídoto de la modernidad.

8. La Edad Media de Muratori y de las *Rerum italicarum*, no diferente de la de *Annales*, salvo que el primero reconstruía filológicamente una época a partir de las grandes crónicas e historias y el segundo a partir de los registros parroquiales, los repertorios de actas de la Inquisición, las actas notariales. El primero para descubrir los acontecimientos, el segundo para descubrir los comportamientos cotidianos de las multitudes sin historia y las estructuras de la vida material, pero ambos dedicados a comprender, a la luz de nuestros

problemas y nuestras curiosidades, qué fue una época que no se puede reducir a un lugar común y se debe recuperar en su pluralidad, su pluralismo y sus contradicciones. Forman parte de esa Edad Media las investigaciones estructurales de Viollet-le-Duc, la iconografía de Mâle y la iconología de Panofsky, por no hablar de todo buen estudio de reconstrucción filosófica que apunte a la comprensión crítica más que a la reutilización pasional. Pero, qué casualidad, en ninguno de esos casos se le ocurre a nadie hablar de moda. En efecto, se trata de buen trabajo. O tal vez sea porque quien habla de modas no suele conocer ese trabajo.

9. La Edad Media de la *Tradición*. Lugar

en que ha tomado forma (me gustaría decir: de modo iconográficamente estable) el culto a un saber mucho más antiguo, el del misticismo judío y árabe y de la gnosis. Es la Edad Media sincrética que ve en la leyenda del Graal, en la vicisitud histórica de los Caballeros del Templo, y desde estos, a través de la afabulación alquímica, los iluminados de Baviera, hasta la masonería actual de rito escocés, el desarrollo de una sola y continua historia iniciática. Esa Edad Media, acrítica y antifilológica, vive de alusiones e ilusiones, siempre consigue admirablemente descifrar, en todo y con cualquier pretexto, el mismo mensaje. Por fortuna, para nosotros y para los adeptos, el

mensaje se ha perdido, lo que vuelve la iniciación un proceso sin fin, rosacruz y delicia para los privilegiados que resisten, impermeables al hábito popperiano de la falsación, entregados a los paralogismos de la simpatía universal. Es una Edad Media mística y sincretista y adscribe a su propia historia intemporal todo lo que no se puede ni probar ni refutar.

10. Y, por último, la Edad Media de la *espera del Milenio*, espera que ha obsesionado en modos diversos a todos los siglos, de los circunceliones a los terroristas, de los frailecillos a los ecologistas. Causa de muchas locuras, cuando se ha vivido con nervios débiles y mente alucinada, ni siquiera quien

reflexione con mente pura y nervios sólidos podrá olvidarla completamente. Nos acompaña, advertencia y amenaza, recuerdo permanente de la posibilidad de un Holocausto, y nos dice que estemos atentos para saber identificar el Anticristo cuando llame a la puerta, ya sea en traje civil o en uniforme militar.

6. Elegir la Edad Media con que se sueña

En este punto podemos legítimamente preguntarnos en qué Edad Media

pensamos, cuando hablamos de Neo-Edad Media, de regreso a la Edad Media y de moda medieval. Porque está claro que siempre se trata y se tratará de algo distinto, a veces deseable, a veces inocuo, como es inocua la literatura, con tal de que la hagan los menores, a veces insidioso y peligroso. Y habrá que decir con mucha claridad a qué se alude, cuando se celebra un regreso a la Edad Media. Porque la Edad Media o es una época histórica que acaba en 1492 o es la historia del remiendo continuo que nuestra civilización va haciendo con lo que sucede entre la caída del imperio romano y el descubrimiento de América. Decir a cuál de los diez tipos de Edad

Media se está volviendo significa decir quiénes somos y qué queremos, si nos estamos divirtiendo simplemente, si queremos comprender o si nos prestamos sin comprender al juego de alguna restauración.

Cuando Roberto Vacca habló de la Edad Media venidera, pensaba en el derrumbe de los grandes sistemas tecnológicos, derrumbe que instauraría una Edad Media feudal o prefeudal, basada en la penuria y en la lucha por la existencia. Yo respondí entonces que la Edad Media ya había comenzado, es decir, que no hay que esperar a la guerra atómica para anhelar o temer una nueva Edad Media. Pero mi Edad Media debía

entenderse como una época de transición, de pluralidad y pluralismo, de contradicción entre un imperio que nace, un imperio que muere y una tercera sociedad que está surgiendo. Mi Edad Media se presentaba como una época «interesante», porque era una época híbrida en que junto a las grandes penurias se producen las grandes invenciones y la prefiguración de nuevos modos de vida. En ese sentido, la Edad Media como modelo puede interesarme, pero el modelo funciona en perspectiva y, me gustaría decir, en sentido fundamentalmente optimista.

Pero la Edad Media puede entenderse también como modelo de una

Tradición que, por definición, siempre tiene razón. Y a esa Neo-Edad Media, producto de los mercados del absoluto, la temo... y os invito a desmitificarla. Usando las palabras de un crítico que, en pleno florecimiento neomedieval del siglo pasado y pese a tener, evidentemente, una idea restrictiva de la Edad Media que no puedo por menos de rechazar, había vislumbrado el sentido negativo de todo regreso nostálgico e idealizante, alimentado de pasión y no de razón crítica.

Así terminaré citando a Carlo Giuseppe Londonio, crítico que amo porque la calle que lleva su nombre se extiende bajo mi balcón, en bellas

simetrías neoclásicas, y me ofrece todas las mañanas al despertar una perspectiva de árboles en flor o bien nórdicamente desnudos y ateridos de escarcha. Londonio fue, en la controversia que dividió a clásicos y románticos, un romántico moderado y hasta qué punto era moderado en su romanticismo se ve en el resentido escepticismo con que, no sin exhibir talante prepositivista, polemiza con el sueño de la Edad Media que se soñaba en su tiempo:

Tras haber examinado la doctrina de la nueva escuela romántica en el aspecto literario, debo decir algo sobre la influencia moral y el fin que

puede tener. Se trata nada menos que de corregir el mundo y hacer revivir, si fuera posible, la feliz ignorancia y la feroz anarquía de los tiempos de la caballería. En verdad, la empresa es grande y digna de elogio, por lo menos, es la buena intención de los actuales reformadores de las letras y las costumbres. Pero, dicho sea sin ánimo de ofenderlos, Dios nos libre de ver realizadas sus esperanzas. Que nuestras costumbres necesitan reforma, lo concedo. Pero que debamos imitar esos tiempos, eso es lo que no puedo conceder. No hay vez que mire sobre la cima de los montes los solitarios restos de un castillo derrumbado que no se me oprima el corazón y no me recorra los huesos un estremecimiento de

horror. Esas almenas, esas torres me vuelven a traer a la mente aquellos tiempos de barbarie, de depravación, que ahora algunos, con la exaltación de su poética imaginación, nos describen como la edad de oro. Bello es leer en las antiguas crónicas y en los poemas de nuestros épicos las nobles empresas de los caballeros andantes, pero esa barbarie, esa anarquía supone necesariamente ese estado social en que la virtud y la inocencia, mal defendidas por las leyes, se veían obligadas a colocarse bajo la protección de un poder particular! Remontémonos a esa época desdichada y veremos Europa cubierta de bosques, de páramos, de pantanos; las provincias, las ciudades, las familias

mismas, divididas por odios eternos, desgarrarse, destrozarse mutuamente; ningún comercio, ninguna comunicación de nación a nación; las ciencias y las artes despreciadas, la justicia pisoteada por la violencia, la religión desfigurada por la superstición; los soberanos sin fuerza para hacerse obedecer por sus vasallos y proteger al pueblo contra su prepotencia: los barones siempre en guerra entre sí y de acuerdo sólo en oponerse a la voluntad del soberano y al bien del Estado; el pueblo envilecido y considerado tanto como las bestias de carga; veremos el honor, la vida, los bienes abandonados a la fortuita decisión del duelo y de la prueba del fuego y del agua hirviendo; veremos Europa entera armarse más y más

veces para arrebatarnos de las manos de los infieles los lugares consagrados por los recuerdos más venerables de nuestra religión y a esos campeones de la cruz, esos modelos de religión, de virtud, de honor, profanar con mil perfidias el nombre cristiano y perecer víctimas de la discordia, la deslealtad, la licenciosidad. Si tales son, como por desgracia son, esos tiempos heroicos que se proponen a nuestra admiración, bien podemos felicitarnos de vivir en este siglo prosaico y en medio de la depravación actual... Románticos queremos serlo también nosotros, los italianos; nosotros, los hijos primogénitos de la civilización moderna; nosotros, de quienes recibió forma y esplendor la poesía

tosca aún de los trovadores; románticos, sí, pero contrarios a los prejuicios, a la melancolía, a la superstición; románticos en las ideas, en las opiniones, en los afectos, pero fieles al ejemplo y a los preceptos clásicos en las aplicaciones de las formas y de las reglas del arte (Cenni critici sulla poesia romantica, 1817).

¿Suscribiremos todo lo que Londonio opina de la Edad Media y de la superioridad moral y civil de los italianos? Desde luego que no: de lo contrario, lo releeríamos con el mismo fervor acrítico con que sus amigos

románticos releían la Edad Media.

Sin embargo apoyaría su manifestación de sentido común lombardo y traduciría su llamamiento en estos términos: soñemos la Edad Media, pero preguntémos siempre cuál. Y por qué.

Lo que acaso nuestra época tenga en común de verdad con la Edad Media sea, al fin y al cabo, el voraz pluralismo enciclopédico. De acuerdo, probablemente ahora todos prefiramos, si debemos hablar francamente, la catedral de Estrasburgo, admirada por Goethe, al templo malatestiano. Pero Galileo tenía razón (al menos, como nos enseña Popper, hasta que no vuelva a

equivocarse) y ningún sueño podrá nunca hacérselo olvidar.

Así, pues, larga vida a la Edad Media y a su sueño, con tal de que no sea un sueño de la razón.

Monstruos ya hemos engendrado bastantes.

ENTRE
EXPERIMENTO
Y
CONSUMO

EL GRUPO 63, EL EXPERIMENTALISMO Y LA VANGUARDIA

Las razones de una recuperación

En un examen de los acontecimientos culturales italianos de la década de los sesenta, el Grupo 63 tiene derecho, desde luego, a una mención difusa. No obstante, más que relatar su historia, enumerar los miembros y las obras que

alentó, suscitó o produjo directamente, hemos de empezar por el final y preguntarnos por qué se lo celebró y recordó tan ampliamente en 1983, con ocasión de su vigésimo aniversario.

De ese modo, al intentar determinar esas razones, haremos un análisis de la sensibilidad cultural italiana de la década de los sesenta y, al tiempo, de la de los ochenta.

Que el grupo haya sido objeto de más alabanzas de lo que era previsible es un dato factual. No ha habido periódico nacional o local que no haya dedicado a la celebración al menos toda una tercera página, por no hablar de los servicios de los semanarios. Y se ha

llamado a intervenir, en esas mesas redondas ideales, a los protagonistas de ambos lados de la barricada, los miembros del grupo y sus antiguos enemigos, y cada uno de ellos ha desempeñado, paradójicamente, el papel bien de testigo bien de juez imperturbable.

Ahora bien, es cierto que en los últimos decenios los medios de comunicación de masas practican mucho lo que los americanos llaman *instant nostalgia*, es decir, la nostalgia del inmediato momento pasado, pero la amplitud de las conmemoraciones nos sugiere que tras ellas debe de haber otras razones. Si en los años de su

actividad se atribuyeron al grupo defectos de los que no se podía jactar, en los de su celebración se le han atribuido, como veremos, virtudes de las que no era responsable. Como para inspirar la sospecha de que la cultura italiana, al ajustar cuentas en apariencia con el grupo, estaba ajustándolas, de hecho, con otra cosa y, en última instancia, consigo misma.

Para comprender lo ocurrido, en las décadas de los sesenta y los ochenta, habrá que hacerse algunas preguntas:

- si el grupo existió alguna vez;
- si fue un grupo de vanguardia;

- si fue un grupo experimental;
- si pueden coexistir estas dos últimas características y cómo;
- si la dialéctica entre las diversas características del grupo influyó en su funcionamiento, en su fin, en su redescubrimiento veinte años después.

¿Existió el Grupo 63?

Se ha dicho que el Grupo 63 no existía. En el sentido organizativo del término era cierto; en efecto, se trataba de una comunidad de escritores, ensayistas, pintores, músicos, que hacía tiempo que se conocían y hacían cosas de interés común.

Así, pues, el grupo existía como costumbre y como manifestación ocasional: como existe una sociedad de amantes del teatro, en que personas que en la vida diaria ejercen oficios bastante diversos, se reúnen de vez en cuando para ensayar una comedia, animados, desde luego, por muchos gustos en común, y se muestran en público una vez cada seis meses.

Tal vez fuera esa «evanescencia» lo que lo volviese irritante e influyente a un tiempo. No era una masonería, en la que, con buenas recomendaciones, te puedes inscribir, aunque sea en secreto (y con el riesgo de no ser aceptado por la mayoría de los socios). Era más bien como una fiesta de pueblo, de la que forma parte quien está presente y participa en el espíritu general y en el *genius loci*.

El grupo como tal afloraba a la existencia sólo cuando se hacían las reuniones en que los participantes se presentaban mutuamente sus trabajos y se criticaban unos a otros sin vergüenza y sin complicidad. En ese sentido, ante todo se quería criticar una costumbre

literaria basada en la alabanza mutua o, si se quiere, en el modelo del socorro mutuo. Así, pues, en el Grupo 63 hubo algo que anticipó (en modelo reducido) la protesta del 68. Una costumbre, una toma de la palabra más allá de los rituales (si bien después, necesariamente, esas prácticas crearon su ritual).

Pero el grupo no era un «movimiento» como el del 68. Los miembros del grupo —a diferencia de los movimientos del 68— ya no eran jóvenes en espera de insertarse en el ciclo productivo o decididos a rechazar la inserción. Tenían ya treinta años unos, cuarenta otros, y ya trabajaban en la

industria cultural, las editoriales, los periódicos, la Universidad. Por eso, si acaso, cuando llegó la protesta del 68, la actitud del grupo fue contradictoria y, por decirlo así, interrogativa. No obstante, fue precisamente la revista del grupo, *Quindici*, la que se interesó enseguida por el 68 y la que dio hospitalidad a textos de los dirigentes del movimiento. Pero no se limitaba a publicar sus opiniones. Cuando era necesario, las criticaba. Los hombres del grupo intentaban redefinir su función de generación intermedia, entre los viejos y los muy jóvenes. Al hacerlo, como veremos, descubrieron que ya no eran un grupo. Esto no habría sucedido,

si el grupo hubiese existido como institución: sucedió porque existía como atmósfera y las atmósferas, además de impalpables, son mercuriales y volátiles.

En el plano literario y artístico en general, la relación entre los «miembros» fue siempre muy compleja. El grupo era culto y experimental, afirmaban algunos, y veía su deber de protesta como deber cultural, que debía producirse en el laboratorio de los lenguajes. Pero para otros se trataba de algo así como un movimiento de vanguardia, nada silencioso ni reservado.

No obstante, los movimientos de la

vanguardia histórica aspiraban en cierto sentido a entrar en la vida, a convertirse en práctica cotidiana, mientras que, al parecer, los intelectuales del grupo eran muy escépticos sobre esa posibilidad.

Tanto, que no cedieron a la provocación del período posterior al 68, en el que se trasladaron las técnicas de la vanguardia histórica directamente a los comportamientos cotidianos, se rehicieron, por así decir, el surrealismo o el dadaísmo *sur nature*. A eso se debió —por lo demás, como he intentado demostrar en mi libro *Sette anni di desiderio*— la crisis del llamado «movimiento», que fue víctima de una utopía estética antiquísima:

creyendo que hacía política, intentó realizar, llevar el arte a la vida. Lo que es muy difícil, por no decir imposible.

El Grupo 63 no podía seguir esa dirección, tal vez precisamente por ser al mismo tiempo un grupo de vanguardia y un grupo de escritores experimentales y de sus defensores (con toda la prudencia, la sensación obscura del trabajo en el antro alquímico, que esa característica entrañaba).

Pero llegados a este punto es necesario distinguir mejor el experimentalismo de la vanguardia, tal como autores del grupo (por ejemplo Guglielmi) habían hecho ya en el decenio de 1960.

Experimentalismo

Si experimentar significa actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida, toda obra de arte que consideramos significativa ha sido a su manera experimental.

Era experimental para Manzoni escribir una historia que se desarrollaba en el siglo XVII, siglo de humillación nacional, precisamente en pleno orgullo del *Risorgimento*, en que se prefería la Edad Media como época de glorias y desquites nacionales. Era experimental para Rabelais jugar, irónicamente, con el patrimonio de la cultura de la

Sorbona y sorbonizante, igual que sería experimental hoy escribir de un modo que pusiera en tela de juicio la semiótica implícita de la Ecole Pratique des Hautes Etudes. Era experimental Conrad (en efecto, Marlow habla como nadie antes que él había hablado: al menos en una novela) y eran experimentales los juegos sobre el punto de vista puestos en práctica (y teorizados) por Henry James.

Desde luego, como en una especie de Granja de los Animales de la literatura, hay escritores y artistas que son más experimentales que otros. Aun intuitivamente, se puede admitir que Joyce experimentaba más que James.

Una buena prueba intuitiva y sociológica de la experimentalidad de un artista es: «¿hasta qué punto es comprensible?». La respuesta «nada» no garantiza la experimentalidad del artista, porque, al fin y al cabo, siempre puede tratarse de un aficionado veleidoso, pero nos induce, no obstante, a abrir una encuesta sobre la posible experimentalidad del artista de marras. Un escritor puede resultar incomprensible o porque no conoce la gramática o porque trasgrede intencionadamente (y reestructura indirectamente) las reglas de la gramática tradicional.

En cualquier caso, lo que caracteriza sociológicamente —si no textualmente

— al autor experimental (y ya hemos visto que todo gran autor es en alguna medida más o menos experimental) es la voluntad de *hacerse aceptar*. Ofende, pero con fines podríamos decir pedagógicos, para conseguir aprobación. El sueño de un autor experimental es que sus experimentos se conviertan en norma con el tiempo.

Naturalmente, para juzgar a un autor experimental hay que hacerlo a partir de sus obras, no de su poética, porque se puede proyectar mucho y practicar poco.

Vanguardia

Diferente es la situación de la vanguardia. Ante todo, no se puede hablar nunca de una obra de vanguardia, sino de una obra (o no-obra, esbozo de poética, manifiesto, declaración) producida en el ámbito de un movimiento de vanguardia.

Típico del movimiento de vanguardia es la decisión provocadora, el querer ofender socialmente a las instituciones culturales (literarias o artísticas) con productos que se manifiesten como inaceptables.

Las observaciones más claras sobre todos los movimientos de vanguardia de este siglo siguen siendo las de Renato Poggioli en su *Teoria dell'arte di*

avanguardia.^[15]

Las características que Poggioli señalaba para cualquier movimiento de vanguardia eran:

- *activismo*: entusiasmo, fascinación por la aventura, gratuidad de los fines;
- *antagonismo*: se actúa contra algo o contra alguien;
- *nihilismo*: ningún escrúpulo al derribar los obstáculos tradicionales, desprecio de los valores corrientes;
- *culto a la juventud*;

- *ludismo*: arte como juego;
- *agonismo*: en el sentido del carácter agónico del holocausto, capacidad de suicidio en el momento debido, gusto por su propia catástrofe.
- *revolucionarismo* y *terrorismo* (en sentido cultural);
- *autopropaganda*: imposición violenta y «autopublicitaria» de su modelo como único;
- *predominio de la poética sobre la obra*.

Creo que se pueden revisar todos los movimientos de vanguardia de nuestro siglo, desde los futuristas hasta el Grupo 63, y encontrar en ellos (*mutatis mutandis*) estos elementos.

Experimentalismo contra vanguardia

Esto nos permite oponer experimentalismo y vanguardia.

El experimentalismo juega con la obra concreta, de la que cualquiera puede extrapolar una poética, pero que

vale ante todo como obra; la vanguardia juega con el grupo de obras o de no-obras algunas de las cuales no son sino meros ejemplos de poética. En el primer caso, de la obra se extrapola una poética; en el segundo, de la poética una obra.

El experimentalismo tiende a una provocación interna a la historia de una determinada institución literaria (novela como antinovela, poesía como no poesía), mientras que la vanguardia tiende a una provocación externa, es decir, que quiere que la sociedad en su conjunto reconozca su propuesta como un modo insultante de entender las instituciones artísticas y las instituciones

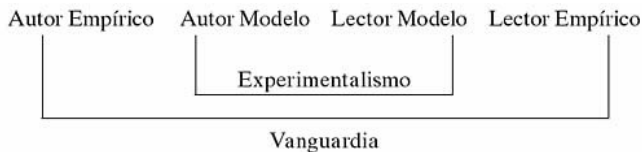
literarias.

La battaglia di Adrianopoli de Marinetti, presentada en una revistilla de circulación limitada, no habría sido sino una propuesta experimental. Recitada en alta voz frente a un público que había ido a una sala determinada a escuchar lo que socialmente se consideraba «poesía» provocaba escándalo y rechazo.

Cuando Piero Manzoni pinta una tela blanca hace aún pintura experimental: cuando introduce en un museo una caja herméticamente cerrada y anuncia que contiene «mierda de artista», hace vanguardia. En el primer caso discute las posibilidades mismas de la pintura;

en el segundo, la idea misma de arte y de museificabilidad.

Si quisiéramos simplificar, y recurrir a una esquematización corriente en las semióticas textuales, teniendo en cuenta, por un lado, una dialéctica entre Autor y Lector Empírico de un texto y, por otro, la existente entre Autor y Lector Modelo (ambos vistos como estrategias textuales), podríamos decir que la vanguardia se refiere a las relaciones entre autores y lectores empíricos; el experimentalismo, a la existente entre Autor y Lector Modelo:



Indudablemente, las dos almas (vanguardista y experimental) convivían en el grupo y caracterizaban su sustancial ambigüedad. Eso puede explicar por qué participaron en los trabajos del grupo personajes como Vittorini, cuyo *Menabò* era sin duda una revista de experimentos literarios, pero no una revista de vanguardia, y por qué se encontraban a gusto en él los jóvenes turcos del Grupo 70 florentino, de connotaciones vanguardistas, y escritores neobarrocos como

Manganelli.

Pero habrá que entender también cómo pudo «morir» el grupo en lo relativo a su alma vanguardista, sin por ello desperdiciar el rédito experimental que había acumulado.

Fiel al principio de que todo grupo de vanguardia marcha conscientemente hacia su propia catástrofe, el grupo se mató prácticamente con el cierre de *Quindici* y *Quindici* se cerró precisamente cuando conocía su mayor éxito comercial y de prestigio.

No hay nada paradójico en todo esto: *Quindici* se había convertido en un nuevo espacio en que deberían haberse expresado a un tiempo las antiguas

instancias «culturales» del grupo y de sus padres fundadores y las instancias subversoras y «políticas» del «movimiento». Los miembros del grupo, frente a las opciones que se abrían ante ellos, descubrieron que no existía entre ellos unidad ideológica (se sabía, pero la diversidad permanecía tapada por el intento común de *hacer vanguardia*). En ese momento el grupo descubrió que como grupo de vanguardia ya no tenía función alguna, porque no todos estaban de acuerdo respecto a *por quién* y *contra quién* batirse; el 68 produjo juegos de realineamiento, destruyó antiguas alianzas, curó incluso las heridas de tantas batallas polémicas. El

grupo (a través de *Quindici*) tiene el mérito histórico (y aunque fuera su único mérito, ya sería grande) de comprender cuándo debe acabar un movimiento de vanguardia para no sobrevivirse patéticamente.

En este punto se produce el regreso de los diversos componentes experimentales del grupo a sus respectivos cauces de trabajo. El grupo permanece como herencia y como depósito fructífero para quien siga trabajando como «independiente».

El Grupo 63 y la ilustración padana

Ahora hemos de decir algo más concreto sobre las relaciones entre el experimentalismo del Grupo 63 y el estado de la cultura internacional de aquella época. El grupo reunía a hijos de la primera generación de la posguerra, para los que Europa no tenía límites y que se encontraban a gusto tanto con Leopardi como con Eliot. Durante las conmemoraciones inspiradas por el vigésimo aniversario del grupo, en 1983, se atribuyeron al grupo intereses y «descubrimientos»

(lingüística, estructuralismo, sociología de las comunicaciones de masas, semiótica, etcétera) que no correspondían al grupo como tal. Y, además, no se trataba de «descubrimientos», porque descubrir a Saussure en 1963 habría sido como descubrir hoy América viajando en *jet* y con tarifa reducida.

El que escribe se ocupaba en aquellos años de estructuralismo, por ejemplo, pero en contacto con estudiosos, en Italia y el extranjero, que nada tenían que ver con el grupo, y que podían incluso estar en posiciones críticas e ideológicas antitéticas. Pero es que la cultura italiana ha atribuido al

grupo todo lo nuevo que circulaba en aquella época. Tal vez fuera esa la auténtica influencia positiva del grupo, haberse convertido en el símbolo, el catalizador de la novedad, de la lucha contra los mitos provinciales. Esa es la razón por la que hoy se vincula tan alegremente Grupo 63 y protesta política. Y, sin embargo, en aquella época entre el grupo y las revistillas políticas que después iban a dar vida al movimiento del 68 había polémica muy enconada.

Naturalmente, todos respiraban un mismo clima, en que ya no se podía hablar de los recuerdos regionales propios, y toda Europa y América

debatían los mismos problemas.

En ese sentido se podría ver el grupo como la manifestación más vistosa y provocativa, pero bastante epigónica, de lo que podríamos llamar «ilustración padana». La expresión es demasiado sintética, desde luego, y vale sólo en la medida en que pueda parecer ilustrativo o poner, desde el siglo pasado, una ilustración lombarda al idealismo meridional.

En cuanto al recurso a la ilustración lombarda, no es casualidad que la revista de Anceschi, en cuyas páginas se encontraron e hicieron los primeros ensayos los futuros miembros del grupo, llevara el nombre de Verri. Pero

tampoco es casualidad que en 1832, aún antes de que la cultura napolitana de los De Sanctis, Spaventa y Vera hiciese suya la herencia hegeliana, la *Antologia* florentina, por la pluma de Romagnosi, de un exponente, por tanto, de la cultura lombarda, publicara un feroz panfleto antihegeliano.

Así, en el período en que la cultura italiana estaba dominada por el idealismo crociano, en los mismos años del fascismo en que para muchos italianos el idealismo crociano (con la estética y el gusto artístico-literario resultantes) representaba el único modelo de un pensamiento liberal y «europeo», la Italia del norte era, en

cambio, el lugar en que se desarrollaba el magisterio antiidealístico de Banfi; donde del existencialismo positivo de Abbagnano al neorracionalismo de Geymonat hasta el segundo y el último Paci se debatían los temas de la filosofía contemporánea con espíritu antitético del neoidealismo; donde — mientras los prosistas tradicionales aún toscanizaban— los editores Rosa y Ballo publicaban Brecht y Yeats, los expresionistas alemanes y el primer Joyce; donde el turinés Frassinelli nos aproximaba a Kafka y al *Portrait* (vía Pavese) y Vittorini descubría y traducía a los americanos primero y después con *Menabò* exploraba las primeras formas

de literaturas del triángulo industrial; donde desde hacía tiempo se introducían en Venecia bajo mano Schoenberg y Strawinsky, y más adelante nacía en Milán uno de los dos primeros laboratorios europeos de música electrónica. Por no hablar de lo que había sucedido más arriba, en la Trieste austrohúngara a comienzos de siglo.

Por los nombres citados se comprende que «ilustración padana» no deja de ser una fórmula periodística, porque a esa *Weltanschauung* ideal del Valle del Po pertenecían el sardo Gramsci y el siciliano Vittorini, así como muchos intelectuales inscritos en los padrones milanés, turinés o boloñés

eran y seguían siendo con todo derecho miembros del idealismo meridional.

Pero no se puede pasar por alto que a la *koiné* nórdica pertenecían Gozzano, Pascoli y Montale, a quienes después los jóvenes críticos del *Il Verri* identificarían como los auténticos maestros del siglo XX (contra D'Annunzio, contra Carducci, naturalmente, y contra la estética de la expresión). Está claro que la distinción no puede ser étnica ni geográfica y la fórmula de la ilustración padana caracteriza sólo un modo de pensar, ciertamente más centroeuropeo que mediterráneo. Pero precisamente por eso no se había podido evitar que ese

modo de pensar se polarizara idealmente al norte de la línea gótica, como no se puede dejar de observar que esa cultura del Valle del Po era contemporánea y en cierto modo formaba parte del desarrollo del triángulo industrial (con lo que se entenderá por qué después la cultura tradicionalista italiana se lanzaría contra el Grupo 63, que en origen y sentimientos era la llanura padana, aunque estuviese en misión fundacional en Palermo, tildándolo de lacayo del neocapitalismo).

No debe parecer extraño que una acusación tan jergalmente marxista procediera del idealismo meridional,

porque entonces gran parte del pensamiento marxista italiano estaba más próximo a la matriz neoidealista que a la racionalista y, por materialista que fuese —pero raras veces lo era—, un marxista italiano no podía no preferir el Croce de «poesía y no poesía» (y del historicismo) al espíritu de la *Encyclopédie* y al Gramsci que, con olímpica indiferencia por las distinciones de género, sentía curiosidad por la literatura popular y otros fenómenos que gustaban más en el Valle del Po que en la Magna Grecia.

Más tarde Arbasino ideará la feliz imagen de la «excursión a Chiasso» para recordar que desde los primeros

decenios del siglo era posible, y obligatorio, mantener una relación más intensa y actualizada con los fermentos de las vanguardias europeas del siglo XX y con pensadores y científicos que el magisterio de Croce y la reforma educativa de Gentile habían excluido del horizonte de los intereses culturales italianos. Pero con esa fórmula Arbasino no hará sino sugerir (al proponerse como modelo de quienes iban a Chiasso) que en el Valle del Po la excursión a Chiasso era la norma.

Ahora bien, si aceptamos una periodización tosca, la cultura italiana permanece dominada por el modelo idealista napolitano hasta mitad de siglo

(tomando la fecha de la muerte de Croce como cifra emblemática, igual que en los manuales de arte el 1520 señala el paso del renacimiento al manierismo). En la segunda mitad del siglo se impone bruscamente el modelo de ilustración del Valle del Po, se vuelve a descubrir la herencia del positivismo, se advierte que la cultura italiana había dado Peano, Vailati, Pareto, exiliados en el purgatorio de los pseudoconceptos de la filosofía del espíritu, se presta atención al estudio de las vanguardias históricas y de la poesía anglosajona (sobre todo Pound y Eliot)... Es un clima: el clima de la colección «Ideas Nuevas» de la Editorial Bompiani, de «Il Mulino» de

Bolonia y de la «Universale Feltrinelli» contra las viejas cubiertas florales de la Laterza de Croce, pero en ese clima es en el que estalla el interés por la sociología, se conecta con los grupos europeos del estructuralismo lingüístico, se lee a Sartre, Wittgenstein, Husserl o Merleau-Ponty, los arquitectos neorracionalistas del triángulo industrial incorporan a su reflexión los resultados de la filosofía y la lingüística contemporánea, el universo de los intelectuales insertos en las grandes empresas neocapitalistas se mueve con curiosidad diferente y más científica hacia el mundo de los medios de comunicación de masas (la televisión

nace primero en Turín, después en Milán y lentamente, hacia finales del decenio de 1950, emigra hacia Roma), es en ese clima en el que, si, por un lado, se publica *El gatopardo* (como examen de conciencia de la cultura meridional y del modo colonialista en que la cultura del Valle del Po se había aproximado a ella), se lee ahora a Gadda y a Svevo y se avanza lentamente no hacia el descubrimiento del psicoanálisis, sino hacia la comprensión de que precisamente en esa misma región vivía y trabajaba quien, en silencio, lo había descubierto desde el principio...

Ese es el clima y *Il Verri* primero y el Grupo 63 después son una de sus

manifestaciones: sólo que, como hemos dicho, el grupo es el que se manifiesta de modo menos silencioso, como minoría bastante «vocal».

Hoy sabemos de dónde procedía el gusto de Sanguineti por una poesía de inspiración medieval que revalorizaba el símbolo y la alegoría, así como la llamada al inconsciente, contra toda poética de la expresión y del sentimiento, o de dónde procedía el gusto por la mezcla de lengua común y jerga científica en la poesía de Pagliarani; e incluso la referencia al simbolismo anglosajón en muchos poetas de la «línea lombarda» o —en ese mismo ámbito— el gusto mágico por

la cita erudita en Luciano Erba (pese a que el Grupo 63 cometiera el error de no tener en cuenta a esos hermanos mayores). Todo eso no podía no parecer «natural» en el ámbito de la cultura padana, pero sonaba a escándalo para la Italia mediterránea. Frente a la vocalidad provocativa y tecnológicamente goliárdica de las oficinas de prensa del Grupo 63 (dirigidas con sentido alegremente «terrorista» por Balestrini, y quién sabe si esa provocativa postura suya no contribuiría años después a designar a ojos de los inquisidores su figura de «desestabilizador»), frente a esas manifestaciones la opinión cultural

italiana leía a través del Grupo 63 la imagen inquietante de algo que la precedía y la hacía posible. Quiero decir que mediante el recurso de Sanguineti a las poéticas medievales se descubría incluso el peligro representado por su moderadísimo maestro Giovanni Getto, que ya llevaba algunos años revalorizando la lectura alegórica y filosófica del Paraíso de Dante contra toda buena costumbre prerromántica y posromántica.

Porque esa era la apuesta: mediante el golpe mortal que llevaba tiempo asestando al idealismo meridional, la ilustración padana estaba liquidando las últimas estribaciones del espíritu

romántico.

Eso explica por qué, no veinte años después, sino casi enseguida, se atribuyeron al grupo pecados y virtudes que, en realidad, son de la ilustración padana en general. Esta era experimental por «científica» y racionalista (no creía en la fractura entre las «dos culturas»): el grupo sería experimental y tecnológico, pero, gracias a su propio componente vanguardista, actuaría como caja de resonancia de la más académica ilustración padana.

Eso explica también por qué, apenas veinte años después, el grupo fue celebrado por aquellos mismos que se habían opuesto a él y tratado con

ecuanimidad por quienes habían sido sus críticos más escandalizados. En realidad, se celebra en el grupo lo que no era sino indirectamente, es decir, que se celebra la victoria de los pseudoconceptos sobre el espíritu absoluto. Las celebraciones del grupo son sólo uno de tantos aspectos del tributo de adulación que los vencidos rinden a quien a sus ojos es el vencedor.

Pero eso ha sido posible porque el grupo ha permanecido, en las crónicas y en los archivos, como unidad experimental, y es propio del experimentalismo, cuando gana sus batallas, producir aceptación. El grupo pudo ser celebrado como fenómeno

experimental porque como grupo de vanguardia se había suicidado con gesto lúcido y estoico en 1969.

Si en 1983 se lo elogió fue sólo porque había sabido morir y, a través de su celebración, se celebró otra cosa: la reconciliación, ya sancionada e inapelable, entre cultura italiana y cultura europea.

EL TEXTO, EL PLACER, EL CONSUMO

*El «qué», el «cómo» y los
dos tipos de Lector Modelo*

Consumo, éxito, placer de la lectura representan un retículo de fenómenos difíciles de distinguir uno de otro. Lo que nos interesa observar aquí es que no se oponen a experimentalismo, pero sí a vanguardia.

Me gustaría ante todo resaltar algunos puntos que, de tan evidentes, pueden parecer paradójicos:

1. Todo artista aspira a ser leído. No hay correspondencia privada de artista alguno que consideremos «experimental» (de Joyce a Montale) que no demuestre que ese autor, aun sabiendo que iba contra las expectativas de su lector común y actual, aspiraba a formar un lector suyo futuro, capaz de entenderlo y degustarlo, señal de que estaba orquestando su obra como sistema de instrucciones para un Lector Modelo que estuviera en condiciones de entenderlo, apreciarlo y amarlo. No existe autor

que desee ser ilegible o incontemplable. Si acaso, como Joyce, aspira a educar a un «*ideal reader affected by an ideal insomnia*» («un lector ideal aquejado de un insomnio ideal»), pero espera con todas sus fuerzas y actúa con toda su habilidad para que dicho lector exista un día empíricamente.

2. Todo texto aspira a proporcionar el placer de su lectura apropiada. El narrador de *feuilleton* querrá un lector que sepa suspirar y llorar, Robbe-Grillet querrá un lector capaz de degustar la novela futura, ambos quieren alguien a quien «guste» leer (o contemplar o escuchar) su producto.

3. Parece que algunos autores de narratividad pura se desinteresan del estilo, pues aspiran a un lector que aprecie sólo las *historias* que cuentan. Aquí podríamos distinguir entre aspiración al placer del enunciado y al placer del acto de la enunciación. O, en términos más clásicos, entre placer del *qué* y placer del *cómo*. O, lo que es lo mismo, entre placer por el «Mundo Posible» creado por la historia que el texto cuenta y placer por la estrategia del relato. Pero esta distinción no me parece una simple distinción, común a la estética tradicional, entre placer por la forma y placer por el contenido. La narratología moderna nos dice que una historia, independientemente del

sistema semiótico a que se confíe, puede tener una forma propia y no está vedado imaginar un autor que prevea en su lector modelo el placer que consigue con la percepción de un mundo posible bien organizado.

4. Toda obra se propone al menos *dos tipos de lectores*. El primero es la víctima designada de sus mismas estrategias enunciativas; el segundo es el lector crítico que goza con el modo en que se ha visto conducido a ser víctima designada. Ejemplo palmario —pero no único— de esta condición de la lectura es la novela policíaca, que siempre prevé un lector de primer nivel y un lector de segundo nivel. El lector del segundo nivel no debe gozar con la historia contada, sino con el modo en que

está contada. Toda obra de arte, además de la artesanal, formula al lector la misma pregunta. No tenemos en cuenta aquí los casos de obras más complejas en que se requieren y prefiguran lectores de tercero, cuarto, enésimo nivel. Por tanto, un criterio estético aceptable y no disonante con los principios de la estética moderna será el de distinguir entre obras que aspiran principalmente al placer del lector de primer nivel y obras que aspiran al placer de los lectores de nivel n .

Las primeras podrían calificarse de obras «gastronómicas»; las segundas, de obras con fines estéticos.

De algunos casos límite

Por último, existen obras en que esa distinción no está tan clara. Es indudable que toda obra, desde el relato de un mal escritor al dibujo de un niño, de *Los novios* a la *Crítica de la razón pura*, hace siempre una llamada (muchas veces patética) a su lector: «¡mira qué bien me han hecho!». Pero también es indudable que existen obras que, por así decir, eluden ese paso y aspiran a otra cosa. Un ejemplo típico de esta clase de obra es 1984 de Orwell. Desde el punto de vista de las convenciones literarias, está mal escrita; desde el punto de vista

ideológico está en deuda con otras obras que, tal vez con mayor energía, habían condenado en años anteriores la dictadura y el destino de un mundo basado en la tecnología, de *El séptimo círculo* a *Un mundo feliz*. Nada en esta novela es del todo original, incluida la figura del Gran Hermano, la sesión del odio, el remedo del *Times*, la relación sadomasoquista entre torturador y víctima, la fusión de decadentismo y moralismo *liberal*, la idea (común a todas las inquisiciones) de que sólo se puede dar muerte a alguien después de que se haya arrepentido, pues, si no, no vale la pena sacrificar la vida del hereje.

Y, sin embargo, esta novela da sentido a su cadena de citas mediante el exceso e impone una especie de temor mitológico, saca a la luz terrores y tendencias latentes de sus lectores, conmueve la imaginación colectiva y hunde sus raíces en el simbolismo del inconsciente, juega con los arquetipos.

No vence por razones de estilo, no cuenta bien una historia nueva, y, sin embargo, se vuelve importante por razones afines a las que vuelven inolvidables y memorables los mitos y las grandes revelaciones de los místicos.

Si la dialéctica estética tradicional se desarrolla entre el placer del *qué* y el

placer del *cómo*, libros como el de Orwell nos colocan ante la experiencia de un *cómo* modesto y de un *qué* ya más que sabido, al fin y al cabo.

Pero la naturaleza del *qué* nos impide limitarnos a la dialéctica estética y nos deja (tal como en otros tiempos decían ante la impresión de lo sublime, que es algo distinto de lo bello) inquietud ante un misterio.

En efecto, lo que nos conmueve ante *1984* no es que se pueda haber escrito ese libro, sino que algo semejante pueda sucedernos también a nosotros. Así, pues, como recordaba Kant en relación con el placer de lo sublime, no estamos gozando con una regularidad sin ley, una

finalidad sin meta, un universal sin concepto ni un placer sin interés, sino con la desproporción entre razón e imaginación, con algo que pertenece (inquietantemente) a las profundidades de nuestra alma y no a la superficie o a las profundidades del objeto.

*El consuelo, el placer, la
innovación, el éxito*

Frente a estas observaciones, ¿son válidos aún ciertos aparatos categoriales que una sociología de la

literatura (aparentemente «democrática») ha tomado prestados de las estéticas más aristocráticas, nacidas de la unión entre romanticismo y vanguardias históricas?

¿Podemos identificar aún lo agradable con lo no-artístico? ¿Podemos identificar aún lo consolador con lo que satisface las expectativas de quien goza con la obra de arte y, por tanto, no innova ni provoca? O incluso: ¿podemos poner aún por un lado lo consolador, lo no innovativo, lo esperado y por otro lo inesperado, lo informativo, lo provocativo, lo que, en una palabra, produciría un placer de orden superior y no trivial? ¿Y qué significa satisfacer o

provocar una expectativa?

Creo que en este punto hay que tomar nota de la relatividad fundamental de estas nociones y tomarlas como lo que son: nociones relativas al patrimonio del saber, a la enciclopedia de cierto público, y no aspectos «objetivos» de un texto (es decir, que la objetividad nace de la relación entre los aspectos colectivamente identificables del texto y la enciclopedia de quien lo lee).

Hay que juntar la perspectiva estética con la antropológico-cultural.

¿Confirma *Los novios* esperanzas de su público o las frustra? Y en ese sentido, ¿se ofrece a un consumo fácil o

prevé un lector que debe reconstruir todo su aparato de lectura? ¿Provocaba Manzoni a los liberales laicos y consolaba a los católicos o viceversa? ¿Y Balzac? Marx y Engels no están seguros de si era el exaltador o el crítico del universo legitimista. O si, como legitimista, era un crítico provocador de la burguesía en ascenso. Es legitimista, y sin embargo provoca a la tradición en que cree, al proponer como viables sólo los duros valores de la competencia capitalista. Y, por lo demás (lo dijo también Proust), escribe mal. Pero cuenta bien. ¿Cuál es la diferencia?

¿Qué es una novela experimental?

Indudablemente, *Tristram Shandy* tan entretendido de instancias de la enunciación, tan proclive a criticar la propia forma de la novela, lo es. Y, sin embargo, llegará a ser, en su tiempo, un *best seller* y, por tanto, logrará un éxito masivo, como observa Leavis en su libro sobre el público de la narrativa anglosajona.^[16] Leavis se pregunta por qué Virginia Woolf, igualmente experimental, no ha llegado a ser igualmente popular. Pero es que el siglo XVIII está fascinado por la nueva forma de la novela, que consume sin remordimiento y disfruta también interrogándose sobre ella. El siglo XX ya ha mitologizado esa forma: o la

consume o la crítica, pero ya no hay relación entre estas dos posibilidades. *Robinson Crusoe* es un gran libro, acepto la afirmación no como dato crítico sino como dato estadístico, por consenso del público. Consuela a su lector burgués dieciochesco, le confirma sus creencias y sus esperanzas. Provoca identificaciones, actúa como opereta moral, establece pedagogía. Tiene todas las características, si tomamos al pie de la letra las afirmaciones que acabo de hacer, para asemejarse (desde un punto de vista sociológico) a *La mano della morta* de Carolina Invernizio. Pero es un gran libro en una época en que leer para divertirse y leer novelas para encontrar

modelos de identificación es un gesto innovador de un lector perteneciente a una clase emergente.

¿Qué se comprende aún hoy de *Robinson*? Mucho, y valdría la pena preguntarse una vez más, y a fondo, por qué obras que responden a las demandas de un lector del pasado siguen fascinando a los lectores futuros, pregunta que ya se hacía Marx a propósito de la fascinación de los clásicos. Creo que se podría responder explicando que todo libro lleva en su interior las indicaciones para comprender el código a que se refiere, es decir, que todo gran libro describe al mismo tiempo la figura del Lector

Modelo que quiere crear, de modo que al leer *Robinson* todos nosotros volvemos a ser burgueses ingleses del siglo XVIII. Pero existe también el riesgo de que hoy se lo lea por la historia que narra, para obtener de él un placer superficial, con lo que se pierde todo el goce destinado a su lector escogido. En efecto, hoy podemos hacer dos lecturas de esta novela: una crítica, que nos lleve a verla tal como funcionaba en su época, y se trata de una lectura crítica para pocos; y otra gastronómica, en cuyo caso el libro nos cuenta una historia tan sabida, que ya no produce éxito masivo. Pese a que se compra por obligación, en ediciones regulares, *Robinson* hoy no es

un best seller. Me parece que podría ser lo que los americanos llaman un GUB, «*great unread book*» («un gran libro que no se lee»), como la Biblia y Proust.

No quisiera que esto pareciese relativismo vulgar. Es relativismo, pero «elevado». Repito: creo que aún es posible analizar *Robinson* y mostrar que su complejidad y organicidad son tales, que nos permiten reconstruir en nosotros a su lector escogido, mientras no ocurriría lo mismo con novelitas escritas para complacer inmediatamente a un público muy concreto y circunscrito (lo que es un modo un poco más estructural de decir que el gran autor apunta siempre a lo universal y no a su

interés particular).

Pero sigue siendo válido que, si no somos capaces de captar la relatividad de las categorías que usamos, corremos peligro de no ganar nada y perder mucho.

Véase el caso del «éxito». Un libro tiene éxito sólo en dos casos: si da al público lo que este espera o si crea un público que decide esperar lo que el libro le da. Es decir, que toda obra «pequeña» responde a las demandas del público que ha identificado, mientras que toda obra «grande» crea las demandas del público que decide construir. No es fácil determinar si *Los novios* o *Robinson* satisficieron a un

público ya existente o crearon un público futuro. Pero, si no es fácil en el caso de las obras del pasado, ¿lo es más en el de las obras actuales? No sabría decirlo con exactitud, por lo que será conveniente manejar las categorías del éxito y la satisfacción con mucha prudencia.

Examinemos un caso de autor de éxito: Carducci. Por algunos datos amablemente facilitados por la oficina de prensa de la Editorial Zanichelli me entero de que las *Odi barbare* se publicaron en 1877 y en diez días se vendieron mil ejemplares. En 1878 salió la segunda edición, en 1880, la tercera, en 1883, la cuarta, en 1887, la quinta. Si

en diez días se vendieron mil ejemplares y después hubo que esperar un año para la reimpresión, significa que la primera edición era ya de algunos millares de ejemplares, por lo que se puede calcular que en diez años, con cinco ediciones, se vendieron unos cuarenta o cincuenta mil ejemplares de *Odi barbare*.

Ahora bien, Carducci tenía éxito porque daba al público la celebración de la Tercera Italia que el público posterior al *Risorgimento* esperaba. Sin embargo, no podemos negar que, al halagar sus exigencias, Carducci «creaba», por otro lado, a su público, educándolo, por lo menos, para que disfrutara con los pies «bárbaros» que

él, con autoridad textual, volvía a proponer.

Veamos ahora a otro autor considerado en su tiempo popular: Lorenzo Stecchetti. Stecchetti proponía a su público un «malditismo» que, en la época posromántica, era ya mercancía de consumo. Por eso, no es de extrañar que de sus *Postuma* (también según indicaciones de la Editorial Zanichelli) se vendieran cinco mil ejemplares en cuatro meses en 1877 y otras diez (digo diez) ediciones de 1878 a 1883. En la duodécima encontramos una advertencia que recomienda al público desconfiar de las falsificaciones y en 1905 ya iba por la vigésima quinta edición.

¿Stecchetti como Ken Follett o Harold Robbins? O, por no alejarnos tanto de su época, ¿Stecchetti como Da Verona?

Y, sin embargo, el éxito no explica todo. Creo que es oportuno volver también al texto. Volvamos, pues, al menos a *un* texto y releamos ese *Primero de mayo de 1895*, que aparece en las *Rime di Argia Sbolenfi*:

*Passano lenti. Un lampeggiar
febbrile
arde a ciascuno il ciglio.
Passan solenni e dalle dense file
non si leva un bisbiglio.
Toccandosi le mani ognun di loro
cerca il vicin chi sia.*

*Se i calli suoi non vi segnò il
lavoro,
quella è una man di spia.
Sotto l'aspra fatica e il reo destino
molti son già caduti,
molti il carcer ne tiene od il confino,
e pur Bono cresciuti.
Striscia il gran serpe della folla
oscura
dei ricchi su le porte.
Dentro, nello stupor de la paura,
si ragiona di morte.
Intanto il passo de la muta schiera
allontanar si sente,
e nel silenzio de la fosca sera
spegnersi lentamente.^[17]*

Stecchetti es un maldito «de moda»,
y, sin embargo, aquí vemos que va
contra la retórica carducciana de la

Tercera Italia y contra la de los manifiestos socialistas de su tiempo. Representa a trabajadores malditos como *dandies* y ese es el fenómeno nuevo. No vende cosas esperadas por el público, ofrece algo nuevo que su público esperaba vagamente. Su esquema nada tiene que ver con el gran fresco del Cuarto Estado: si acaso recuerda a los proletarios de Pasolini, lo que no es poco. Crea una respuesta porque intuye (pero al tiempo instituye) una expectativa.

En fin, tal vez el ejemplo no sea gran cosa, pero sirve, me parece, para subrayar dos puntos:

- que no se puede hablar nunca del éxito como fenómeno sociológico y estadístico sin referirlo a la situación cultural en que la obra aparece (la misma poesía escrita hoy sería, sí, amanerada, la verdad);
- no se puede hablar del éxito como fenómeno sociológico y estadístico sin comprobar en el texto las razones de la interacción entre una expectativa (actual o virtual) y la estrategia textual.

En otros términos, hay que ver la obra en relación con la enciclopedia de la época en que aparece.

*La relectura, entre
literatura y paraliteratura*

Pero no basta: hay que verla también en relación con la enciclopedia de sus lectores sucesivos, y también en este caso el cotejo textual nos puede decir por qué una obra nacida con intenciones de consumo puede, en un período posterior, convertirse en estímulo de

experiencias de lectura más refinadas.

Pensemos en el caso de *Fantomas* de Souvestre y Allain. No hay duda (y un cotejo entre temas y estilemas de la literatura francesa de la época nos lo puede revelar) que la serie de Fantomas está escrita «mal», de modo apresurado y chapucero, y que la historia del genio del mal en lucha contra las fuerzas del bien no es ni nueva ni sorprendente. Si acaso, se trata de un ejemplo de buena habilidad artesanal al montar a ritmo apretado *topoi* ya gastados y proponerlos en el momento oportuno. Y, sin embargo, sabemos que los surrealistas hicieron una lectura alucinada de Fantomas, con lo que unos

happy few volvieron a releer esa obra con otro sentido (y con tiradas mucho más limitadas: véase el limitado éxito de la nueva edición publicada por Mondadori hace unos veinte años en Italia).

¿Por qué no consiguen los surrealistas hacer la misma operación con Montepin o Maurice Leblanc? Creo que valdría la pena releer *Fantomas* para descubrir que lo que nos había parecido habilidad artesanal en el manejo de los *topoi* es también, al fin y al cabo, gran energía visionaria al orquestar a ritmo acelerado una especie de aluvión de arquetipos, aunque sean degenerados. Algo como lo que ocurre

en una película como *Casablanca*, tan entretendida de «ya dicho» (y para fines vilmente comerciales), pero tan vertiginosamente repetitiva, que inspira sospechas de ironía, de conciencia de la cita, de *mise en abîme* intertextual y, por tanto, de logro estético (más allá del proyecto y de las convenciones comerciales que dieron origen a la obra).

Siento la tentación de decir que paraliteratura no se es, se llega a ser. Y en el caso de ciertas obras, grandes en su tiempo y después piezas de repertorio disfrutadas en sus aspectos más superficiales, es cierto. Creo que hoy muchos hacen un uso paramusical del

melodrama decimonónico y un uso paraliterario hasta de Boccaccio. Pero comprendo que la *boutade* puede invertirse. Una obra es paraliteratura en el momento en que se produce para satisfacer unas expectativas bien definidas y carentes de sorpresas; pero se vuelve literatura en el momento en que determinada relectura saca a la luz características del texto que no se pueden reducir a la mera confección gastronómica y esas características están ahí, aunque el autor no fuera consciente de ellas (al fin y al cabo, se puede ser un gran escritor sin saberlo e intentar una nueva forma de placer textual, como también se puede ser, y con frecuencia

se es, escritor pésimo creyendo lo contrario). Respecto a su mercado, respecto al proyecto mercantil que los anima, respecto a la sed de dinero que los devora, Balzac y Dumas parten a la par. Un análisis del texto (os desafío a escribir de *La dame de Monsoreau* lo que Barthes logra escribir de *Sarrazine*) nos podrá decir cuál es la disparidad de resultados y por qué hoy, si Dumas nos fascina, Balzac nos turba.

Las comillas

Las aventuras de la relectura son múltiples: hay relecturas que magnifican las potencialidades del texto, otras que las reducen. En estos días Barilli ha hablado del procedimiento de entrecomillado como típico de una literatura posmoderna que revela su juego de citas y la ironía en que se apoya.^[18] Pero también ha observado que el riesgo de obras de esa clase es que exista un lector que no capte las comillas y lea la obra ingenuamente. De acuerdo, pero ¿podemos reducir nuestro discurso a la pura y simple observación de esa dialéctica potencial entre lecturas «as tutas» y lecturas ingenuas y, por tanto, degeneradas?

La situación es mucho más compleja y no puedo por menos de remitir a lo que he escrito en el ensayo «La innovación en el serial».^[19]

Los ejemplos que en él apporto los he tomado provocativamente del universo de las comunicaciones de masas para demostrar que también las formas de *dialogismo intertextual* se han trasladado hoy al ámbito de la producción popular.

Creo haber identificado una serie ascendente de artificios de entrecomillado que en cierto modo debe ser relevante para los fines de una fenomenología del valor estético y del placer que entraña. Señalo una vez más

que las estrategias de la sorpresa y la novedad en la repetición, aunque sean estrategias semióticas, y como tales estéticamente neutras, pueden crear soluciones diversas que se pueden apreciar de diversos modos en el plano estético.

Por tanto, el mismo tipo de procedimiento puede producir calidad o trivialidad, puede colocar a quien lo disfruta en crisis consigo mismo y con la tradición intertextual en conjunto y aportarle, por tanto, fáciles consuelos, proyecciones, identificaciones, puede establecer un pacto sólo con quien lo disfruta ingenuamente o sólo con quien lo disfruta críticamente o con los dos en

niveles distintos y a lo largo de un continuum de soluciones difíciles de clasificar.

Esta serie desordenada de observaciones no pretenden ofrecer un modelo nuevo, ni semiótico, ni estético, ni sociológico, para examinar las relaciones entre consumo e innovación, entre vanguardia, experimentalismo y medios de comunicación de masas. Estas observaciones aspiraban, si acaso, a mostrar la insuficiencia de estas categorías, cuando se usan como llave maestra y pretenden explicar fenómenos que son, como nos parece haber demostrado, mucho más sutiles y laberínticos.

Si las teorías de otro tiempo no nos bastan, no es porque haya que poner en tela de juicio el propio concepto de teoría. Es que el aumento de los fenómenos, las interrelaciones de producción y disfrute en el ámbito del arte, el conocimiento cada vez mayor que estamos adquiriendo de esos fenómenos, nos obliga a actuar con mayor prudencia y a juntar material para teorías futuras más cautas, más dúctiles.

Y puede ocurrir que nos demos cuenta de que un mismo fenómeno puede abordarse, sin agotarse nunca, desde el punto de vista de diversas teorías, complementarias y no mutuamente excluyentes. Ya lo sabemos: nunca

examinamos «objetos» en bruto, nuestra investigación es la que va estipulando la fisionomía del objeto. Y si eso lo sabe el físico nuclear, con mayor razón debería recordarlo el estudioso de ciencias humanas, quien ya hacía tiempo que lo sabía, aunque a veces tenga tendencia a olvidarlo.

EL TIEMPO DEL ARTE

Si Kant está en lo cierto, no hay percepción ni categorización que no encaje en las intuiciones puras del espacio y del tiempo.

Así, pues, es justo que toda estética y teoría de las artes se pregunte por el papel que desempeña el tiempo en nuestra aproximación a una obra de arte. Pero, si Kant está en lo cierto, toda obra de arte, por ser objeto de percepción, establece una relación particular con el tiempo.

Pero ¿de qué tiempo se habla? Es ya tan difícil determinar qué es el tiempo

en términos físicos y cosmológicos. Añadamos las dificultades propias de toda física y matemática del tiempo a las dificultades propias de toda física y metafísica del arte y veremos que el problema del tiempo en las obras de arte corre el riesgo de quedar bastante confuso.

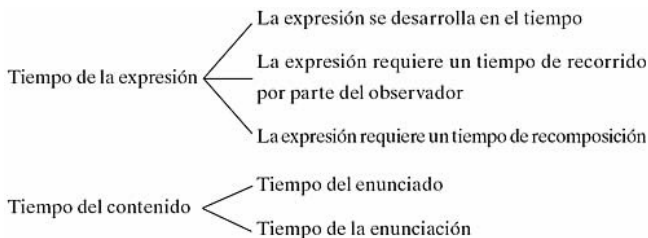
Por eso considero que la función de un discurso introductorio sobre este tema debe ser la de definir en qué sentido hablamos del tiempo en la obra de arte (renunciando de momento a definir qué se entiende por obra de arte y utilizando esta expresión de forma bastante intuitiva; por citar la espléndida declaración introductoria con que Dino

Formaggio iniciaba su librito *Arte*:^[20] «arte es todo lo que los hombres han llamado arte»).

En estas páginas confío en determinar en cuántos sentidos entra el componente «tiempo» en la definición de nuestra relación con el arte. No pretendo elaborar una teoría del tiempo en el arte, sino determinar en cuántos sentidos es lícito hablar de tiempo en el arte.

Considero útil partir, ante todo, de una serie de conceptos fundamentales y comúnmente usados en semiótica. A continuación los aclararemos, si bien para su definición remito a mis trabajos anteriores;^[21] en cualquier caso, pueden

resumirse en el esquema siguiente:



1. El tiempo de la expresión

*La expresión en el tiempo:
el consumo físico*

La obra de arte es un objeto que, independientemente de como lo consuman las personas, vive en el tiempo, como todo objeto físico. Esta definición abarca también las obras llamadas «conceptuales», que a veces se reducen a un gesto, una cita, una remisión puramente mental. En efecto, imaginemos la situación de un artista «conceptual» que decide que su obra consiste en pensar, entre las 12.55 y las 12.56 del 12 de diciembre de un año x, en su séptimo cumpleaños. Ante semejante posibilidad, o nuestra vida es una serie infinita de obras de arte o — para distinguir este evento de otros que no se hayan producido con la intención

de hacer arte— el artista deberá confiar el evento a una especie de representación teatral y ésta a alguna clase de registro. Ese registro, que de algún modo debe concretarse en un objeto físico, representará a todos los efectos la obra de arte y, como tal, será un objeto destinado al consumo temporal. A falta de ese objeto, también es posible que (a partir de determinada teoría del arte) haya habido una producción de obra de arte, pero de dicha producción no se puede hablar. Se puede hablar de ella, a lo sumo, en un ensayo filosófico que teorice semejante forma de arte perecedera y efímera, pero en ese caso el problema del tiempo

conciérne a la filosofía y no al arte (en efecto, me siento irritado cuando el artista conceptual me impone hablar de algo que, por definición, es inefable).

He formulado esta premisa para recalcar que una obra de arte es siempre y ante todo sustrato, vehículo o «expresión» física, aun cuando no transmita ni exprese (si esto fuera posible) contenido alguno. Como todo objeto físico, vive en el tiempo y está sometido a la ley física del deterioro. Se podría sostener que, tanto desde el punto de vista estético como desde el semiótico, no nos interesa en absoluto que una estatua o una pintura se deterioren en el tiempo hasta

desaparecer. En la medida en que las grandes construcciones arquitectónicas de Babilonia quedaron destruidas, la estética ya no tiene nada que decir de ellas, como tampoco la semiótica. O bien semiótica y estética tendrán algo que decir de las *representaciones* que la cultura da de esos objetos desaparecidos. Es posible que haya habido una lengua adámica y prebabélica (que muchos estudiosos, desde Dante hasta los semiólogos ingleses del siglo XVIII, han buscado e intentado reconstruir), pero, en vista de que no tenemos restos físicos sobre los que trabajar, no existe semiótica alguna de esa lengua ni crítica literaria de los

poemas que en ella se compusieran.

Ahora bien, el problema interesante se plantea cuando tenemos vestigios de una obra *casi* perdida, pero *no del todo*. En ellos, pese a la acción del tiempo o precisamente en virtud de la acción del tiempo, leemos algo estéticamente interesante. Partiendo de los restos sometidos a la acción destructiva del tiempo, intentamos inferir —a partir de lo que nos queda— cómo pudo haber sido la obra. Para hacerlo necesitamos una teoría de la legalidad orgánica de las formas, gracias a la cual, aunque el tiempo haya destruido parte del objeto, podemos reconstruirlo en su integridad a partir de criterios de legalidad y

organicidad (sobre estos problemas ha dicho cosas extraordinariamente interesantes Luigi Pareyson).^[22]

No obstante, esa temporalidad de la obra en cuanto objeto físico probablemente tenga poco que ver con la relación tiempo-arte. Prueba de ello es que el problema existe también en el caso de las reconstrucciones de todo hallazgo arqueológico, de modos e instrumentos de vida que no tienen que ver con el arte.

*La expresión en el tiempo:
el flujo sintagmático*

Estamos ante el caso de la música, del cine o de obras de arte plástica como los *mobiles* de Calder.

El hecho de que la expresión se desarrolle en el tiempo no tiene consecuencia alguna, en principio, sobre el contenido. Una película se desarrolla en el tiempo como expresión y probablemente cuenta (en el plano del contenido) vicisitudes que se desarrollan asimismo en el tiempo, pero no sucede lo mismo desde luego con una composición musical o un *mobile*. La temporalidad se refiere ante todo al modo en que la expresión se desarrolla ante nuestros ojos. La movilidad puede ser secuencial (película) o global, como

en el caso del *mobile*. De ello se derivan diversas dinámicas de percepción de la expresión.

Existen formas artísticas en que el tiempo de su sintaxis es también el tiempo de su semántica, como la música. Otras (como la música y las películas) en que el tiempo de ejecución coincide con el tiempo de consumo.

Obra inmóvil y tiempo de recorrido

En cambio, existen formas artísticas en

las que la obra se presenta espacial y temporalmente inmóvil, pero, independientemente de su contenido, requiere un *tiempo de circunnavegación*.

Se trata por lo general de obras tridimensionales, que, si no queremos tener una experiencia parcial de ellas (como ocurriría en una reproducción bidimensional), requieren un tiempo de circunnavegación. Ello es válido tanto para una estatua como para una arquitectura. La estatua y la construcción arquitectónica imponen un tiempo fijo mínimo a su consumidor. Ciertamente es que se puede decidir emplear un año, entre varias idas y venidas, en circunnavegar

la catedral de Chartres, pero no por ello deja de existir un tiempo mínimo, en que, a paso lento, se la puede observar y «comprender» de modo satisfactorio. Las dimensiones de la obra imponen el tiempo mínimo de circunnavegación. Es cierto que la Beinecke Library de Yale, en que cada lado del edificio es igual a otro, con el mismo número de ventanas, impone un tiempo de circunnavegación menor que la catedral de Chartres, en que, en cambio, es de suponer que el usuario contemple los diversos pórticos y sus esculturas.

Naturalmente, el espectador es libre de ver Chartres como un cubo *minimal*, pero es razonable pensar que la

apreciación plena de Chartres sólo se da en caso de que el usuario no se pierda ninguno de sus detalles arquitectónicos y decorativos. En cierto sentido, la abundancia decorativa representa una imposición de la forma arquitectónica sobre el usuario, en la que la forma, al enriquecerse con tantos detalles, exige al observador una temporalidad de degustación mayor. Y no es seguro que sean los detalles decorativos en cuanto tales los que exijan más tiempo: a veces la forma arquitectónica *causa* los detalles decorativos como artificio, por decirlo así, erótico con los que atraer mejor y más a fondo al degustador hacia sus estructuras primarias. Y creo que

esta decisión de ver la decoración no como mero ornamento, sino como *prescripción de temporalidad de recorrido*, puede sugerir interesantes observaciones críticas.

A continuación podríamos distinguir también entre obras espacialmente inmóviles que imponen recorrido lineal y obras que imponen recorrido circular, a las que habría que sumar las obras que imponen una circunnavegación múltiple, ya que a cada «viaje» la perspectiva cambia y se enriquece la comprensión de la obra. Es evidente que toda obra de arte impone recorridos repetidos, pero algunas eligen ese principio como base de su poética.

Ejemplos de tales obras son el informalismo y la *action painting*. En tales casos el cuadro se ofrece a una primera inspección ingenua en la que hay que enfocar un simple grumo de materia, pero en una segunda «lectura» el cuadro debe verse como la huella inmóvil de su misma formación. Lo que el espectador debería descubrir y disfrutar es el recorrido temporal del gesto productivo.^[23]

Sin embargo, me pregunto si se trata de verdad de un tiempo de recorrido en torno a la expresión, porque en esos casos el cuadro «cuenta» las fases de su producción como si fueran su contenido. Por eso, habrá que volver a examinar

estos fenómenos en el párrafo que dedicaremos al tiempo del contenido y, en particular, al tiempo de la enunciación enunciada.

Si he mencionado ese fenómeno en esta sección es porque en los casos de arte informal y de *action painting*, la decisión de introducir una óptica temporal *en la obra* se deja a la voluntad del espectador: la obra podría también mirarse sin pensar en el tiempo que ha sido necesario para producirla.

*El tiempo de la
recomposición*

Por último, vienen las obras que requieren un tiempo de recomposición. Ejemplos típicos son un rompecabezas y un «lego»: exigen un tiempo operativo y manual, una operación manipuladora que requiere *tiempo*, y no pueden degustarse del todo sin él. Y si no se emplea tiempo en reconstruir o recomponer el objeto, el objeto no vale. Podemos preguntarnos si también esa música que se presenta en forma de partitura que debe interpretarse y ejecutarse no juega con la indispensabilidad de ese tiempo ejecutivo, que siempre es tiempo de manipulación física del vehículo o de la expresión. No se consigue gozar la obra, si no se trabaja para manipular la

expresión.

2. El tiempo del contenido

El tiempo enunciado

Se puede hablar de tiempo enunciado en las artes en que el contenido es el relato de una serie temporal de hechos. Parece que el tiempo va enunciado por excelencia en la narrativa verbal, pero se enuncia una serie de hechos en la poesía, en el cine e incluso en la pintura.

Parece que un cuadro, aun cuando cuenta un acontecimiento histórico, habla siempre «al presente». Sin embargo, sobre todo en la pintura primitiva, el cuadro, la grada de altar, el retablo, muchas veces cuentan series de acontecimientos, con su «antes» y su «después».

Muchas obras de pintura tradicionales representan el tiempo en el espacio de un encuadre, de modo que puntos diferentes del encuadre representen fracciones distintas del tiempo. Por ejemplo, en *El carro de heno* de El Bosco la imagen de la izquierda representa la caída de Adán y Eva, la imagen del centro representa la

vida terrenal y el juicio final, mientras que el espacio de la derecha representa las penas infernales. En principio, debería captarse todo el asunto de un solo vistazo, pero en realidad el tríptico presupone una especie de movimiento del globo ocular: la atención del espectador debe desplazarse de una parte a otra del cuadro y la relación espacial entre izquierda y derecha debe leerse como expresión de la relación temporal (contenido) entre antes y después. Y resulta que nos encontramos ante un caso en que no hay decurso temporal en lo relativo a la expresión y, sin embargo, una expresión inmóvil (y que no requiere sino tiempo de

recorrido instantáneo) expresa como contenido una temporalidad enunciada.

No obstante, a veces el tiempo de la expresión se convierte en un artificio para poder captar el tiempo del contenido. Véase la secuencia de la Invención de la Cruz de Arezzo, donde se supone que el espectador debe deambular para poder seguir la sucesión de los acontecimientos. La expresión, a causa de la misma disposición de los frescos, impone un tiempo de recorrido, pero al disfrutar del tiempo de recorrido se capta mejor el tiempo «histórico» y narrativo que el fresco enuncia.

En este punto se podrá comprender por qué hemos hablado del tiempo del

contenido en la pintura informal y en la *action painting*. El cuadro «cuenta» también el tiempo y las fases temporales que han sido necesarias para producirlo. Hay una direccionalidad del *dripping*, de la impronta dejada por la mano que deja escurrir el color, hay un trayecto del signo inmóvil, una trayectoria que se «cuenta» a quien sepa vislumbrarla y reconstruirla, y hace falta un *espacio de tiempo*, un recorrido que no es ni lineal ni circular, sino espiraliforme, para poder remontarse a la dinámica del gesto que ha producido el signo.

Diferente es el caso de la representación del tiempo en las artes verbales, en las que aparece

representado en forma de aserciones sobre sucesiones de estados del mundo. En efecto, la sucesión de los estados, que en la novela constituye la *fábula*, no es necesariamente lineal: el discurso representa el artificio mediante el cual el texto dispone en una sucesión lineal (pero no cronológica) acontecimientos que, en cambio, en el plano de la historia o de la *fábula* deben reconstruirse en sucesión diferente. En pocas palabras, si la sucesión cronológica de la *fábula* es A, B, C, la sucesión en manifestación lineal puede ser B, A, C, donde A constituye un *flashback*, respecto a B. *Fábula* y discurso ponen en juego el tiempo del

enunciado. Cuando la historia verbal dice: «Caperucita Roja encontró en el bosque un lobo y *después* se fue a casa de su abuelita», tenemos tres segmentos temporales (la ida de Caperucita Roja al bosque, el encuentro con el lobo, la ida a casa de la abuelita) que el texto pone en escena en cierto modo como secuencia temporal *de la que se habla*. El tiempo de la enunciación es diferente.

*El tiempo de la
enunciación*

Por enunciación se entiende el acto de quien narra, o, en cualquier caso, «habla», ya sea en un texto verbal o en un texto visual. Como tal, dicho acto debería corresponder a la vida privada del autor y no interesar ni a la semiótica ni a la estética. Pero hemos visto que en un cuadro de Pollock la historia del cuadro (cómo se ha hecho) pasa a constituir parte de la «historia» que narra. En esos casos hablaremos de *enunciación enunciada* o del acto de la enunciación en cuanto que *puesto en escena* como uno de los contenidos del texto.

Cuando un autor emplea mucho tiempo (es decir, muchas páginas) en

describir un paisaje, no tenemos acontecimientos dignos de mención en el tiempo del enunciado, pero se da un despliegue interesante del tiempo de la enunciación.

El tiempo de la enunciación puede adoptar también la forma del ritmo que el autor imprime a su página, imponiendo al lector reducciones y tiempos muertos, como una lenta aproximación a los acontecimientos de la historia. Puede haber historias compuestas de nada, en que el tiempo del enunciado se descompone en pocas proposiciones, pero el tiempo de la enunciación es larguísimo. Piénsese en los *Ejercicios de estilo* de Queneau: el

tiempo del enunciado se reduce al mínimo, pero se invita insistente y claramente al lector a disfrutar el tiempo de la enunciación. El tiempo que Queneau ha empleado para idear sus noventa y nueve ejercicios de estilo no forma parte de la vida privada del autor: el autor lo pone en escena, lo exhibe, como parte integrante de su texto y, por tanto, la enunciación es enunciada y tiene su propia temporalidad exhibida *en y por el* texto.

Correlativo al tiempo de la enunciación, pero no al tiempo del enunciado, es el *tiempo de lectura*. Desde luego, hay que distinguir un tiempo de lectura (y un lector) empírico

del tiempo de lectura del lector modelo, es decir, del lector que el texto postula y conjetura.^[24] El tiempo de lectura empírico aquí no nos interesa: cada cual puede emplear seis meses para leer un cuento de Perrault y una semana para leer toda la Biblia. Esto no nos impide afirmar que la Biblia requiere de su lector ideal un tiempo de lectura distinto y más lento que Perrault. En el ámbito del tiempo de la enunciación enunciada una larga descripción paisajística postula un lector modelo más lento y de aliento más vasto del que postula un diálogo muy vivo en una novela de Dumas.

Por último, forma parte de la

enunciación el *tiempo de relectura* que el autor requiere explícitamente del lector. En *El asesinato de Roger Ackroyd*, Agatha Christie conduce al lector a través de una serie de previsiones destinadas a resultar desmentidas todas, porque (fenómeno nuevo en la historia del género policíaco) el asesino es el propio narrador. Pero al final de la novela el narrador advierte al lector que no lo ha engañado, porque siempre ha dicho lo que hacía, incluso al cometer el delito, pero en forma de eufemismo (ejemplo: «hice lo que debía hacer»). E invita al lector a releer las páginas precedentes para reconocer que, si hubiese querido,

habría podido descubrir quién era el asesino. En ese sentido el libro *contrata* con el lector una posibilidad de doble lectura, una «ingenua» y otra «crítica», e invita al lector ingenuo, al final de su lectura ingenua, a iniciar la lectura crítica. El libro de Agatha Christie es, pues, un libro compuesto para estimular una doble lectura y esta escansión temporal está prevista por la autora y por el propio texto. Lo llamaremos tiempo narrativo *con loop*, en que potencialmente (como en una instrucción para computadora en *Basic language* que diga «goto») el lector podría idealmente reanudar siempre el libro desde el principio sin detenerse nunca.

El tiempo de la serie y de la intertextualidad

Queda, por último, el tipo de temporalidad impuesto por los *serials* televisivos, como, por lo demás, la novela por entregas impuso un tiempo. En este caso, independientemente de la temporalidad de la expresión (serie televisiva) o de la temporalidad tanto del enunciado como de la enunciación, se pone en juego una sensibilidad temporal particular del espectador.

En otros términos, en las obras de serie van encajados diversos tipos de temporalidad:

- a) la obra enuncia un decurso temporal y, como veremos, se trata de un tiempo «trucado»;
- b) la obra hace sentir a quien la consume que se desarrolla en el tiempo: piénsese en el *feuilleton*, en que el autor se mostraba sensible a las cartas de sus lectores y decidía cambiar la historia o resucitar a un personaje según las peticiones que le llegaban del lector empírico, transformado en una especie de coautor modelo;
- c) la obra impone al lector, al fijar las pausas y las detenciones, un ritmo de lectura y, por así decir, establece cuáles son los puntos de *suspense*, los momentos en que elaborar expectativas y extenderse en la

espera (diferida) de lo que pueda suceder;

- d)* la obra obliga al lector a «recordar», a conectar lo que ya conoce por las entregas anteriores con lo que se le comunica sucesivamente; en una palabra, introduce el tiempo psicológico e idiosincrásico del lector en su proyecto de estrategia comunicativa;
- e)* como veremos, hay casos no reducibles a la «serie», sino vinculados más bien al juego de citas intertextual que Bajtin llamaba «dialogismo», en que el tiempo del espectador se convierte en el tiempo de su competencia enciclopédica.

A la serialidad y a sus problemas está dedicado otro ensayo de este libro, «La innovación en el serial», y a él remitimos.

De la tipología que en dicho ensayo delinee —continuación, calco, serie, saga, etcétera— se deduce que también con la serie se constituye una especie de doble Lector Modelo, capaz de vivir el tiempo del enunciado de dos formas distintas, más acelerada la primera, y dirigida al decurso de la fábula, más dilatada la segunda, vivida en la revisión del discurso y de sus estrategias —precisamente— dilatorias.

De igual modo, en el ensayo siguiente se verá que existe un *tiempo de*

la cita. Cuando un texto cita un texto anterior, impone al receptor una inspección en su competencia intertextual y en su conocimiento del mundo (o, en conjunto, en su competencia enciclopédica).

La exploración de la competencia enciclopédica requiere un tiempo: no se trata necesariamente de un tiempo computable en el nivel molecular (el cortocircuito de reconocimiento puede ser instantáneo), pero, en cualquier caso, se trata de tiempo molecular, aunque sea calculable en millonésimas de segundo. Y se trata de gasto energético que, como afirma la segunda ley de la termodinámica, tiene algo que ver con la

temporalidad. Para comprender la obra, es necesario salir *fuera* de ella e investigar qué hay *antes* de ella.

De forma que nuestras reflexiones futuras no sólo deberán poner en entredicho el fenómeno de la temporalidad en el interior de una obra particular (o de una serie de obras), sino también el fenómeno de conjunto que hace posible las diversas estrategias de reconsideración del tiempo intertextual. Así, nuestro concepto de temporalidad se amplía del tiempo enunciado y del tiempo de la enunciación al tiempo psicológico del consumidor y al tiempo histórico, esto es, al tiempo de la cultura.

LA INNOVACIÓN EN EL SERIAL

1. El problema del serial en los medios de comunicación de masas

La estética «moderna» nos ha acostumbrado a reconocer como «obras de arte» objetos que se presentan como «únicos» (es decir, no-repetibles) y «originales». Por originalidad o innovación ha entendido un

procedimiento que pone en crisis nuestras expectativas, que nos ofrece una imagen diferente del mundo, que renueva nuestras experiencias. Ese ha sido el ideal estético que se afirmó con el manierismo y se impuso definitivamente desde las estéticas del romanticismo hasta las posiciones de las vanguardias de este siglo.

Cuando la estética moderna se encontró ante las obras producidas por los medios de comunicación de masas les negó valor estético alguno porque parecían repetitivas, construidas según un modelo siempre igual, a fin de dar a sus destinatarios lo que querían y esperaban. Las definió como objetos

producidos *en serie*, como se producen muchos automóviles del mismo tipo, según un modelo constante. Más aún: la «serialidad» de los medios de comunicación de masas se consideró más negativa que la de la industria. Para comprender esa naturaleza negativa de los medios de comunicación respecto a otras producciones industriales, hay que distinguir entre «producir en serie un objeto» y «producir en serie los contenidos de expresiones aparentemente diferentes».^[25]

La estética, la historia del arte, la antropología cultural conocen desde hace mucho tiempo el problema de la serialidad. Han hablado, si acaso, de

«artesanía» (en lugar de arte), pero no han negado un valor estético elemental a las así llamadas «artes menores», como la producción de cerámica, tejidos, utensilios de trabajo. Han intentado definir de qué modo pueden calificarse de «bellos» esos objetos: son repeticiones perfectas de un mismo tipo o matriz, concebidas para desempeñar una función práctica. Griegos y romanos entendían por *techne* o *ars* la habilidad para construir objetos que funcionaran de modo ordenado y perfecto. El juicio de excelencia se emitía sobre el modelo y las reproducciones de éste se reconocían como bellas o agradables en la medida en que lo fuera el modelo al

que correspondían, sin intentar parecer originales. Además, también la estética moderna sabía que muchas obras de arte originales pueden producirse usando elementos prefabricados y «seriales», por lo que de la serialidad podía nacer la originalidad. Ocurrió así en el caso de la arquitectura, pero también en el de la poesía tradicional, en que el autor podía usar esquemas preestablecidos (como el de la sextina o el terceto), y, sin embargo, aun permitiendo al destinatario reconocer la presencia del esquema, pretendía inspirarle la experiencia de la innovación o la invención.

En cambio, es distinto el caso de

expresiones que «fingen» ser siempre diferentes para transmitir siempre, sin embargo, el mismo contenido fundamental. Es el caso, en los medios de comunicación de masas, de la película comercial, de los *comic strips*, de la música de baile y —precisamente— del llamado *serial* televisivo, en que se tiene la impresión de leer, ver, escuchar siempre algo nuevo, cuando, en realidad, siempre se nos cuenta, en pocas palabras, la misma historia.

Esa serialidad de los medios de comunicación de masas es la que ha parecido, a la cultura «elevada», serialidad *degenerada* (e insidiosa) respecto de la serialidad abierta y

sincera de la industria y la artesanía.

Naturalmente, en esas polémicas se olvidaba que también ese tipo de serialidad ha estado siempre presente en muchas fases de la producción artística del pasado. En ese sentido es serial mucho arte primitivo, eran seriales muchas formas musicales destinadas al entretenimiento (como la zarabanda, la jiga o el minué) y hasta tal punto, que muchos compositores ilustres no desdeñaban construir, por ejemplo, una *suite* de acuerdo con un esquema fijo e insertaban en él variaciones sobre melodías ya conocidas y populares. Por otra parte, basta pensar en la *commedia dell'arte*, en la que sobre un esquema

preestablecido los actores improvisaban con variaciones mínimas su representación, que, al fin y al cabo, contaba siempre la misma historia.

La intensa presencia de la serialidad en los medios de comunicación de masas de hoy (piénsese, por ejemplo, en géneros como la *soap opera*, la *situation comedy* o la *saga* en TV) nos obliga a pensar de nuevo todo el problema con cierta atención. ¿En qué medida la serialidad de los medios de comunicación de masas es diferente de la de muchas formas artísticas del pasado? ¿En qué medida no nos está proponiendo formas de arte que, rechazadas por la estética «moderna»,

inducen a conclusiones distintas a una estética llamada «posmoderna»?

2. Una tipología de la repetición

Serie y serialidad, repetición y continuación, son conceptos demasiado usados. La filosofía o la historia de las artes nos han acostumbrado a algunos sentidos técnicos de esos términos, que conviene eliminar: no voy a volver a hablar de repetición en el sentido de «continuación» al estilo de Kierkegaard

o de *«répétition différente»*, en el sentido de Deleuze. En la historia de la música contemporánea, serie y serialidad se han entendido en sentido más o menos opuesto al que estamos examinando aquí. La serie dodecafónica es lo contrario de la repetitividad serial típica del universo de los medios de comunicación de masas y con mayor razón es diferente la serie posdodecafónica (ambas, aunque sea de forma distinta, son esquemas que se usan una vez, y una sola, dentro de una sola composición).

Si abro un diccionario corriente, encuentro que por «repetir» se entiende «decir o hacer algo de nuevo», pero en

el sentido de «decir cosas ya dichas» o «hacer monótonamente las mismas cosas». Se trata de establecer qué se entiende por «de nuevo» o por «mismas cosas».

Así, pues, deberíamos definir un primer sentido de «repetir» por el que ese término significa reproducir una *réplica* del mismo tipo abstracto. Dos hojas de papel de máquina son ambas una réplica del mismo tipo de producto comercial.

En ese sentido, «la misma cosa» que otra es la que presenta las mismas propiedades, al menos desde cierto punto de vista: dos hojas de papel son las mismas para los fines de nuestras

exigencias funcionales, pero no para un físico interesado en la composición molecular de los objetos. Desde el punto de vista de la producción industrial masiva, se definen como *réplicas* dos *tokens* o especímenes del mismo *type*, dos objetos tales, que, para una persona normal de exigencias normales, a falta de imperfecciones evidentes, sea la misma cosa escoger una réplica que otra. Son réplicas del mismo tipo dos copias de una película o dos ejemplares de un libro.

La repetitividad y la serialidad que nos interesan se refieren, en cambio, a algo que a primera vista no parece a igual a otra cosa.

Veamos ahora cuáles son los casos en que algo se nos presenta (y vende) como original y diferente, y, sin embargo, advertimos que en cierto modo repite lo que ya conocíamos y probablemente lo compramos precisamente por esas razones.

2.1. *La continuación*

Un primer tipo de repetición es la continuación de un tema de éxito. El ejemplo más famoso es *Veinte años después* de Dumas y en el campo

cinematográfico las diversas continuaciones de arquetipos como *La guerra de las Galaxias* o *Superman*. La continuación nace de una decisión comercial y es puramente ocasional que el segundo episodio sea mejor o peor que el primero.

2.2. *El calco*

El calco consiste en la reformulación, por lo general sin avisar al consumidor, de una historia de éxito. Casi todos los *western* comerciales de la primera etapa

eran cada uno un calco de obras anteriores o tal vez todos juntos una serie de calcos de un arquetipo de éxito.

Una especie de calco explícito y denunciado como tal es el *remake*: véanse las diversas ediciones de las películas sobre el doctor Jekyll, sobre la isla del tesoro o sobre el motín del Bounty.

En la categoría de calco podemos clasificar tanto casos de auténtico plagio como casos de «reescritura» con fines interpretativos explícitos.

2.3. *La serie*

2.3.1. Con la serie propiamente dicha se da un fenómeno distinto. Ante todo, mientras que el calco puede no calcar situaciones narrativas, sino procedimientos estilísticos, la serie podríamos decir que concierne de cerca y exclusivamente a la estructura narrativa. Tenemos una situación fija y cierto número de personajes principales también fijos, en torno a los cuales giran personajes secundarios que cambian, precisamente para dar la impresión de que la historia siguiente es distinta de la anterior. La serie típica puede ejemplificarse, en el universo de la literatura popular, con las novelas policíacas de Rex Stout (personajes fijos: Nero Wolfe, Archie Goodwin, la

servidumbre de la casa de Wolfe, el inspector Cramer, el sargento Stebbins y pocos más) y, en el universo televisivo, con *All in the family*, *Starsky y Hutch*, *Colombo*, etcétera. Agrupo géneros televisivos diferentes, que van de la *soap opera* a la *situation comedy* y al serial policíaco.

La serie se ha estudiado abundantemente y, cuando se ha hablado de «estructuras iterativas en la comunicación de masas», se entendía precisamente la estructura de serie.^[26] En la serie el usuario cree disfrutar con la novedad de la historia, cuando, en realidad, disfruta con la repetición de un esquema narrativo constante y le

satisface encontrar a un personaje conocido, con sus tics, sus frases hechas, sus técnicas de solución de los problemas... La serie en ese sentido responde a la necesidad infantil, pero no por ello morbosa, de volver a oír siempre la misma historia, de verse consolado por el *regreso de lo idéntico*, superficialmente encubierto.

La serie consuela a su usuario porque premia su capacidad de previsión: el usuario es feliz porque se descubre capaz de adivinar lo que sucederá y porque saborea el regreso de lo esperado. Estamos satisfechos porque descubrimos lo que nos esperábamos, pero no atribuimos ese

«descubrimiento» a la estructura del relato, sino a nuestra astucia adivinatoria. No pensamos: el autor de la novela policíaca ha procurado que yo adivinase, sino: yo he adivinado lo que el autor de la novela policíaca intentaba ocultarme.

2.3.2. Encontramos una variación de la serie en la estructura con *flashback*: véase, por ejemplo, la situación de algunas historietas (como la de Superman), en que el personaje no es seguido a lo largo de su existencia, sino visto una y otra vez en distintos momentos de su vida, obsesivamente revisada para descubrir nuevas ocasiones narrativas. Parece casi que se le hubieran escapado antes al narrador, por distracción, pero que su descubrimiento no altere la fisonomía del personaje, ya fijada de una vez por todas. En términos matemáticos este subtipo de serie puede definirse como un *loop*.

Las series *con loop* suelen

concebirse por razones comerciales: se trata, para continuar la serie, de remediar el problema natural del envejecimiento del personaje. En lugar de hacerle soportar nuevas aventuras (que entrañarían su marcha inexorable hacia la muerte), se le hace revivir continuamente hacia atrás. La solución *con loop* produce paradojas que ya han sido objeto de innumerables parodias: el personaje tiene poco futuro, pero un pasado enorme y, sin embargo, nada de su pasado deberá alterar nunca el presente mitológico en que se lo ha presentado al lector desde el comienzo. No bastan diez vidas para hacer que suceda a la Little Orphan Annie lo que

de hecho le ha sucedido en los primeros (y únicos) diez años de su vida.

2.3.3. Otra variación de la serie es la *espiral*. En las historias de Charlie Brown aparentemente sucede siempre lo mismo, mejor dicho, no sucede nada y, sin embargo, en cada nueva tira el carácter de Charlie Brown resulta enriquecido y profundizado. Cosa que no ocurre ni a Nero Wolfe ni a Starsky ni a Hutch: seguimos interesados en conocer sus nuevas aventuras, pero ya sabemos todo lo que hay que saber de su psicología y de sus costumbres o capacidades.

2.3.4. Por último, añadiré las formas de serialidad motivadas, antes que por la estructura narrativa, por la propia naturaleza del actor: la sola presencia de John Wayne (o de Jerry Lewis), a falta de una dirección muy personalizada, no puede sino producir la misma película, porque los sucesos nacen de la mímica, de esquemas de comportamiento, a veces del propio carácter elemental del personaje-actor, quien no puede sino hacer siempre y en cualquier caso las mismas cosas. En esos casos, por mucho que el autor se las ingenie para inventar historias diferentes, de hecho el público reconoce (con satisfacción) siempre y en todo caso la misma historia.

2.4. *La saga*

La saga es una sucesión de acontecimientos, aparentemente siempre nuevos, que afectan, a diferencia de la serie, al decurso «histórico» de un personaje o, mejor aún, de una genealogía de personajes. En la saga los personajes *envejecen*, la saga es una historia de senescencia (de individuos, familias, pueblos, grupos).

La saga puede ser *de línea continua* (el personaje seguido desde su nacimiento hasta su muerte, después su hijo, luego su nieto y así potencialmente hasta el infinito) o *de árbol* (el

personaje fundador de la estirpe y las diversas ramificaciones narrativas que se refieren no sólo a sus descendientes, sino también a los colaterales y a los afines, ramificándose también aquí hasta el infinito y acaso desplazando el foco sobre nuevos cabezas de estirpe: el ejemplo más inmediato es, desde luego, *Dallas*).

La saga, que nació con fines de exaltación y ha llegado a sus avatares más o menos degenerados en los medios de comunicación de masas, es siempre una serie encubierta. En ella, a diferencia de la serie, los personajes cambian (cambian en cuanto que se sustituyen unos a otros y en cuanto que

envejecen): pero, de hecho, repite, en forma historizada (al celebrar en apariencia el consumo del tiempo) la misma historia y revela en el análisis una ahistoricidad y atemporalidad fundamentales. A los personajes de *Dallas* suceden más o menos los mismos acontecimientos: lucha por la riqueza y el poder, vida, muerte, derrota, victoria, adulterio, amor, odio, envidia, ilusión y desilusión. Pero ¿acaso no sucedían las mismas cosas a los caballeros de la Tabla Redonda, al vagar por los bosques bretones?

2.5. *El dialogismo intertextual*

2.5.1. Algunas formas de dialogismo superan los límites de este discurso. Véase, por ejemplo, la cita estilística: un texto cita, de forma más o menos explícita, un ritmo, un episodio, un modo de narrar que imita. Cuando la cita es incomprensible para el usuario e incluso es producida inconscientemente por el autor, estamos en la dinámica normal de la creación artística: resonancia de los maestros. Cuando la cita debe ser incomprensible para el usuario, pero el autor es consciente de ella, suele tratarse de un caso trivial de *plagio*.

Más interesante es el caso de la cita consciente y explícita: estamos entonces próximos a la *parodia* o al *homenaje* o, como sucede en la literatura y el arte posmodernos, al *juego irónico* sobre la intertextualidad (novela sobre la novela y sobre las técnicas narrativas, poesía sobre la poesía, arte sobre el arte).

2.5.2. No obstante, un procedimiento típico de la narrativa posmoderna se ha usado mucho recientemente en el ámbito de las comunicaciones de masas: se trata de la *cita irónica del topos*.

Recordemos la muerte del gigante árabe vestido de negro en *Raiders of the Lost Arch* (*En busca del arca perdida*).

O la cita de la escalinata de Odessa en *Bananas* de Woody Allen. ¿Qué tienen en común esas dos citas? En ambos casos el espectador, para disfrutar la alusión, debe conocer los «lugares» originales (en el caso del gigante un *topos* del género, en el caso *Bananas* un *topos* que aparece por primera y única vez en una obra concreta y que posteriormente es cita obligada y, por tanto, *topos* de la crítica cinematográfica y del discurso cinéfilo).

En ambos casos el *topos* ya está registrado en la «enciclopedia» del espectador, forma parte del imaginario colectivo y, como tal, se recurre a él. Lo que diferencia a las dos citas, si acaso,

es que en *Raiders* se cita el *topos* para poder contradecirlo (no ocurre lo que se espera en casos casi similares), mientras que en *Bananas* se introduce el *topos*, con las oportunas variaciones, sólo por su incongruencia. Congruente en el primer caso y precisamente por eso eficaz, cuando se lo contradice; incongruente en el segundo caso.^[27]

El primer caso recuerda la serie de *cartoons* que publicaba hace años *Mad*, donde todas las veces se contaba «una película que queríamos ver». Por ejemplo, la heroína, en el Oeste, atada por los bandidos a los raíles del tren; luego, en un montaje dramático al estilo de Griffith, la alternancia de imágenes

que muestran, por un lado, el tren que se acerca y, por otro, el galope furioso de los salvadores que intentan llegar antes que la locomotora. En conclusión, el tren (contrariamente a todas las expectativas sugeridas por el *topos* evocado) atropella a la muchacha. Aquí nos encontramos ante un juego cómico que aprovecha la presuposición (correcta) de que el público reconozca el lugar original, aplique a su cita el sistema de expectativas que debería estimular por definición (quiero decir: por definición del *frame* o guión, tal como lo registra ya la enciclopedia) y después goce con la manera en que han sido frustradas sus expectativas. En ese

punto el espectador ingenuo, una vez contradicho, supera su frustración transformándose en espectador crítico, que aprecia el modo en que se le ha jugado una mala pasada.

En cambio, en el caso de *Bananas* estamos en otro nivel: el espectador con quien el texto instaura un pacto no es el espectador ingenuo (que a lo sumo se verá sorprendido por la aparición de un acontecimiento incongruente), sino el espectador crítico que aprecia el juego irónico de la cita y, precisamente, su incongruencia intencionada.

No obstante, en ambos casos tenemos un efecto crítico colateral: al advertir la cita, el espectador es

inducido a reflexionar irónicamente sobre el carácter tópico del acontecimiento citado y a reconocer el juego a que se lo ha invitado como un juego de destrucción de la enciclopedia.

El juego se complica, después, en la continuación de *Raiders*, es decir, en *Indiana Jones and the Temple of Doom* (*In diana Jones y el templo maldito*): en este caso el héroe no encuentra a uno, sino a dos enemigos gigantescos. En el primer caso el espectador se esperaba que, según los esquemas clásicos de la película de aventuras, el héroe estuviera desarmado y reía cuando descubría que, en cambio, tenía una pistola y mataba fácilmente a su adversario. En el

segundo caso el director sabe que el espectador, que ha visto la película anterior, espera que el héroe esté armado y, de hecho, Indiana Jones busca enseguida la pistola. No la encuentra y el espectador ríe porque queda frustrado en las expectativas que la primera película había creado.

2.5.3. Los casos citados ponen en juego una enciclopedia intertextual: es decir, que tenemos textos que citan otros textos y el conocimiento de los textos precedentes es presupuesto necesario para la apreciación del texto examinado.

Más interesante para un análisis de la nueva intertextualidad y el dialogismo

de los medios de comunicación de masas es el ejemplo de *ET*, cuando la criatura espacial (invención de Spielberg) es llevada a la ciudad durante el Halloween y encuentra a otro personaje, disfrazado de gnomo, de *The Empire Strikes Back* (*El Imperio contrataca*, invención de Lucas). ET se sobresalta e intenta lanzarse hacia el gnomo para abrazarlo, como si se tratara de un viejo amigo. Aquí el espectador debe conocer muchas cosas: desde luego, debe conocer la existencia de otra película (conocimiento intertextual), pero debe saber también que ambos monstruos son obra de Rambaldi, que los directores de las dos películas están

vinculados por varias razones, entre otras que son los dos directores más afortunados de la década, debe, en una palabra, poseer no sólo un *conocimiento de los textos*, sino también un *conocimiento del mundo* o de las circunstancias exteriores a los textos. Téngase bien en cuenta, naturalmente, que tanto el conocimiento de los textos como el conocimiento del mundo no son sino dos capítulos del conocimiento enciclopédico y que, por tanto, en cierta medida, el texto hace referencia siempre y en cualquier caso al propio patrimonio cultural.

Un fenómeno semejante era típico en tiempos de un arte experimental que

presuponía un lector modelo bastante refinado culturalmente. El hecho de que procedimientos semejantes se vuelvan ahora cada vez más comunes al universo de los medios de comunicación de masas nos induce a algunas consideraciones: los medios de comunicación adoptan — presuponiéndola— información ya transmitida por otros medios.

El texto *ET* «sabe» que el público conoce por los periódicos o la televisión las relaciones existentes entre Rambaldi, Lucas y Spielberg. Los medios de comunicación parecen hacer referencia, en el juego de las citas extratextuales, al mundo, pero en

realidad hacen referencia al contenido de otros mensajes de otros medios de comunicación. La partida se juega sobre una intertextualidad «ampliada» respecto a la cual el conocimiento del mundo (entendido de modo ingenuo como conocimiento derivado de una experiencia extratextual) resulta prácticamente inútil.

Así, pues, nuestras reflexiones futuras no deberán poner en entredicho sólo el fenómeno de la repetición dentro de una obra particular o de una serie de obras, sino el fenómeno de conjunto que hace producibles, comprensibles y comerciables las diversas estrategias de repetición. En otras palabras, la

repetición y la serialidad en los medios de comunicación de masas plantean nuevos problemas de sociología de la cultura.

2.5.4. Una forma de dialogismo es el *encasillamiento de género*, bastante común en los medios de comunicación de masas. Piénsese en el *musical* de Broadway (en teatro o en cine) que no es —por lo general— sino la historia de cómo se prepara un musical en Broadway. También este tipo parece requerir un vasto conocimiento intertextual: de hecho, crea e instituye la competencia requerida y presupuesta para comprenderlo, en el sentido de que

toda película que nos cuenta cómo se hace un *musical* en Broadway nos proporciona todas las referencias de género indispensables para comprender ese espectáculo concreto. El espectáculo da al público la sensación de conocer ya lo que de hecho no sabe aún y descubre sólo en ese momento. Estamos ante un caso de preterición colosal. En ese sentido el *musical* es una obra didáctica que da a conocer las reglas (idealizadas) de su producción.

2.5.5. Por último, tenemos la obra que habla de sí misma: no la obra que habla del género a que pertenece, sino la obra que habla de su estructura, del modo en

que está hecha. Por lo general, ese procedimiento sólo se da en obras de vanguardia y parece ajeno a las comunicaciones de masas. La estética conoce este problema e incluso le ha dado un nombre desde hace mucho: es el problema de la *muerte del arte*. Pero en los últimos tiempos ha habido casos de productos de los medios de comunicación de masas capaces de ironizar sobre sí mismos y algunos de los ejemplos propuestos más arriba me parecen bastante interesantes. También en este caso los límites entre arte *high brow* y arte *low brow* parecen volverse muy tenues.

3. *Una solución estética moderada o «moderna»*

Probemos ahora a examinar de nuevo los fenómenos enumerados más arriba desde el punto de vista de una concepción «moderna» del valor estético, según la cual se da preferencia a dos características de todo mensaje estéticamente *bien construido*:

- debe darse una dialéctica entre orden y novedad o entre esquematismo e innovación;

— el destinatario debe percibir esa dialéctica. No debe sólo captar los contenidos del mensaje, sino también *el modo en que el mensaje transmite esos contenidos*.

En ese caso nada impide que en los tipos de repetición más arriba enumerados se den las condiciones para una realización del valor estético y la historia de las artes puede proporcionarnos ejemplos satisfactorios para cada voz de nuestra clasificación.

Continuación: El *Orlando furioso* es en el fondo una continuación del *Orlando enamorado* y precisamente por el éxito del primero, que era, a su vez, una continuación de los temas del ciclo bretón. Boiardo y Ariosto añaden una buena proporción de ironía al material bastante «serio» y «tomado en serio» de que partían, pero también el tercer *Superman* es irónico respecto al primero (místico y muy serio), de modo que tenemos la continuación de un arquetipo inspirado en el Evangelio dirigida guiñando un ojo a la película de Frank Tashlin.

La continuación puede haberse hecho tanto con candor como con ironía: la ironía diferencia la continuación furtiva de la que se hace con pretensiones estéticas. No faltan criterios críticos (y nociones de la obra de arte) que nos permiten determinar en qué sentido la continuación de Ariosto es más rica y completa que la de la película de Lester.

Serie: Todo texto presupone y construye siempre un doble Lector Modelo.^[28] El primero usa la obra como dispositivo semántico y es víctima de las estrategias del autor, que lo conducen paso a paso a lo largo de una serie de previsiones y

expectativas; el otro valora la obra como producto estético y valora las estrategias puestas en práctica por el texto para construirlo precisamente como Lector Modelo de primer nivel. Este lector de segundo nivel es el que disfruta con la serialidad de la serie y no tanto por el regreso de lo idéntico (que el lector ingenuo creía distinto) cuanto por la estrategia de las variaciones o por el modo en que lo idéntico básico es elaborado de continuo para hacerlo parecer diferente.

Ese disfrute de la variación es alentado, evidentemente, por las series más complejas. Incluso podríamos clasificar los productos narrativos

seriales a lo largo de un contínuum que tiene en cuenta diversas gradaciones del *contrato de lectura* entre texto y lector de segundo nivel o lector *crítico* (en cuanto que opuesto al lector ingenuo). Es evidente que también el producto narrativo más trivial permite al lector constituirse, por decisión autónoma, en lector crítico, es decir, en lector que decide valorar las estrategias innovativas, por mínimas que sean, o registrar la falta de innovatividad. Pero hay obras seriales que instauran un pacto explícito con el lector crítico y, por así decir, lo desafían a notar las capacidades innovativas del texto.

Pertenecen a esta categoría los

telefilms del teniente Colombo: hasta tal punto, que los autores se apresuran a hacernos saber desde el comienzo quién es el asesino. No se invita al espectador tanto al juego ingenuo de las previsiones (*whodunit?*) cuanto, por un lado, a disfrutar con las técnicas de investigación de Colombo (apreciadas como el bis de un caso de pericia muy conocido y muy estimado) y, por otro, a descubrir de qué modo consigue el autor ganar su apuesta: que consiste en hacer que Colombo haga lo que hace siempre y, sin embargo, de modo no trivialmente repetitivo.

En el límite extremo puede haber productos seriales que apunten muy

poco al lector ingenuo, usado como pretexto, y apuesten todo al pacto con el lector crítico. Pensemos en el ejemplo clásico de las variaciones musicales: pueden entenderse (y usarse a veces) como música de fondo que gratifica al usuario con el regreso de lo idéntico, apenas encubierto. No obstante, al compositor interesa fundamentalmente el pacto con el usuario crítico, cuyo aplauso busca precisamente para premiar la fantasía desplegada en la innovación a partir de la trama de lo ya conocido.

En ese sentido la serie no se opone necesariamente a la innovación. Nada más «serial» que el esquema-corbata y,

sin embargo, nada más personalizante que una corbata. El ejemplo será elemental, pero no es en absoluto trivial ni reductivo. Entre la estética elemental de la corbata y el reconocido «elevado» valor artístico de las variaciones Goldberg hay un contínuum gradual de estrategias serializantes, encaminadas de diversas formas a crear una relación con el usuario crítico. Que después la mayoría de las estrategias serializantes en el ámbito de los medios de comunicación de masas esté interesada sólo en los usuarios de primer nivel — los sociólogos y semiólogos son libres de ejercer un interés (puramente curialesco) por su estrategia de

abundante repetitividad y escasa innovación— es otro problema. Son seriales tanto los bodegones holandeses como la *imagérie d'Epinal*. Se trata, si se quiere, de dedicar a los primeros meditados ensayos críticos y a la segunda catálogos anticuarios afectuosos y nostálgicos: sin embargo, el problema consiste en reconocer que en ambos casos puede existir un problema de serialidad.

El problema es que no existe, por un lado, una estética del arte «elevado» (original y no serial) y, por otro, una pura sociología del serial. Hay más bien una estética de las formas seriales, que no debe disociarse de una sensibilidad

histórica y antropológica por las diversas formas que en tiempos y países diferentes adopta la dialéctica entre repetitividad e innovación. Debemos preguntarnos si, por casualidad, el no encontrar innovación en el serial no dependerá, más que de las estructuras del texto, de nuestras expectativas y de la estructura de nuestra sensibilidad. Sabemos muy bien que en ciertos ejemplos de arte extraeuropeo en los que nosotros vemos siempre la misma cosa los nativos reconocen variaciones infinitesimales y disfrutan a su modo del estremecimiento de la innovación. Mientras que donde nosotros vemos innovación, acaso en formas seriales del

pasado occidental, los usuarios originales no estaban en absoluto interesados en ese aspecto y, al contrario, disfrutaban con la recursividad del esquema.

Saga: Para confirmar que nuestra tipología no resuelve problemas de excelencia estética, diremos que toda la *Comedia Humana* de Balzac representa un perfecto ejemplo de saga en árbol, al menos tanto como *Dallas*. Balzac es estéticamente más interesante que los autores de *Dallas* porque toda novela de Balzac nos dice algo nuevo sobre la sociedad de su tiempo, mientras que

cada episodio de *Dallas* nos dice siempre lo mismo sobre la sociedad americana... Pero ambos usan el mismo esquema narrativo.

Dialogismo intertextual: Aquí parece que la necesidad de explicarlos éxitos estéticos del dialogismo es menos urgente, porque la propia noción de dialogismo se ha elaborado en el ámbito de una reflexión, estética y semiótica a la vez, sobre el llamado arte elevado. Y, sin embargo, precisamente los ejemplos que hemos puesto poco antes se han tomado provocativamente del universo de las comunicaciones de masas, para

demostrar que también las formas de dialogismo intertextual han pasado ya al ámbito de la producción popular.

Es típico de la literatura y el arte llamados posmodernos (pero ¿no sucedía ya así con la música de Strawinsky?) citar *entre comillas*, de modo que el lector no preste atención al contenido de las citas, sino al modo como se introducen en el tejido de un texto distinto y para originar un texto distinto. Pero, como observa Renato Barilli,^[29] uno de los riesgos de este procedimiento es el de no lograr *poner de manifiesto* las comillas, con lo que el lector ingenuo de primer nivel acoge lo que se cita —y muchas veces no se cita

el arte, sino el *kitsch*— como invención original y no como referencia irónica.

Ahora bien, habíamos propuesto tres ejemplos de cita de un *topos*: *Raiders of the Lost Arch*, *Bananas* y *ET*.

Veamos ya el tercer caso: el espectador que no supiera nada de los orígenes productivos de las dos películas (una de las cuales cita a la otra), no lograría comprender por qué sucede lo que sucede. Si el éxito del *gag* es condición para el disfrute estético (es decir, si el *gag* debe entenderse como construcción que aspira a presentarse como autorreflexiva) —y en alguna medida, por pequeña que sea, lo es, como lo es la ocurrencia feliz, el chiste

que aspira a ser admirado por la economía de medios con que consigue el efecto cómico—, entonces el episodio de *ET* se rige por la necesidad de las comillas. Pero se le podría reprochar que confíe la percepción de las comillas a un saber exterior al texto: nada en la película ayuda al espectador a comprender que en ese punto debería haber comillas. La película confía en el saber extra-textual del espectador. ¿Y si el espectador no sabe? Paciencia, la película sabe que tiene otros medios para obtener su aprobación.

Esas comillas imperceptibles, más que un artificio estético, son un artificio social, seleccionan a los *happyfew* (que

se espera sean millones). Al espectador ingenuo de primer nivel la película ya ha dado demasiado incluso: ese secreto placer está reservado, por esa vez, al espectador crítico de segundo nivel.

Distinto es el caso de *Raiders*. Aquí si el espectador crítico falla (y no reconoce el *topos* gastado), quedan amplias posibilidades de disfrute para el espectador ingenuo, quien al menos goza con el hecho de que el héroe salga siempre airoso contra el adversario. Estamos ante una construcción menos sutil que la anterior, más inclinada a satisfacer las exigencias del productor que, en cualquier caso, debe vender el producto a todo el mundo. Es cierto que

es difícil imaginar *Raiders* visto y disfrutado por algún espectador que no capte el paroxismo de las citas, pero no por ello deja de ser posible que así sea, y la obra está abierta también a esa posibilidad. No soy capaz de decir cuál, de los dos textos citados, persigue fines estéticamente más nobles. Me basta (y de momento me da ya bastante que pensar) señalar una diferencia de funcionamiento y estrategia textual que puede procurar un juicio crítico distinto.

Pasemos ahora al caso de *Bananas*. Por esa escalinata bajan no sólo un cochecito de niño, sino también muchedumbres de rabinos y no recuerdo qué más. ¿Qué sucede al espectador que

no capta la cita del *Potemkin*? Creo que, por la energía orgiástica con que aparecen representadas tanto la escalinata como su incongruente población, también el espectador ingenuo capta el sentido sinfónico y turbado de esa kermés bruegeliana. Hasta el más ingenuo de los espectadores siente un ritmo, una invención, no puede dejar de prestar atención al modo de construcción.

En el polo extremo del interés estético situaremos, por último, una obra cuyo equivalente en los medios de comunicación de masas no consigo encontrar, es decir, una de las obras maestras no sólo del dialogismo

intertextual, sino también de la elevada capacidad metalingüística para hablar tanto de su formación como de su género, para liquidar en el *sprint* final hasta las últimas voces de mi tipología. Hablo del *Tristram Shandy*.

Es imposible leer y disfrutar la novela antinovela de Sterne sin darse cuenta de que está ironizando sobre la forma-novela. Y el texto lo sabe hasta tal punto, que me parece imposible encontrar un solo pasaje irónico en que no ponga de manifiesto su procedimiento de entrecomillado, con lo que convierte en resolución estética la técnica retórica de la *pronuntiatio*, esencial para que el artificio de la ironía dé resultado.

Creo haber distinguido una serie ascendente de artículos de entrecomillado que en cierto modo debe tenerse en cuenta para los fines de una fenomenología del valor estético y del placer que de él se deriva. Señalo una vez más que las estrategias de la sorpresa y la novedad en la repetición, aunque sean estrategias semióticas, en sí estéticamente neutras, pueden originar soluciones diversas y apreciables de diversas formas en el plano estético.

Podríamos concluir diciendo que:

— cada uno de los tipos de repetición que hemos examinado no está limitado a los medios de comunicación de masas, sino que pertenece por derecho propio a la historia entera de la creatividad artística: el plagio, la cita, la parodia, la continuación irónica, el juego intertextual, son típicos de toda la tradición artístico-literaria;

— por tanto, muchas manifestaciones artísticas han sido y son seriales; el

concepto de originalidad absoluta, respecto a las obras anteriores y a las propias reglas del género, es concepto contemporáneo, nacido con el romanticismo; el arte clásico era en gran medida serial y las vanguardias históricas han puesto en crisis de diversos modos la idea romántica de la creación como estreno absoluto (con las técnicas de *collage*, los bigotes en la Gioconda, etcétera);

— el mismo tipo de

procedimiento serial puede producir tanto excelencia como trivialidad; puede colocar al destinatario en crisis consigo mismo y con la tradición intertextual en conjunto y, por tanto, puede aportarle fáciles consuelos, proyecciones, identificaciones; puede establecer un pacto exclusivamente con el destinatario ingenuo o exclusivamente con el destinatario crítico o con ambos niveles diferentes y a lo largo de un contínuum de

soluciones que no se puede reducir a una tipología elemental;

- por tanto, una tipología de la repetición no aporta los criterios para establecer diferencias de valor estético;
- sin embargo, precisamente aceptando el principio de que los diferentes tipos de repetición constituyen características constantes del procedimiento artístico será como se podrá partir de ellos para establecer criterios de valor; una estética de la

repetición requiere como premisa una semiótica de los procedimientos textuales de repetición.

4. Una solución estética radical o «posmoderna»

No obstante, me doy cuenta de que todo lo que he dicho hasta ahora constituye el intento de examinar de nuevo las diversas formas de repetición propuestas por los medios de comunicación de masas en función de la

dialéctica «moderna» entre orden e innovación.

El caso es que, cuando las investigaciones sobre este tema hablan de estética de la serialidad, aluden a algo más radical, es decir, una noción de estética que ya no puede reducirse a las categorías moderno-tradicionales, si se me permite el oximoron.

Se ha observado^[30] que con el fenómeno de los *serials* televisivos encontramos un nuevo concepto de «infinidad del texto»: el texto adopta los ritmos y los tiempos de esa misma cotidianidad dentro de la cual se mueve (y que constituye su finalidad). El problema no es reconocer que el texto

serial varía indefinidamente sobre el esquema de base (y en este sentido puede ser juzgado desde el punto de vista de la estética «moderna»). El auténtico problema es que lo que nos interesa no es tanto la variabilidad cuanto que sobre el esquema se pueda variar al infinito. Y una variabilidad infinita tiene todas las características de la repetición y muy pocas de la innovación. Lo que aquí se celebra es una especie de victoria de la vida sobre el arte, con el resultado paradójico de que la era de la electrónica, en lugar de acentuar el fenómeno del *shock*, de la interrupción, de la novedad y de la frustración de las expectativas,

«produciría un regreso del contínuum, de lo que es cíclico, periódico, regular».

Omar Calabrese ha profundizado en este problema:^[31] desde el punto de vista de la dialéctica «moderna» entre repetición e innovación, se puede reconocer, desde luego, que, por ejemplo, en los *serials* de *Colombo* sobre un esquema básico algunos de los nombres más famosos del cine americano han elaborado las variaciones. Sería, pues, difícil hablar al respecto de pura repetición: si permanecen inalterados el esquema de la investigación y la psicología del personaje, cambia cada vez el estilo del relato. Lo que no es poco, sobre todo

desde el punto de vista de la estética «moderna». Pero el discurso de Calabrese se centra precisamente sobre una noción distinta de estilo. El caso es que en esas formas de repetición «no nos interesa mucho lo *que se repite*, sino el modo de segmentar los componentes de un texto y codificarlos para poder establecer un sistema de invariantes, todo lo que no entre en él se califica de “variable independiente”». Y en los casos más típicos y aparentemente «degradados» de serialidad las variables independientes no son en absoluto las más visibles, sino las más microscópicas, como en una solución homeopática, en que la poción es mucho

más potente cuando, mediante agitaciones sucesivas, las partículas del producto medicamentoso casi han desaparecido. Lo que permite a Calabrese hablar de la serie *Colombo* como de un *exercice de style* al estilo de Queneau. En este punto nos encontraríamos ante una «estética neobarroca», que funciona al máximo no sólo en los productos cultos, sino también y sobre todo en los más degradados. También a propósito de *Dallas* se puede decir que «las oposiciones semánticas y la articulación de las estructuras elementales de la narración pueden transmigrar con una combinatoria de altísima

improbabilidad en torno a los diversos personajes».

Diferenciación organizada, policentrismo, irregularidad regulada: tales serían los aspectos fundamentales de esa estética neo-barroca: de la que el ejemplo principal es la variación musical al estilo de Bach.

Como en la época de las comunicaciones de masas «la condición de escucha... es aquella para la que *todo ya se ha dicho y todo ya se ha escrito...*, como en el teatro Kabuki, será entonces la variante más minúscula la que produzca placer del texto o la forma de la repetición explícita de lo que ya se conoce».

Está claro lo que sucede con estas reflexiones. Se desplaza el foco teórico de la investigación. Si antes se trataba, para el especialista en medios de comunicación de masas aún moderno de salvar la dignidad del serial reconociéndole la posibilidad de una dialéctica tradicional entre esquema e innovación (pero en ese punto la innovación era la que constituía el valor o la vía de salvación para sustraer el producto a la degradación y ascenderlo a la categoría del valor), ahora se subraya el nudo inescindible esquema-variación, donde la variación no adquiere mayor valor que el esquema: si acaso, lo contrario. El término

neobarroco no debe engañar: se afirma el nacimiento de una nueva sensibilidad estética, bastante más arcaica, y de verdad posmoderna.

En este punto, observa Giovanna Grignaffini, «el *serial* televisivo, a diferencia de otros productos realizados *por* o *para* la televisión, utiliza ese principio (y su inevitable corolario) en cierto sentido en estado puro y llega a transformarlo de principio productivo en principio formal. Y en ese deslizamiento progresivo es donde se destruye hasta la raíz la noción de unicidad».^[32]

Triunfo de una estructura de acoplamientos independientes, que satisface las exigencias —primero

temidas, después reconocidas realistamente como dato factual y ahora proclamadas, por último, como nueva condición de esteticidad— del «consumo en la distracción» (que, por lo demás, es lo que sucedía con la música barroca).

Que quede claro: no es que los autores de los ensayos citados no vean lo que de comercialmente consolador y «gastronómico» hay en la propuesta de historias que dicen siempre lo mismo y se cierran siempre circularmente sobre sí mismas (no es, digo, que no vean la pedagogía y la ideología expresada por esas historias en lo relativo a sus contenidos). Es que no sólo aplican a

tales productos un criterio rígidamente formalista, sino que, además, dan a entender que debemos empezar a concebir un auditorio capaz de disfrutar con tales productos de ese modo. Porque sólo así se puede hablar de nueva estética del serial.

Sólo así el serial deja de ser un pariente pobre del arte y se convierte en la forma de arte que satisface la *nueva* sensibilidad estética o la forma posposmoderna de la tragedia ática.

No nos escandalizaríamos, si semejante criterio se aplicara (como se ha aplicado) a las obras de arte *minimal*, como, por otra parte, al arte abstracto. Y de hecho se está perfilando

una nueva estética del *minimal* aplicada a los productos de la comunicación de masas.

Pero todo eso presupone que el lector ingenuo de primer nivel *desaparezca*, para ceder el sitio sólo al lector crítico de segundo nivel. En realidad, no existe el lector ingenuo de un cuadro abstracto ni de una escultura *minimal* (o si hay quien pregunta: «pero ¿qué significa?», no es lector ni de primero ni de segundo nivel, está excluido de cualquier lectura). De la obra abstracta o de la escultura *minimal* sólo se da lectura crítica, de ellas no interesa esa nada que se forma, sino el modo de formar.

¿Podemos esperar lo mismo para los productos seriales de la televisión? ¿Debemos esperar el nacimiento de un nuevo público, que, indiferente a las historias contadas, que, por lo demás, ya conoce, se dedique sólo a degustar la repetición y sus variaciones corpusculares? Pese a que hoy el espectador llora ante las aflicciones de las familias texanas, ¿debemos esperar para el futuro próximo una auténtica mutación genética?

Si no fuera así, la propuesta radical resultaría singularmente esnob: como en *1984*, habría placeres de segunda lectura reservados a los miembros del partido y placeres de primera lectura reservados a

los *prolet*. Toda la industria del serial existiría, como el mundo de Mallarmé (hecho para disolverse en un Libro), con el único fin de proporcionar el placer neobarroco a quien lo sabe degustar, reservando lágrimas y alegría (ficticias y degradadas) a todos los demás, que son muchos.

5. Algunas preguntas a modo de conclusión

Si la hipótesis máxima es posible (un universo de audiovisores desinteresados

de lo que de verdad suceda a J. R. y dedicados, en realidad, a captar el placer neobarroco de la forma que adoptan sus aventuras), no por ello debemos dejar de preguntarnos si una semiótica tradicional permite semejante perspectiva (por precursora que sea de una nueva estética).

Tanto la música barroca como el arte *minimal* son «asemánticos». Se puede discutir, y yo soy el primero en hacerlo, si es posible establecer una división tan drástica entre artes de pura sintaxis y artes que transmiten significados. Pero al menos podemos reconocer que hay artes figurativos y artes abstractos. La música barroca y el *minimal art* no son

figurativos, los *serials* televisivos lo son. Por usar un término de Greimas, ponen en juego «figuras del mundo».

¿Hasta qué punto podemos disfrutar como variación musical lo que varía sobre figuras del mundo, sin sustraernos a la fascinación (y amenaza) del mundo posible que siempre ponen en escena?

Por otra parte, si no queremos seguir prisioneros de prejuicios etnocéntricos, debemos llevar la hipótesis hasta sus últimas consecuencias.

Diremos entonces que la serie neobarroca propone en su primer nivel de disfrute (ineliminable) puro y simple *mito*. Nada tiene que ver con el arte. Una historia, siempre igual. No será la

historia de Atreo y será la de J. R. ¿Por qué no? Toda época tiene sus mitopoietas, sus centros de producción mitopoiética, su sentido de lo sagrado. Descontada la representación «figurativa» y la degustación «orgiástica» del mito (admitida la intensa participación emotiva, el placer de la reiteración de una sola y constante verdad, y las lágrimas y la risa... y, por último, una sana catarsis), el auditorio se reserva la posibilidad de pasar al nivel estético y juzgar el arte de las variaciones sobre tema mítico: igual que se consigue reconocer un «bello entierro», aunque el muerto fuera una persona querida.

¿Estamos seguros de que no sucedía así en la antigüedad?

Si releemos la *Poética* de Aristóteles, vemos que era posible describir el modelo de la tragedia griega como un modelo serial. Por las citas del estagirita vislumbramos que las tragedias que él conocía eran muchas más que las que han llegado hasta nosotros y todas seguían (variándolo) un esquema fijo. Podemos suponer que las que se han salvado eran las que correspondían mejor a los cánones de la sensibilidad estética antigua. Pero podríamos también suponer que la reducción de su número se debiera a criterios de política cultural y nadie

puede impedirnos imaginar que Sófocles ha sobrevivido en virtud de maniobras de poder, sacrificando autores mejores (pero ¿según qué criterio?) que él.

Si las tragedias eran muchas más que las que conocemos y si todas seguían (variándolo) un esquema fijo, ¿qué sucedería si hoy pudiéramos verlas o leerlas todas juntas? ¿Serían tal vez diferentes de las actuales nuestras valoraciones de la originalidad de Sófocles y Esquilo? ¿Encontraríamos acaso en dichos autores variaciones dignas sobre temas tópicos donde hoy vislumbramos un modo único (y sublime) de abordar los problemas de la condición humana? Podría ser que

donde hoy vemos invención absoluta los griegos vieran sólo la variación «correcta» sobre un esquema y que a ellos les pareciese sublime no la obra concreta, sino precisamente el esquema (y no es casualidad que, al hablar del arte poética, Aristóteles se refiriera a los esquemas, ante todo, y sólo para poner ejemplos se detuviese a hablar de las obras concretas).

Pero invirtamos ahora el experimento y adoptemos, ante el serial contemporáneo, el punto de vista de una estética futura que haya recuperado el sentido de la originalidad como valor. Imaginemos una sociedad del año tres mil después de Cristo en que, por

razones que no voy a conjeturar, el noventa por ciento de nuestra producción cultural actual hubiera desaparecido y de todos los *serials* televisivos hubiese sobrevivido un episodio del teniente Colombo.

¿Cómo leeríamos esa obra? ¿Nos emocionaríamos ante la originalidad con que el autor ha sabido representar a un hombrecillo en lucha con los poderes del mal, con las fuerzas del capital, con la sociedad opulenta y racista de los *wasps* dominadores? ¿Apreciaríamos esa representación eficaz, concisa, intensa, del paisaje urbano de una América industrial?

Allí donde el serial avanza mediante

escorzos, porque ya se ha dicho todo en los episodios anteriores, ¿veríamos acaso desplegarse un arte de la síntesis, una capacidad sublime para decir mediante alusiones?

En otras palabras, ¿cómo se leería un «trozo» de una serie, si el resto de la serie no se conociera?

Preveo la objeción: ¿qué nos impide leer así, ahora, los productos seriales?

La respuesta es: nada. Nada nos lo impide. Más aún: tal vez lo hagamos muchas veces así. Pero, al hacerlo así, ¿hacemos lo que hacen los usuarios normales de la serie? Creo que no.

Y entonces, última pregunta, cuando intentamos interpretar y definir la nueva

estética del serial, situándonos como intérpretes de la sensibilidad colectiva, ¿estamos seguros de leer como leen los demás (los «normales»)?

Y si la respuesta fuera negativa, ¿qué tendría entonces que decir la estética sobre el problema del serial televisivo?

ELOGIO DEL «MONTECRISTO»

Una novela mal escrita

En la Pléiade de Gallimard se publica ahora (después de *Los tres mosqueteros*) *El conde de Montecristo* de Dumas, con lo que se incluye esta obra en el panteón de los grandes, entre Stendhal y Balzac. Comparando esta edición, a cargo de Gilbert Sigaux, con la de J. H. Bornecque para los clásicos Garnier de 1962, se ve que no hay

grandes novedades: la primera tenía interesantes ilustraciones, una larga biografía de Dumas (en ésta se remite a la edición de *Los tres mosqueteros*) mientras que el volumen de Gallimard trae algunas notas y variantes más utilísimas, y un nuevo texto de aquel Jacques Peuchet que «podría» haber inspirado a Dumas; pero la edición de Garnier ya publicaba, del mismo Peuchet, el relato *Le diamant et la vengeance*, que con toda seguridad, y según admisión explícita de Dumas, inspiró el *Montecristo*. Aparte, pues, de la elegancia habitual, la mayor manejabilidad (un solo volumen en papel biblia frente a dos en papel malo)

y el precio más caro, ¿qué añade la edición de la Pléiade a la edición de Garnier? La consagración, lo que no es poco, el reconocimiento de que el *Montecristo* forma parte de la historia de la literatura francesa.

Naturalmente, habrá que determinar qué se entiende por literatura y, más en particular, por narrativa de alto valor literario. Croce habría dicho que Dumas no es poesía, sino precisamente literatura, término que para él tenía un sentido, si no denigrante, al menos equilibrador. Pero no es esto lo que nos interesa: el *Montecristo* en la Pléiade desmonta esas distinciones. ¿Deberíamos decir entonces que el

Montecristo vale tanto como *Rojo y negro* y *Madame Bovary*? ¿Qué es una «gran novela»?

El conde de Montecristo es, desde luego, una de las novelas más apasionantes que jamás se hayan escrito y, por otra parte, una de las novelas *peor escritas* de todos los tiempos y de todas las literaturas.

El *Montecristo* se escapa por todos lados. Lleno de ripios, desvergonzado hasta el punto de repetir el mismo adjetivo a la distancia de un renglón, inmoderado en la acumulación de esos mismos adjetivos, capaz de iniciar una divagación sin lograr concluirla, porque la sintaxis no se sostiene, y seguir

jadeando así veinte renglones, es mecánico y torpe al describir los sentimientos: sus personajes o se estremecen o palidecen o se enjugan gruesas gotas de sudor que les chorrean de la frente o, balbuceando con voz que ya no tiene nada de humana, se alzan convulsos de la silla y vuelven a caer y el autor se apresura siempre, obsesivamente, a repetirnos que la silla sobre la que han vuelto a caer es la misma en que estaban sentados un segundo antes.

Por qué hacía esto Dumas lo sabemos muy bien. No porque no supiera escribir. *Los tres mosqueteros* es más sobrio, rápido, acaso en

detrimento de la psicología, pero corre que da gusto. Dumas escribía así por razones de dinero: le pagaban a tanto el renglón y debía alargar. Aparte de que, mientras escribía en colaboración el *Montecristo*, estaba componiendo *La señora de Monsoreau*, *Los cuarenta y cinco*, *El caballero de la Maison Rouge* y empezaba a publicar la novela en Pétion cuando aún debía concluir el folletín (ni él sabía cómo, pues se interrumpía a veces por seis meses) en el *Journal des Débats* (estamos entre 1844 y 1846).

Así se explican, pues, los que en otro lugar he llamado «diálogos a destajo» (remito a mi *Il superuomo di*

massa), en que los interlocutores, con punto y aparte a cada intervención, se dicen durante una o varias páginas frases de puro contacto, como dos gandules en el ascensor: bueno, me marcho: con Dios; adiós, pues; adiós: ¿volveremos a vernos?; quizá esta noche; eso espero; ¿puedo retirarme?; ¡cómo no!; estás impaciente; buenos días, gracias por todo, me marcho; sí, adiós.

Y creo que vale la pena degustar este ejemplo, precisamente de los *Mosqueteros*:^[33]

—No —dijo D'Artagnan—, no, lo confieso, ha sido el azar el que me

ha puesto en vuestro camino; he visto a una mujer llamar a la ventana de un amigo mío...

—¿De un amigo vuestro? —
interrumpió mm. Bonacieux.

—Desde luego, Aramis es uno de mis mejores amigos.

—¿Aramis? ¿Quién es?

—Pero ¡cómo! ¿Queréis decir que no conocéis a Aramis?

—Es la primera vez que oigo pronunciar ese nombre.

—Pero, entonces ¿es la primera vez que venís a esta casa?

—Desde luego.

—¿Y no sabíais que en ella vive un joven?

—No.

—¿Un mosquetero?

—En absoluto.

—Entonces ¿no era a él a quien

ibais a ver?

—Ni por ensueño. Por lo demás, ya lo habéis visto, la persona con quien he hablado es una mujer.

—Es cierto, pero esa mujer es una amiga de Aramis. —No lo sé.

—Si vive en su casa.

—Eso no es asunto mío.

—Pero ¿quién es?

—¡Oh! Eso no es un secreto mío.

—Querida Sra. Bonacieux, sois fascinante; pero al mismo tiempo sois la mujer más misteriosa...

—¿Acaso es un defecto?

—No, al contrario: sois adorable.

—Entonces, dadme el brazo.

—Con mucho gusto. Y ahora, ¿qué?

—Ahora acompañadme.

—¿Adónde?

—Adonde debo ir.

—Pero ¿adónde debéis ir?

—Ya lo veréis, pues me dejaréis en la puerta.

—¿Habré de esperaros?

—Será inútil.

—Pero ¿regresaréis sola?

—Tal vez sí, tal vez no.

—Pero la persona que os acompañará, ¿será un hombre o una mujer?

—Aún no sé nada.

—¡Yo lo sabré!

—¿Cómo?

—Os esperaré para veros salir.

—En ese caso, ¡adiós!

—¿Cómo?

—No os necesito.

—Me habíais pedido...

—La ayuda de un caballero, no la vigilancia de un espía.

—Esa palabra es un poco dura.

—¿Cómo se llama a quienes siguen a otros contra su voluntad?

—Indiscretos.

—Esa palabra es un poco blanda.

—Vamos, señora. Veo que hay que satisfacer todos vuestros deseos.

—¿Por qué os habéis privado del mérito de hacerlo enseguida?

—¿No lo tiene arrepentirse?

—¿Y os arrepentís, de verdad?

—Ni siquiera yo lo sé. Pero lo que sé es que os prometo hacer todo lo que deseéis, si me dejáis acompañaros adonde vais.

—¿Y después os marcharéis?

—Sí.

—¿Sin espiarme a la salida?

—Sí.

—¿Palabra de honor?

—¡Palabra de caballero!

—Bien, tomad mi brazo y vayamos.

Por no hablar de la exigencia — común a toda la novela por entregas, para recuperar, además, a los lectores distraídos de episodio a episodio— de una repetición obsesiva de lo ya sabido, de modo que un personaje cuenta un hecho en la página 100, pero en la página 150 encuentra a otro personaje y le repite punto por punto la misma historia: véase en los tres primeros capítulos cuántas veces cuenta Edmundo Dantés a todo el mundo que tiene intención de casarse y es feliz: catorce años en el castillo de If serían pocos

para un llorón de esa clase.

Y, además, los malabarismos metafóricos, de circo, de anciana abuela arterioesclerótica que no consigue respetar la *consecutio temporum*... Hay, por ejemplo, una secuencia de símiles admirables (pero se podrían encontrar centenares de ellos) en el capítulo sobre el telégrafo óptico (LXII), en que se compara la vieja torre sobre la colina, vetusta y mellada, con una viejecita: «On n'eût pas dit, à la voir ainsi ridée et fleurie comme una aïeule à qui ses petit-enfants viennent de souhaiter la fête, qu'elle pourrait raconter bien des drames terribles, si elle joignait une voix aux oreilles menaçantes qu'un

vieux proverbe donne aux murailles».

Se queda uno respetuosamente admirado por la vieja y anónima traducción de Sonzogno que conseguía vertir, en italiano mágicamente consecuente, la sintaxis y las osadías del original, con la misma falta de pudor:

Si sarebbe detto, vedendola così ornata e fiorita come una bisavola di cui i suoi nipotini celebrano il giorno natalizio, che essa avrebbe potuto raccontare drammi assai terribili se avesse aggiunto la voce alle orecchie minaccevoli che un vecchio proverbio attribuisce alle muraglie.

Es inútil, el encadenamiento de las

metáforas es torpemente delirante, el traductor no puede sino rendirse a la fascinación de la desvergüenza.

La traducción del Montecristo

Hace unos años, por invitación de Einaudi, acepté traducir el *Montecristo*. La idea me fascinaba. Tomar una novela cuya estructura narrativa admiraba y cuyo estilo me horrorizaba e intentar restituir dicha estructura en un estilo más rápido, ágil, pero (claro está) sin

«reescribir», sin cortar, respetando a Dumas. Pero —si hubiera sido posible— ahorrando (al editor y al lector) unos centenares de páginas. ¿Qué debería hacer el traductor para responder a un desafío semejante? Si traduce literalmente, su dignidad se rebela, la mano vacila al repetir sin razón la misma palabra, la misma expresión prefabricada a pocos renglones de distancia; el aburrimiento exigiría saltar, acortar. El respeto por la magistral construcción narrativa, de que ya hemos hablado, aconsejaría cortar donde parece evidente que la divagación no desempeña función alguna. Como se sabe, la parte central («Roma», entre la

inicial de «Marsella» y la final de «París») figura en el libro porque formaba parte de una serie de apuntes sobre un viaje a Italia, que después Dumas refundió en esta obra, y es tan larga porque en sus primeras intenciones debía ser la parte del comienzo y, por tanto, era lógico que fuera más difusa, una especie de *ouverture*, y sólo más tarde hizo comprender Maquet a Dumas que había que sacar el máximo partido narrativo de la historia del Dantés joven, perseguido, prisionero, evadido.

¿Acaso no era Dumas un autor que trabajaba en colaboración? ¿Por qué no, entonces, en colaboración con un traductor suyo cien años después?

¿Acaso no era Dumas un artesano dispuesto a modificar su producto según las exigencias del mercado? Y si el mercado le pidiera ahora una historia más breve, ¿no sería el primero en autorizar cortes, reducciones, elipsis?

El traductor puede aligerar, ayudar al lector a seguir más rápido los acontecimientos, cuando por instinto advierte que la prolijidad, los circunloquios, no desempeñan ninguna función ni retienen un perfume de la época. Un problema de ritmo, de aliento, que Dumas habría resuelto, si, al querer escribir el *Montecristo* tal como está, tras haber comprendido que no había que eliminar *nada*, se hubiera enterado

de que recibiría un sobresueldo por cada palabra ahorrada. Un ejemplo. El texto original dice:

Danglars arracha machinalement, et l'une après l'autre, les fleurs d'un magnifique oranger; quand il eut fini avec l'oranger, il s'adressa à un cactus, mais alors le cactus, d'un caractère moins facile que l'oranger, le piqua outrageusement.

La traducción, sin perder nada, ni siquiera el pudoroso sarcasmo que invade todo el pasaje, puede muy bien decir:

Arrancó maquinalmente, una tras

otra, las flores de un magnífico naranjo; cuando hubo acabado, se dirigió a un cactus, de carácter más difícil, que lo pinchó ultrajantemente.

Hasta visualmente se nota la economía lograda: en cualquier caso, son veintinueve^[34] palabras italianas contra las cuarenta y dos francesas. Más del veinticinco por ciento de ahorro. No se trata de ganar espacio, sino de volver la lectura más ágil, saltar de hecho lo que el lector automáticamente salta con el ojo. Y a ello contribuyen no sólo las redundancias que el francés impone, pero el italiano evita, a veces por regla y muchas veces por norma (por ejemplo,

muchos sujetos y los posesivos), sino también el hecho de que ciertas expresiones ceremoniosas, habituales en la lengua y en los usos de la sociedad francesa de la época, deben desaparecer en italiano precisamente por razones de fidelidad al espíritu del texto. Por poner un ejemplo, un agradecimiento en un diálogo entre dos personas de baja condición suena en francés como «merci, monsieur», pero en italiano debe ser un simple «gracias», porque un «gracias, señor» haría sospechar una relación de respeto que es ajena a la intención del autor y a las connotaciones de la lengua. Se podría objetar que ese fenómeno se produce en cualquier

traducción italiana de cualquier texto francés: pero en un libro como este, en que hay un derroche de «merci, monsieur» por las razones ya citadas, el ahorro cuenta e influye en la legibilidad.

O cuando encontramos «comme pour le prier de le tirer de l’embarras où il se trouvait», es evidente que el aprieto del que alguien quiere que lo saquen es aquel en que se encuentra y no otro y basta con decir: «como para rogarle que lo sacara del aprieto». O también: «M. Morrel ne peut ceder son cheval, son honneur étant engagé à ce qu’il le garde», donde, en vista de que antes o después se explican (y por extenso) los motivos de ese compromiso, basta

decir: «El Sr. Morrel no puede ceder su caballo por motivos de honor». Y se podrían citar los infinitos casos en que alguien habla con alguien, se vuelve un momento para responder a un criado y, para reanudar la conversación, es necesario que Dumas recuerde que precisamente está volviendo al diálogo que, como el lector sabe, había entablado con el señor tal y acababa de interrumpir. En esos casos tal vez no se tratara sólo de sacar dinero, sino también de prever interrupciones de las entregas y recordar a los lectores algo que, textualmente, su cede dos renglones más arriba, pero tal vez, por las características del folletín, se había

leído unos días antes; por ejemplo, entre diciembre de 1844 y junio de 1845 las entregas se interrumpen, porque el autor tiene otras cosas que hacer.

Por último, el traductor se sentiría autorizado a embellecer el estilo, cuando estaba claro que Dumas pecaba de desaliño sin que nada en la economía del texto autorizara, por ejemplo, la repetición demasiado próxima del mismo adjetivo: ¿por qué hay que decir que Villefort «épousait une jeune et *belle* personne» y repetir dos renglones más abajo, a propósito de la misma mucha cha, «outre sa beauté, qui était remarquable...»? Se puede decir la primera vez que la muchacha era

hermosa o hablar de hermosura la segunda vez. Tanto más cuanto que, unas páginas después, el autor — evidentemente, en un momento de inspiración— sabe emplear en un mismo período, con hábil juego retórico, «heureux» y «bonheur» y en ese punto es el traductor quien corre el riesgo, si traduce literalmente, de repetir a poca distancia «feliz» y «felicidad». A eso se debe la decisión de considerar el sistema de adjetivación de Dumas totalmente casual, organizado según ciertas macro-oposiciones de sentido (bello/feo, feliz/infeliz, sereno/agitado, etcétera), oposiciones que pueden verse con sustantivos y adjetivos *ad*

libitum, para no hacer pesado el ritmo discursivo y al tiempo respetar, en la variedad léxica, la constancia de las grandes contraposiciones caracteriológicas y axiológicas.

Probé, unas cien páginas. Después, lo confieso, lo dejé. Lo dejé porque comprendí que debía seguir así por dos mil folios (la edición de Garnier tiene 1640 páginas) y porque me preguntaba si la ampulosidad, el desaliño, las redundancias, no formaban parte de la máquina narrativa. ¿Habríamos amado el *Montecristo* como lo habíamos amado, si no lo hubiéramos leído las primeras veces en sus traducciones decimonónicas?

Una novela bien escrita

Dicho esto, hay que volver a la afirmación inicial. *Montecristo* es una de las novelas más apasionantes que jamás se hayan escrito. De un golpe (o en una ráfaga de golpes o en un cañoneo de largo alcance), partiendo de la insulsa historia de Peuchet, consigue encerrar en una misma novela tres situaciones arquetípicas capaces de encoger el corazón hasta a un canalla.

Ante todo, la inocencia traicionada. En segundo lugar, la adquisición, en un golpe de suerte, por la víctima perseguida, de una fortuna inmensa que

la coloca por encima de los comunes mortales. Por último, la estrategia de una venganza en que perecen personajes que la novela se ha ingeniado desesperadamente a volver odiosos más allá de los límites de lo razonable.

Pero no basta. Sobre ese armazón se devana la representación de la sociedad francesa de los cien días y, después, de la monarquía de Luis Felipe, con sus dandies, sus banqueros, sus magistrados corruptos, sus adúlteras, sus contratos de matrimonio, sus sesiones parlamentarias, las relaciones internacionales, las conspiraciones de Estado, el telégrafo óptico, las cartas de crédito, los cálculos mezquinos e

impúdicos de intereses compuestos y dividendos, los tipos de descuento, las divisas y los cambios, los banquetes, los bailes, los entierros.

Y sobre todo sobresale el *topos* principal del folletín, el Superhombre. Pero a diferencia de Sue (*Los misterios de París*) y todos los demás artesanos que han ensayado ese lugar clásico de la novela popular, Dumas ensaya una psicología incongruente y jadeante del superhombre, mostrándonoslo dividido entre el vértigo de la omnipotencia (debida al dinero y el saber) y el terror de su papel privilegiado, en una palabra, atormentado por la duda y tranquilizado por la conciencia de que su

omnipotencia nace del sufrimiento. Por lo que, nuevo arquetipo que se injerta en los otros, el conde de Montecristo (virtud de los nombres) es también un Cristo, debidamente diabólico, que baja a la tumba del castillo de If, víctima expiatoria de la maldad humana, y sale de ella para juzgar a los vivos y a los muertos, con el fulgor del tesoro redescubierto después de siglos, sin olvidar nunca que es hijo del hombre. Puedes ser escéptico, críticamente agudo, saber mucho de trampas intertextuales, pero entras en el juego, como en el melodrama de Verdi. *Melo* y *kitsch*, en virtud de su desorden, rozan lo sublime, mientras que el desorden se

convierte en genio.

Redundancia a cada paso, desde luego. Pero ¿podríamos saborear las revelaciones, las anagnórisis en cadena mediante las cuales Edmundo Dantés se revela a sus enemigos (y nosotros nos estremecemos, todas las veces, aunque sepamos ya todo), si no interviniera, precisamente como artificio literario, la redundancia?

Probemos a releer tres episodios de revelación, para disfrutar de ese regreso de lo idéntico, que en todas las ocasiones (confesémoslo) nos pone los pelos de punta, mientras un sudor frío nos perla la frente.^[35]

—¡Dios mío! —exclamó Villefort dando un paso atrás con el espanto en la frente—. Esta no es la voz del abate Busoni.

—¡No!

El abate se quitó la tonsura falsa, sacudió la cabeza y sus largos cabellos blancos, al quedar sueltos, le cayeron sobre los hombros y rodearon su pálido rostro.

—¡Esta es la cara del señor de Montecristo! —gritó Villefort con ojos extraviados.

—No es tampoco ese, señor procurador del rey, buscad mejor y más lejos.

—¡Esa voz! ¡Esa voz! ¿Dónde la he oído?

—La oísteis en Marsella, hace veintitrés años, el día de vuestros esponsales con la señorita de Saint-

Méran. Buscad en vuestros registros.

—¿No sois Busoni? ¿No sois Montecristo? ¡Dios mío, sois ese enemigo oculto, implacable, mortal! ... Sin duda hice algo contra vos en Marsella. ¡Oh, desgraciado de mí!

—Sí, tienes memoria —dijo el conde cruzando los brazos sobre su ancho pecho—: busca, busca.

—Pero ¿qué te hice, pues? —gritó Villefort, cuya mente vacilaba ya entre la razón y la demencia en una bruma que ya no era ni sueño ni vigilia—. ¿Qué te hice? ¡Di! ¡Habla!

—Me condenasteis a una muerte lenta e inmundada, matasteis a mi padre, me quitasteis el amor con la libertad y la felicidad con el amor.

—¿Quién sois? ¿Quién sois, pues? ¡Dios mío!

—Soy el espectro de un desgraciado que enterrasteis en las cárceles del castillo de If. A ese espectro, surgido por fin de su tumba, el cielo puso la máscara del conde de Montecristo y lo cubrió de diamantes y oro, para que sólo hoy lo reconozcáis.

—¡Ah! ¡Te reconozco, te reconozco! —dijo el procurador del rey—. Eres...

—¡Soy Edmundo Dantés!

—¡Eres Edmundo Dantés! —gritó el procurador del rey, al tiempo que aferraba al conde por el puño—. Entonces ¡ven! —Y lo arrastró por la escalera, por la que Montecristo, maravillado, lo siguió, sin saber él mismo adonde lo conducía el procurador, previendo una nueva catástrofe.

—¡Observa, Edmundo Dantés! —
dijo, mostrando al conde el cadáver
de su esposa y el cuerpo de su hijo
—: ¡observa! ¡Mira si estás bien
vengado!

Montecristo palideció ante aquel
horrible espectáculo; comprendió
que había sobrepasado los derechos
de la venganza; comprendió que ya
no podía decir:

—Dios está por mí y conmigo.

—¡Oh! —gritó el general,
conmovido ante esas palabras—:
¡Oh, miserable, que me reprochas
mi ultraje en el momento acaso en
que estás a punto de matarme! No,
no te he dicho que no te hubiese
conocido. Sé bien, demonio, que
penetraste en la noche del pasado y
que leíste, a la luz de qué antorcha,

yo lo ignoro, todas las páginas de mi vida, pero tal vez yo tenga aún más horror en mi oprobio que tú bajo tus pomposas apariencias. No, no, te soy conocido, lo sé, pero ¿es a ti a quien yo no conozco, aventurero cubierto de oro y gemas! Tú te hiciste llamar en París conde de Montecristo, en Italia Simbad el marino, en Malta qué sé yo. Lo he olvidado. Pero tu verdadero nombre es lo que te pregunto, tu verdadero nombre es lo que quiero saber, de entre tus cien nombres, para pronunciarlo en el terreno de combate, en el instante en que te hunda mi espada en el corazón.

Montecristo palideció de forma terrible, su mirada torva se encendió, dio un salto hasta el cuartito contiguo a su alcoba y en

menos de un segundo se quitó la corbata, el traje y el chaleco; se puso una chaqueta de marinero, se caló un sombrero de navegante bajo el cual se soltaron sus largos cabellos negros. Regresó así, espantoso, implacable, caminando con los brazos cruzados al encuentro del general, que lo esperaba y que, al oír sus dientes rechinar y sus piernas doblársele, retrocedió un paso y no se detuvo hasta encontrar en una mesa un punto de apoyo para su mano.

—¡Fernando! —le gritó éste—. De mis cien nombres sólo necesitaría decirte uno para fulminarte, pero ese nombre lo adivinas, ¿verdad? O más bien lo recuerdas, ya que, pese a todos mis pesares, todas mis torturas, hoy te

muestro un rostro que debes de haber visto muchas veces en tus sueños después de tu matrimonio... ¡con Mercedes, mi prometida!

El general, con la cabeza trastornada, las manos tensas, la mirada fija, devoraba en silencio aquel terrible espectáculo: después, apoyado en las paredes, se arrastró despacio hasta el umbral de la puerta por la que salió dejando escapar este grito lúgubre, lamentable, desgarrador:

—¡Edmundo Dantés!

Después, con suspiros que nada tenían de humano, se arrastró hasta el peristilo de la casa, atravesó el patio como un borracho y cayó en los brazos de su criado murmurando sólo con voz ininteligible:

—¡A casa! ¡A casa!

Por el camino, el frescor del aire y la vergüenza que le causaba la atención de su servidumbre le permitieron concentrarse de nuevo, pero el trayecto fue corto y, a medida que se acercaba a su habitación, el conde sentía renovarse todas sus angustias. A unos pasos de la casa mandó parar y bajó. La puerta del palacio estaba abierta de par en par; un coche de alquiler, asombrado de que lo hubieran llamado a aquella magnífica mansión, estaba en medio del patio; el conde miró el coche con terror, pero sin valor para preguntar a nadie y se precipitó hacia su aposento. Dos personas bajaban la escalera; tuvo apenas tiempo de lanzarse a un cuartito para evitarlas. Era Mercedes, apoyada en el brazo

de su hijo, que abandonaban la casa. Pasaron a dos pasos del desgraciado, que, oculto tras la cortina de damasco, fue rozado en cierto modo por el traje de seda de Mercedes y sintió el tibio hálito de estas palabras pronunciadas por su hijo:

—¡Valor, madre mía! ¡Venid, venid! Nosotros aquí ya no estamos en nuestra casa.

Las palabras se extinguieron, los pasos se alejaron. El general se irguió manteniéndose colgado con las manos de la cortina de damasco; reprimía el más horrible sollozo que jamás saliera del pecho de un padre, abandonado a un tiempo por la madre y el hijo. Muy pronto oyó cerrarse la portezuela del coche, después la voz del cochero, luego el

pesado coche hizo retumbar los cristales; entonces se lanzó a su alcoba para ver una vez más todo lo que había amado en el mundo, pero el coche partió sin que la cabeza de Mercedes ni la de Alberto aparecieran en la ventanilla, para dar a la casa solitaria, al padre y esposo abandonado, la última mirada de adiós y de pena, es decir, de perdón. Así, en el momento mismo en que las ruedas del coche retumbaban sobre el pavimento situado bajo la bóveda, un disparo resonó y un tétrico humo salió por uno de los cristales de la ventana de la alcoba, roto por la fuerza de la explosión.

—¿Os arrepentís, al fin? — preguntó una voz ronca y solemne,

que puso los pelos de punta a Danglars.

Su débil mirada intentó distinguir los objetos y vio tras el bandido a un hombre envuelto en la capa.

—¿Y de qué debo arrepentirme?
—balbuceó Danglars.

—De todo el daño que hicisteis
—respondió la misma voz.

—¡Oh, sí! ¡Me arrepiento! —gritó Danglars.

—Entonces os perdono —dijo el hombre tirando su capa y avanzando un paso para darse a conocer.

—¡El conde de Montecristo! —dijo Danglars, más pálido por el terror que momentos antes por la pena.

—Os equivocáis: yo no soy el conde de Montecristo.

—¿Quién sois, pues?

—Soy aquél a quien vendisteis, denunciasteis, deshonrasteis; ¡soy aquél cuya prometida prostituisteis! Soy aquél a quien pisoteasteis para crear vuestra fortuna; soy aquél cuyo padre hicisteis morir de hambre, que os había condenado a morir de hambre, que todavía os perdona, porque también él necesita perdón: ¡soy Edmundo Dantés!

Danglars lanzó un grito y cayó prosternado.

—Alzaos —dijo el conde—, habéis salvado la vida. Igual suerte no tuvieron vuestros otros dos cómplices: ¡uno está loco, el otro ha muerto! Conservad los cincuenta mil francos que os quedan, os los regalo; en cuanto a vuestros cinco millones robados a los hospicios ya han sido devueltos por mano

desconocida. Ahora comed y bebed; esta noche sois mi huésped. Vampa, cuando se reanime, ponedlo en libertad al instante.

Danglars siguió aún prosternado, mientras el conde se alejaba; cuando volvió a alzar la cabeza, ya no vio sino una especie de sombra que desaparecía por el corredor y ante la cual se inclinaban los bandidos.

Como había ordenado el conde, Vampa sirvió a Danglars y mandó que le trajeran el mejor vino y las frutas más hermosas de Italia y, tras haberlo hecho subir después a su diligencia, lo dejó en el camino apoyado en un árbol; allí se quedó hasta que se hizo de día, sin saber dónde estaba. De día advirtió que se encontraba junto a un arroyo; tenía

sed y se arrastró hasta él. Al agacharse a beber, se dio cuenta de que sus cabellos se habían vuelto blancos.

Y resulta que en este punto surgen dudas preocupantes. Si hubieran pagado a Dumas no por cada renglón de más, sino por cada renglón de menos, y hubiera abreviado, ¿sería *Montecristo* aún la máquina novelesca que es? Si estuviera condensado, si la condena, la fuga, el hallazgo del tesoro, la reaparición en París, la venganza, mejor dicho, las venganzas en cadena, se produjeran en doscientas o trescientas páginas, ¿surtiría aún efecto la obra?

¿Conseguiría arrastrarnos hasta cuando, por la ansiedad, saltamos las páginas y las descripciones (las saltamos, pero sabemos que están ahí, aceleramos subjetivamente, pero sabiendo que el tiempo narrativo está objetivamente dilatado)? Descubrimos así que los horribles excesos estilísticos son, sí, «ripios», pero los ripios tienen un valor estructural, como las barreras de grafito en los reactores nucleares, aminoran el ritmo para volver nuestras esperas más lancinantes, nuestras previsiones más osadas, la novela de Dumas es una máquina para producir agonía y lo que cuenta no es la calidad de los estertores, sino su larga duración.

Es asunto de estilo, pero el estilo narrativo nada tiene que ver con el estilo poético o epistolar. *El gran Meaulnes* de Alain Fournier está escrito mejor sin duda que *Montecristo*, pero alimenta la fantasía y la sensibilidad de pocos, no es inmenso como *Montecristo*, ni tan homérico, no está destinado a alimentar con el mismo vigor y duración el imaginario colectivo. Es *sólo* una obra de arte. En cambio, el *Montecristo* nos dice que, si narrar es un arte, las reglas de ese arte son distintas de las de otros géneros literarios. Y que tal vez se pueda narrar, y hacer gran narrativa, sin hacer necesariamente lo que la sensibilidad moderna llama obra de

arte.

Hay epopeyas torcidas, que no se orientan hacia una obra perfecta, sino hacia un río cenagoso. Puede que no satisfagan las reglas de la estética, pero cumplen la función fabuladora, que tal vez no esté tan directamente vinculada con la función estética. Incongruentes como una serie de mitos bororo, tal vez reescribibles como el ciclo bretón: por eso, poco importa si en el *Montecristo* cuenta más la mano de Dumas o la de Maquet.

Montecristo es falso y embustero como todos los mitos, verdaderos con una verdad visceral. Capaz de apasionar hasta a quien conozca las reglas de la

narrativa popular y advierta cuándo el narrador encoge el corazón al público ingenuo.

Porque advertimos que, si hay manipulación, el gesto manipulador nos dice siempre algo, de todos modos, sobre la fisiología de nuestro corazón: y por eso una gran máquina de la mentira en cierto modo dice la verdad.

CONJETURAS
SOBRE
MUNDOS

LA ABDUCCIÓN EN UQBAR

1. Si nos atenemos a los escritos de los teóricos de la novela policíaca (por ejemplo a las reglas dictadas por S. S. Van Dine), los *Seis problemas para don Isidro Parodi* de Borges y Bioy Casares parecen totalmente «heréticos». Se ha dicho que constituyen una parodia de Chesterton, quien, a su vez, hacía una parodia de la novela policíaca clásica de Poe en adelante. Recientemente, el *Ouvroir de Littérature Potentielle* de París ha compuesto una matriz de las

situaciones policíacas ya inventadas (el asesino es el mayordomo, el asesino es el narrador, el asesino es el policía, etcétera) y ha descubierto que aún está por escribir un libro en que el asesino sea el lector. Me pregunto si eso (hacer descubrir al lector que el culpable es él, o *nosotros*) no será la solución que realiza todo gran libro, desde *Edipo Rey* a los cuentos de Borges. Pero es cierto que Borges y Bioy Casares, en 1942, habían descubierto una casilla vacía en la tabla de Mendeleiev de las situaciones policíacas: el detective es un encarcelado. En lugar de la solución (desde fuera) de un delito cometido en una cámara cerrada, aquí tenemos la

solución, desde una cámara cerrada, de una serie de delitos cometidos en el exterior.

El ideal de un detective que resuelve el caso en su mente, a partir de pocos datos aportados por otro, está siempre presente en la tradición policíaca: piénsese en el Nero Wolfe de Rex Stout, a quien Archie Goodwin trae noticias, pero que no se mueve nunca de su casa y se desplaza perezosamente de su estudio al invernadero de las orquídeas. Pero un detective como Isidro Parodi, que no puede salir de su celda y a quien siempre traen las noticias unos imbéciles incapaces de comprender la serie de acontecimientos a que han

asistido, es, desde luego, resultado de una notable hazaña narrativa.

Los lectores tienen la impresión de que, así como don Isidro se burla de sus clientes, así también Biorges (como se ha llamado al excepcional tándem Bioy-Jorge) se burla de sus lectores y que en eso, y sólo en eso, radica el interés de estos relatos. Cómo nacieron ya es crónica (o historia) conocida y mejor que nadie nos lo cuenta el propio Borges, en su «Esbozo de autobiografía», recogido en la monumental biografía de Emir Rodríguez Monegal.^[36]

Se da siempre por sentado en

estos casos que el hombre mayor es el maestro y que el menor es su discípulo. Esto pudo ser cierto en un comienzo, pero pocos años después, cuando empezamos a trabajar juntos, Bioy fue real y secretamente el maestro. Él y yo intentamos muchas empresas distintas. Recopilamos antologías de la poesía argentina, de cuentos fantásticos, de cuentos policíacos —hemos escrito artículos y prólogos— hemos hecho ficciones anotadas de sir Thomas Browne y de Gracián —hemos traducido cuentos cortos de escritores como Beerbohm, Kipling, Wells y lord Dunsany— hemos escrito guiones para el cine, que fueron invariablemente rechazados, Bioy me hizo sentir que la calma y la contención eran más deseables. Si

se me permite una generalización, Bioy me llevó gradualmente hacia el clasicismo.

Fue en cierto momento, al comienzo de la década de 1940, que comenzamos a escribir en colaboración: una hazaña que hasta ese momento había creído imposible. Yo había inventado la que creíamos sería una buena trama para un cuento policíaco. Una mañana de lluvia, él me dijo que deberíamos hacer una prueba. Accedí, sin mucho entusiasmo, y poco después, en esa misma mañana, la cosa se había producido. Un tercer hombre, Honorio Bustos Domecq. Había aparecido y había tomado el mando.

A la larga, nos manejó con vara de hierro, y para nuestra diversión y

después para nuestra consternación llegó a ser muy diferente a nosotros, con sus propios caprichos, sus propios chistes, su propia y muy elaborada manera de escribir... el primer libro de Bustos Domecq fue Seis problemas para don Isidro Parodi (1942) y durante la escritura de ese volumen nunca se desbordó. Max Carrados había intentado un detective ciego; Bioy y yo fuimos un paso más allá y encerramos a nuestro detective en una celda. El libro fue al mismo tiempo una sátira sobre los argentinos. Durante muchos años, la identidad doble de Bustos Domecq no fue revelada. Cuando finalmente lo fue, la gente pensó que, como Bustos, era una broma. Su escritura no podía ser tomada en serio.

Por otra parte, el público argentino tenía otras razones para irritarse o, al menos, para quedar perplejo. El libro lleva también el prefacio de uno de sus personajes, Gervasio Montenegro. Ahora bien, un personaje no debería escribir el prefacio al libro que lo alumbrará. Pero —lo que es peor— cada vez que aparece en un relato del libro Montenegro aparece como un necio. ¿Cómo darle crédito, entonces, cuando elogia con tanto fervor, y con bella y pomposa retórica académica, a sus autores? Estamos en la paradoja de Epiménides de Creta. Todos los cretenses son mentirosos, dice Epiménides, pero ¿cómo darle crédito,

dado que también él es cretense y, por tanto, mentiroso? (A propósito, un personaje que en esta ocasión parece inventado por Borges, un tal Pablo de Tarso, en su carta a Tito, cita el dicho de Epiménides como fuente autorizada sobre la naturaleza mendaz de los cretenses, porque [apostilla], si lo dice él, que es cretense y conoce a los cretenses, debemos creerle...).

2. Pero las razones por las que *Seis problemas* debía desconcertar a los argentinos no acaban ahí. En estos relatos nos encontramos ante otro juego,

destinado a perder fuerza en la traducción, por bueno que sea el traductor. Es que los discursos de los personajes que van a visitar a don Isidro en su celda son un fuego artificial de lugares comunes, tics culturales, despropósitos y vicios *kitsch* de la intelligentsia argentina de la época. Y, por mucho que el traductor se esmere (pero no lo lograría tampoco si debiera traducir *este* español a otra lengua española que no sea la hablada entre Lavalle, Corrientes y la Boca), las diversas referencias irónicas están destinadas a perderse, porque, en cualquier caso, cambia el lector, que no sólo habla otra lengua, sino que,

además, no es el lector argentino de 1942. El lector debe, pues, hacer un esfuerzo para imaginarse el Buenos Aires de entonces y la virulencia paródica que podía cobrar un libro como este, en que (dice Rodríguez Monegal) «la solemnidad del argentino hablado con todas sus variantes (la jerga proletaria, las expresiones afrancesadas de los pseudointelectuales, el español denso y anticuado de los españoles, la jerga italianizante) resulta destruida mediante personajes que más que figuras narrativas son figuras lingüísticas. Era la primera vez en Argentina que tenía éxito un intento deliberado de crear una narración mediante la parodia de la

forma y del lenguaje de la narrativa».

Pero se me ocurre un juego etimológico, que ofrezco sin garantías al lector amante de Isidoro (¿Isidro?) de Sevilla, de Heidegger y de los ejercicios de *derive* al estilo de Derrida: que don Isidro se llame Parodi no puede sorprender, porque Parodi es un nombre italiano (ligur) muy común y en Argentina nada hay más común que un nombre italiano (se cuenta la historia de ese argentino que viene a Italia y se asombra porque todos los italianos tienen apellidos argentinos). Pero, entre «parodi» y «parodia» hay muy poca distancia. ¿Será casualidad?

Dicho esto, parece, sin embargo, que

existen muy pocas razones para releer hoy estos relatos. Resulta difícil captar sus referencias jergales y también contentarse con historias policíacas que simplemente remedan las auténticas historias de *detection*... ¿Entonces? ¿No es mejor leer directamente las espléndidas historias de *detection* (o de *detection* simulada) de *Ficciones*, como *La muerte y la brújula*?

En efecto, la primera impresión del lector que se acerca a las historias de don Isidro es que, aparte de las incomprensibles alusiones jergales y de costumbres, el parloteo de los diversos personajes es del todo insulso. Se siente la tentación de recorrer muy deprisa sus

interminables monólogos, tomándolos como si fueran un fondo musical, para llegar enseguida al final y disfrutar con la solución (injustificable) de don Isidro. Sentimos, pues, la sospecha de que estas historias son la solución divertida de *falsas* adivinanzas, como sucede en la conocida historieta:

Problema: el barco tiene treinta metros de largo, el palo mayor diez de alto y los marineros son cuatro. ¿Cuántos años tiene el capitán?

Solución: cuarenta. (Explicación de la solución: lo sé porque me lo ha dicho él).

Pues no. Los seis relatos observan una regla fundamental de la narrativa policíaca: todos los datos que el detective utiliza para resolver el caso han estado a disposición del lector. El parloteo de los personajes está cargado de noticias *importantes*.

La diferencia con las historias de *detection* clásicas es que, cuando lees éstas desde el principio, tras haber conocido la solución, te dices: «Es cierto, ¿cómo es que no he notado ese detalle?». En cambio, con las historias de don Isidro el lector relee y se pregunta turbado: «Pero ¿por qué había de notar este detalle en lugar de otros? ¿Por qué se ha detenido don Isidro en

este suceso o noticia y ha considerado los demás insignificantes?».

Reléase, por ejemplo, y con atención, la cuarta historia, «Las previsiones de Sangiácomo». El Commendatore, una noche después de cenar, afirma tener en el tercer cajón de su escribanía un *pumita* de terracota. Pumita, una muchacha, se asombra. No habría razón para resaltar ese hecho como un indicio. Es natural que una muchacha que se llama Pumita reaccione con curiosidad ante la mención de un *pumita*. Más adelante don Isidro se entera (y el lector también) por otro informador de que el Commendatore tenía en el cajón una serpiente de

terracota. ¿Qué nos autoriza (qué autoriza a don Isidro) a pensar que la serpiente estaba *en lugar* del *pumita*? ¿Por qué no podía tener el Commendatore *dos* estatuas de terracota? Pero admitamos que ese indicio autorice a don Isidro a pensar que el Commendatore mintió esa noche (y dijo que tenía un *pumita*, cuando, en realidad, tenía una serpiente). ¿Qué induce a don Isidro a pensar que el Commendatore mentía para descubrir si Pumita había hurgado en su cajón?

Las historias de don Isidro están llenas de indicios de esa clase. Lo que nos demuestra dos cosas: *a)* que el parloteo de los personajes no es

insignificante y no tiene sólo una función de parodia lingüística: es estructuralmente importante; *b*) que para saber «leer» en el parloteo de los personajes don Isidro debe disponer de una «clave» o de una hipótesis muy poderosa. ¿De qué clave se trata?

Como se ve por las razones que he dicho, la lectura de las historias de don Isidro se presenta muy enrevesada y divertida.

Bastaría la diversión para justificar la fatiga de la lectura: me excuso por la tosquedad estética de mi afirmación, soy de los que consideran aún (o de nuevo) que la diversión es una razón suficiente para leer una historia. Pero aquí el

problema es otro.

El mecanismo de las historias de don Isidro anticipa el mecanismo fundamental de muchas otras historias (posteriores) de Borges, tal vez de todas. Llamaré a ese mecanismo (y lo explicaré en el párrafo siguiente) *el mecanismo de la conjetura en un universo spinoziano enfermo*.

3. Borges parece haber leído todo (y más aún, ya que ha reseñado libros inexistentes). No obstante, supongo que no debe de haber leído nunca los *Collected Papers* de Charles Sanders

Peirce, uno de los padres de la semiótica moderna.^[37] Podría equivocarme, pero me fío de Rodríguez Monegal y no encuentro el nombre de Peirce en el índice onomástico de su biografía de Borges. Si me equivoco, estoy bien acompañado.

En cualquier caso, haya leído Borges a Peirce o no, no me importa. Me parece un buen procedimiento borgiano suponer que los libros se hablan entre sí y no es necesario que los autores (a quienes los libros utilizan para hablar: una gallina es el artificio que un huevo utiliza para producir otro huevo) se conozcan. El caso es que muchos de los relatos de Borges parecen

ejemplificaciones de ese arte de la inferencia que Peirce llamaba abducción o hipótesis y que no es sino la conjetura.

Razonamos, decía Peirce, de tres modos: por Deducción, por Inducción y por Abducción. Intentemos entender cuáles son estos tres modos citando un ejemplo de Peirce, que recojo sin aburrir demasiado al lector con tecnicismos lógicos y semióticos.

Supongamos que tengo sobre esta mesa una bolsita con judías blancas. Sé que está llena de judías blancas (supongamos que la he comprado en una tienda donde venden bolsitas de judías blancas y que me fío del comerciante): por tanto, puedo admitir como Ley que

«todas las judías de esta bolsita son blancas». Una vez que conozco la Ley, produzco un Caso: cojo a ciegas un puñado de judías de la bolsita (a ciegas: no es necesario que las mire) y puedo predecir el Resultado: «las judías que tengo en la mano son blancas». La Deducción de una Ley (verdadera), mediante un Caso, predice con absoluta certeza un Resultado.

Por desgracia, salvo en algunos sistemas axiomáticos, no podemos hacer muchas deducciones seguras. Pasemos ahora a la Inducción. Tengo una bolsita y no sé qué contiene. Meto la mano, saco un puñado de judías y observo que son todas blancas. Meto la mano otra vez y

son también judías blancas. Continúo durante un número x de veces (cuántas veces depende del tiempo que tenga o del dinero que haya recibido de la Ford Foundation para establecer una ley científica sobre las judías de la bolsita). Después de un número suficiente de pruebas hago el siguiente razonamiento: todos los Resultados de mis pruebas dan un puñado de judías blancas. Puedo hacer la inferencia razonable de que todos estos resultados son Casos de la misma Ley, es decir, que todas las judías de la bolsita son blancas. A partir de una serie de Resultados, infiriendo que se trata de Casos de una misma Ley, llego a la formulación inductiva de esta Ley

(probable). Como sabemos, basta con que en una prueba posterior resulte que una sola de las judías blancas que saco de la bolsita sea negra para que todo mi esfuerzo inductivo se esfume en la nada. Por esa razón los epistemólogos recelan tanto de la Inducción.

En verdad, como no sabemos cuántas pruebas hay que hacer para que una Inducción pueda considerarse aceptable, no sabemos qué es una Inducción válida. ¿Bastan diez pruebas? ¿Y por qué no nueve? ¿Y por qué no ocho? ¿Y por qué no una, entonces?

En este punto la Inducción ha desaparecido y cede el puesto a la Abducción. En la Abducción me

encuentro ante un Resultado curioso e inexplicable. Para atenernos a nuestro ejemplo, hay una bolsita sobre la mesa y junto a ella, también en la mesa, hay un grupo de judías blancas. No sé cómo han llegado ahí, ni quién las ha puesto, ni de dónde han salido. Consideramos ese Resultado un caso curioso. Ahora debería encontrar una Ley tal, que, si fuese verdadera y si el Resultado pudiese considerarse un Caso de dicha Ley, dicho Resultado ya no sería curioso, sino perfectamente lógico.

En este punto hago una conjetura: fraguo por hipótesis la Ley por la cual esa bolsita contiene judías y todas las judías de esa bolsita son blancas e

intento considerar el Resultado que tengo ante los ojos un caso de dicha Ley. Si todas las judías de la bolsita son blancas y estas judías proceden de esa bolsita, es natural que las judías de la mesa sean blancas.

Peirce observa que el razonamiento por Abducción es típico de todos los descubrimientos científicos «revolucionarios». Kepler sabe por quienes lo precedieron que las órbitas de los planetas son circulares. Después observa dos posiciones de Marte y advierte que tocan dos puntos (x e y) que no pueden ser los dos puntos de un círculo. El caso es curioso. Dejaría de serlo, si se admitiese que los planetas

describen una órbita que puede representarse con otro tipo de curva y se pudiera verificar que x e y son dos puntos de este tipo de curva (no circular). Kepler debe, pues, encontrar una ley diferente. Podría imaginar que las órbitas de los planetas son parabólicas o sinusoidales... No nos interesa (aquí) saber por qué piensa en la elipse (sus buenas razones tiene). Así, pues, hace su Abducción: si las órbitas de los planetas fueran elípticas y las dos posiciones advertidas (x e y) de Marte fueran un Caso de esa Ley, el Resultado ya no sería sorprendente. Naturalmente, en ese punto debe verificar su Abducción fingiendo una nueva

Deducción. Si las órbitas son elípticas (si al menos la órbita de Marte es elíptica), se debe esperar a Marte en un punto z, que es otro punto de la elipse. Kepler lo espera y lo encuentra. En principio, la Abducción está demostrada. Ahora sólo falta hacer muchas otras verificaciones y probar si se puede refutar la hipótesis. Naturalmente, he abreviado y resumido las fases del descubrimiento. El caso es que el científico no necesita diez mil pruebas inductivas. Lanza una hipótesis, acaso aventurada, muy semejante a una apuesta, y la pone a prueba. Mientras la prueba dé resultados positivos, ha vencido.

Ahora bien, un detective no actúa de otro modo. Al releer las declaraciones de Sherlock Holmes sobre su método, descubrimos que, cuando él (y con él Conan Doyle) habla de Deducción y Observación, está pensando en realidad en una inferencia semejante a la Abducción de Peirce.^[38]

Es curioso que Peirce use un término como «abducción». Lo formuló en analogía con *Deduction* e *Induction* (y refiriéndose también a términos aristotélicos). Pero no podemos olvidar que en inglés *abduction* significa «raptó, robo» (*El rapto del serrallo* de Mozart en inglés se traduce por «The Abduction from the Serraglio»). Si tengo un

resultado curioso en un ámbito de fenómenos aún no estudiado, no puedo buscar una Ley de dicho ámbito (si existiese y la conociera, el fenómeno no sería curioso). Debo ir a «raptar» o «tomar prestada» una ley *en otro ámbito*. Si se quiere, debo razonar por analogía.

Examinemos otra vez la abducción sobre las judías blancas. Encuentro un puñado de judías sobre la mesa. Sobre la mesa hay una bolsita. ¿De dónde saco que debo poner en relación las judías sobre la mesa con la bolsita? Podría preguntarme si las judías proceden de un cajón, si las ha traído alguien que después ha salido. Si centro mi atención

en la bolsita (¿y por qué precisamente sobre *esa* bolsita?), es porque en mi cabeza se dibuja una especie de lógica del tipo de «es de suponer que las judías procedan de bolsitas». Pero nada me garantiza que mi hipótesis sea la correcta.

No obstante, muchos de los descubrimientos científicos proceden de ese modo, pero también muchos de los descubrimientos policíacos y muchas de las hipótesis de un médico para comprender la naturaleza y el origen de una enfermedad (y muchas de las hipótesis de un filólogo para comprender qué podía haber en un texto allí donde el manuscrito original es

confuso o presenta lagunas). Reléase (o léase) la segunda historia de don Isidro. Todo lo que sucede a Gervasio Montenegro en el tren Panamericano es curioso, asombroso, carente de lógica... Don Isidro resuelve el problema (los datos que conoce constituyen un Resultado) infiriendo que puede ser el Caso de una Ley muy distinta, la Ley de la puesta en escena. Si todo lo que ha sucedido en el tren hubiese sido una representación teatral en la que nadie era de verdad lo que parecía, la secuencia de los acontecimientos no habría parecido misteriosa. Todo habría estado clarísimo, elemental (querido Watson). Y de hecho lo estaba.

Montenegro es un bufón y se apropia de la solución de don Isidro con la frase: «La rezagada inteligencia confirma la intuición genial del artista». Pese a ser mentiroso y tramposo, dice una gran verdad: no hay diferencia (en el nivel más alto) entre la rezagada inteligencia y la intuición del artista. Hay algo artístico en el descubrimiento científico y algo científico en lo que los ingenuos llaman «intuición genial del artista». Lo que tienen en común es la felicidad de la Abducción.

Pero para determinar de modo «feliz» en el relato de Montenegro los datos pertinentes había que haber hecho ya una conjetura: que todo elemento del

suceso debía interpretarse precisamente como elemento de una puesta en escena. ¿Por qué hace esa conjetura don Isidro? Si logramos explicárnoslo, comprenderemos algo, tanto de la técnica de la abducción como de la metafísica de Borges.

Hay por lo menos tres niveles de Abducción. En el primer nivel el Resultado es curioso e inexplicable, pero la ley existe ya en alguna parte, tal vez dentro de ese mismo ámbito de problemas, y sólo falta encontrarla y encontrarla como la más probable. En el segundo nivel, la Ley es difícil de concretar. Existe en otro ámbito y hay que apostar que puede ampliarse

también a ese ámbito de fenómenos (es el caso de Kepler). En el tercer nivel no hay ninguna Ley y es necesario inventarla: es el caso de Copérnico, quien decide que el universo ha de ser heliocéntrico por razones de simetría y de «forma adecuada».^[39]

Podríamos repasar a un tiempo la historia de las ciencias, de la *detection* policíaca, de la interpretación de textos, de la clínica médica (y de otras cosas) observando en qué casos y cómo intervienen abducciones del segundo y del tercer tipo. Pero en todos estos casos, cuando el detective, o el científico, o el crítico o el filólogo hacen una Abducción, deben apostar a

que la solución que han encontrado (el Mundo Posible de su imaginación hipotética) corresponde al Mundo Real. Y para ello deben hacer otras verificaciones y otras pruebas.

En las novelas policíacas, desde Conan Doyle hasta Rex Stout, esas pruebas no son necesarias. El detective imagina la solución y la «dice» como si fuera la verdad: y enseguida Watson, el asesino presente o cualquier otro verifican la hipótesis. Dicen: «¡Así era!». Y el detective está seguro de haber adivinado. En las novelas policíacas, el autor (que actúa en lugar de Dios) garantiza la correspondencia entre el Mundo Posible imaginado por el

detective y el Mundo Real. Fuera de las novelas policíacas, las abducciones son más arriesgadas y siempre están expuestas al fracaso.

Ahora bien, los relatos de Biorges son una parodia del relato policíaco, porque don Isidro no necesita siquiera que alguien le diga que las cosas son como él las ha imaginado. Está absolutamente seguro de ello y Borges-Bioy Casares con él (y el lector con ellos). ¿Por qué?

4. Para estar seguros de que la mente del detective ha reconstruido la

secuencia de los hechos y de las leyes tal como debían ser, hay que abrigar una profunda convicción spinoziana de que «ordo et connexio rerum idem est ac ordo et connexio idearum». Los movimientos de nuestra mente que indaga siguen las mismas leyes de la realidad. Si pensamos «bien», estamos obligados a pensar de acuerdo con las reglas que conectan las cosas entre sí. Si un detective se ensimisma en la mente del asesino ha de llegar por fuerza al punto al que el asesino llega. En ese universo spinoziano el detective no es sólo quien comprende lo que el asesino *ha hecho* (porque no podía no hacerlo, si hay una lógica de la mente y de las

cosas). En ese universo spinoziano el detective sabrá también qué *hará* el asesino mañana. E irá a esperarlo al lugar de su próximo delito.

Pero si así razona el detective, así puede razonar también el asesino: puede actuar de modo que el detective vaya a esperarlo al lugar de su próximo delito, sólo que la víctima de su próximo delito será el propio detective.

Y eso es lo que ocurre en «La muerte y la brújula» y en prácticamente todos los relatos de Borges o al menos en los más inquietantes y cautivadores.

El de Borges es un universo en que mentes distintas no pueden sino pensar mediante las leyes expresadas por la

Biblioteca.

Pero esa Biblioteca es de Babel. Sus leyes no son las de la ciencia neopositivista, son leyes *paradójicas*. La lógica (la misma) de la Mente y la del Mundo son ambas una ilógica. Una ilógica férrea. Sólo con esa condición puede Pierre Menard reescribir «el mismo» *Don Quijote*. Pero, ay, sólo con esa condición el mismo *Don Quijote* será un *Don Quijote* diferente.

¿Qué es lo que tiene de rigurosamente ilógico el universo de Borges y qué es lo que permite a don Isidro reconstruir con rigurosa ilógica los procesos de un universo exterior igualmente ilógico? El universo de

Borges funciona según las leyes de la puesta en escena o de la *ficción*.

Reléanse las seis historias de don Isidro. En ninguno de los casos tenemos sucesos independientes, como (así los consideramos) los de la vida. Don Isidro descubre siempre que lo que sus clientes han sufrido ha sido una secuencia de acontecimientos *proyectados por otra mente*. Descubre que se movían ya en el marco de un relato y según las leyes de los relatos, que eran personajes inconscientes de un drama ya escrito por algún otro. Don Isidro descubre la «verdad» porque tanto él, con su fértil mente, como los sujetos de su investigación proceden de

acuerdo con las mismas leyes de la ficción.

Esta me parece una clave excelente para leer también las demás historias de Borges. No estamos nunca ante el azar, o el hado, estamos siempre dentro de una trama (cósmica o situacional) pensada por otra Mente según una lógica fantástica que es la lógica de la Biblioteca.

Eso era lo que quería decir cuando hablaba de mecanismo de la conjetura en un universo spinoziano enfermo. Naturalmente, «enfermo» respecto a Spinoza, no respecto a Borges. Respecto a Borges, ese universo en que detective y asesino se encontrarán siempre en el

punto final, porque los dos han razonado según la misma ilógica fantástica, es el universo más sano y más verdadero de todos.

Si estamos convencidos de eso, el modo de razonar de don Isidro Parodi ya no nos parecerá paradójico. Don Isidro es un perfecto habitante del mundo (por venir) de Borges. Y es normal que pueda resolver todos los casos desde el fondo de una celda. El desorden y la desconexión de las ideas es el mismo que el desorden y la desconexión del mundo, o bien, de las cosas.

Carece de importancia que se lo piense en el mundo, teniendo en cuenta los hechos, o en el fondo de una prisión,

teniendo en cuenta las inconscientes falsificaciones de observado res necios. Una prisión es mejor incluso que el mundo: la mente puede funcionar sin demasiados «rumores» exteriores. La mente, tranquila, pasa a ser una con las cosas.

Pero ¿qué son las cosas en este punto? ¿Y qué es la literatura respecto a las cosas?

Ah, amable lector, me estás preguntando demasiado. Yo sólo quería decirte que el don Isidro de Biorges es un personaje de Borges y que por eso vale la pena reflexionar sobre su método. Biorges no bromea. Habla «en serio», es decir, mediante la Parodia.

Por lo demás, creo que Borges acogería con una sonrisa la pregunta de si sucede «realmente» así en el mundo. Parafraseando a Villiers de l'Isle Adam, qué fastidio es la realidad. Dejemos que nuestros siervos la vivan por nosotros.

LOS MUNDOS DE LA CIENCIA-FICCIÓN

A menudo se siente la tentación de adscribir *tout court* a la ciencia-ficción géneros literarios diversos, con tal de que hablen de mundos futuros, utópicos, en una palabra, de algún espacio ultraterrestre.

En ese sentido la ciencia-ficción no sería sino una forma moderna de los libros de aventuras o de caballería, salvo que las astronaves y los monstruos de otros mundos sustituyen a los castillos encantados y a los dragones. Pero ¿podemos ampliar hasta tal punto

nuestra definición del género sin hablar —demasiado en general— de la esencia de la épica, del mito, de la picaresca?

Es cierto que desde tiempos antiquísimos se ha ido constituyendo, frente a una narrativa llamada realista, otra que construye mundos estructuralmente posibles. Digo «mundos estructuralmente posibles» porque, naturalmente, toda obra narrativa —hasta la más realista— traza un mundo posible en cuanto que presenta una población de individuos y una secuencia de estados de hecho que no corresponden a los del mundo de nuestra experiencia. En adelante llamaremos «mundo real» o «mundo normal» al

mundo en que vivimos o suponemos vivir, tal como lo define el sentido común o la enciclopedia cultural de nuestra época, aun cuando no se pueda decir (como enseña Berkeley) que este mundo sea real y muchas veces consideremos que responde muy poco a norma alguna. Ahora bien, un relato realista está construido siempre sobre una serie de condicionales contrafactuales (¿qué habría sucedido, si en el mundo real del siglo XIX hubiera existido también un individuo de tales y tales señas llamado Rastignac o si un posible individuo llamado conde de Montecristo hubiera alterado efectivamente el curso de la Bolsa de

París manipulando las transmisiones de noticias mediante el telégrafo óptico?). Los sucesos narrados de modo «realista» son siempre contrafactuales respecto a la evolución del mundo real, pero la narrativa realista juega con contrafactuales del tipo de «¿qué sucedería, si en un mundo biológica, cosmológica y socialmente similar al normal se produjeran acontecimientos que de hecho no han sucedido, pero que, aun así, no repugnan a su lógica?».

La narrativa realista procede como nosotros con los contrafactuales de que se alimenta nuestra existencia cotidiana: «¿Qué me sucedería si en este momento interrumpiese la redacción de este

ensayo y rompiera mi *word processor*?».

Lo que distingue la narrativa fantástica de la realista es, en cambio, el hecho de que el mundo posible es estructuralmente distinto del real. Uso el término «estructural» en sentido muy lato: puede referirse tanto a la estructura cosmológica como a la estructura social. El mundo de Esopo es estructuralmente diferente del real sólo desde el punto de vista biológico o zoológico, el mundo de los imperios del sol y la luna de Cyrano de Bergerac presenta, respecto al real, notables diferencias cosmológicas, mientras que lo que diferencia a la Nueva Atlántida de Bacon de nuestro mundo es esencialmente su estructura

social. Así, pues, diremos que el contrafactual con que juega la literatura fantástica es de este tipo: «¿qué sucedería, si el mundo real no fuera semejante a sí mismo, es decir, si su estructura fuera distinta?».

En este punto la literatura fantástica tiene diversos caminos ante sí.

1. Alotopía. Puede imaginar que nuestro mundo es realmente diferente de lo que es, es decir, que en él suceden cosas que por lo general no suceden (que los animales hablen, que existan los magos y las hadas): construye, pues, otro mundo y da por sentado que es más real que el real, hasta tal punto que entre las

aspiraciones del narrador está la de que el lector se convenza de que el mundo fantástico es el único real de verdad. Más aún: es típico de la alotopía que, una vez imaginado el otro mundo, ya no nos interesen sus relaciones con el mundo real, excepto en su significación alegórica.

2. *Utopía*. Puede imaginar que el mundo posible narrado es paralelo al nuestro, existe en alguna parte, aun cuando nos sea normalmente inaccesible. Esa es la forma que adopta por lo general el relato utópico, ya se entienda la utopía en su sentido proyectivo, de representación de una sociedad ideal, como sucede en la obra de Tomás Moro, o en sentido

caricaturesco, como deformación irónica de nuestra realidad, como sucede en la obra de Swift. Este mundo puede haber existido en tiempos o existir en un lugar remoto del espacio. Por lo general, constituye el modelo de cómo *debería ser* el mundo real.

3. *Ucronía*. La utopía puede transformarse en ucronía, en que el contrafactual adopta la forma siguiente: «¿qué habría ocurrido, si lo que ha sucedido realmente hubiera sucedido de otro modo: por ejemplo, si no hubieran asesinado a Julio César en los idus de marzo?». Tenemos ejemplos hermosísimos de historiografía ucrónica usada para comprender mejor los acontecimientos que han producido

la historia actual.

4. *Metatopía y Metacronía*. Por último, el mundo posible representa una fase futura del mundo real presente: y, por distinto que sea estructuralmente del mundo real, el mundo posible es posible (y verosímil) precisamente porque las transformaciones que sufre no hacen sino completar tendencias del mundo real. Definiremos este tipo de literatura fantástica como novela de anticipación y utilizaremos esta noción para definir de modo más correcto la ciencia-ficción.

No excluyo que existan historias llamadas de *c-f* que en cierto modo funcionen como las historias del primer

tipo (alotópicas) o como las fábulas. Tal vez se cuenten en ellas historias de un mundo futuro y tal vez la naturaleza de dicho mundo se presente como la consecuencia remota de lo que sucede en nuestro mundo, pero lo que en ellas interesa, sin embargo, es el estado alucinado y alucinatorio del mundo descrito. Se trata de historias en que no interesa tanto establecer de qué modo se ha vuelto posible dicho mundo, sino qué sucede en él. En ese sentido se habla de *space opera* o de historias de estilo *bug-eyed monsters* y se trata de una versión del relato neogótico con ciertos rasgos de la ciencia-ficción. La historia sucede en un mundo anticipado, desde

luego, pero no hay una reflexión sobre la propia anticipación. Frente a historias de esa clase basta preguntarse si lo que ahí sucede no podría suceder también en la Terramar de la trilogía de Ursula K. Le Guin (que no es ciencia-ficción, aunque sea un espléndido libro de aventuras) y ya tenemos una línea divisoria para decidir que no estamos ante ciencia-ficción auténtica.

Asimismo existen historias llamadas de ciencia-ficción que pertenecen a nuestra segunda categoría, es decir, al relato utópico. Desde luego, existe una ciencia-ficción de los mundos paralelos. Pero creo que existe una forma de definir si una historia de mundos

paralelos es ciencia-ficción o no. En la ciencia-ficción el mundo paralelo está justificado siempre por rasgones y desmalladuras del tejido espaciotemporal, mientras que en la utopía clásica es simplemente un no-lugar difícilmente identificable, un rincón remoto (tal vez pasado o desaparecido) de nuestro mismo mundo físico. En efecto, en ese tipo de narrativa utópica no interesa gran cosa la localización ni la propia posibilidad cosmológica del mundo posible narrado, sino su mobiliario o lo que en él sucede: espejo para nuestras esperanzas o nuestras desilusiones. En cambio, cuando la ciencia-ficción habla de

mundos paralelos, le interesa más su posibilidad cosmológica (y las paradojas resultantes) que sus contenidos. Tanto es así, que las utopías clásicas prevén un solo mundo paralelo, mientras que a la ciencia-ficción interesa una pluralidad en acto de mundos paralelos y la posibilidad de pasar de uno a otro (véase por ejemplo *What Mad Universe* de Frederick Brown). Y, como veremos, la condición para explicar esas posibilidades cosmológicas va siempre unida en cierto modo al carácter anticipatorio del relato. La posibilidad viene dada por la extrapolación de una ley cosmológica ya conocida.

Aún más, tenemos buenos ejemplos de ciencia-ficción ucrónica, en la que no sólo se puede volver a visitar el pasado, en virtud de determinado descubrimiento científico, sino que, además, se pueden modificar sus líneas de fuerza, con todas las paradojas consiguientes. Pero me parece que incluso cuando la ciencia-ficción se convierte en historia-ficción (y recuerdo una novela en que el protagonista, proyectado al pasado, se convertía en Leonardo da Vinci), lo que interesa a la ciencia-ficción no es tanto la historia modificada cuanto la mecánica de su modificación, o sea, la posibilidad cosmológica del viaje hacia atrás, el problema «científico» de cómo

proyectar la historia posible partiendo de tendencias del mundo actual.

Tenemos ciencia-ficción como género autónomo, cuando la especulación contrafactual sobre un mundo estructuralmente posible se hace extrapolando, a partir de algunas tendencias del mundo real, la propia posibilidad del mundo futurible. Es decir, que la ciencia-ficción adopta siempre la forma de una anticipación y la anticipación adopta siempre la forma de *una conjetura* formulada a partir de tendencias reales del mundo real.

Naturalmente, lo que hay que entender en sentido lato es el propio término de «ciencia»: es decir, que no

sólo debemos pensar en conjeturas relativas a las ciencias físicas, sino también a las ciencias humanas, como la sociología o la historia o la lingüística. Podemos tener buenos relatos de ciencia-ficción socio lógica (como *The Space Merchants* de Pohl y Kornbluth) o de ciencia-ficción lingüística (como *Shall We Have a Little Talk* de Sheckley), en los que el lector no anda cavilando sobre la verosimilitud de los artificios tecnológicos (astronaves o lo que sean) usados como pretexto para justificar el viaje a un lugar determinado o las posibilidades de determinado descubrimiento científico: lo que interesa es que determinado desarrollo

social o lingüístico sea de algún modo conjeturalmente verosímil.

Insisto sobre la ciencia-ficción como narrativa de conjetura por un motivo bastante sencillo: la ciencia-ficción buena es científicamente interesante no porque hable de prodigios tecnológicos —y podría incluso no hablar de ellos—, sino porque se propone como juego narrativo sobre la propia esencia de toda ciencia, es decir, su conjeturalidad.

En otros términos, la ciencia-ficción es una narrativa de la hipótesis, de la conjetura o de la abducción y en ese sentido es juego científico por excelencia, dado que toda ciencia funciona mediante conjeturas, esto es,

abducciones.

Del procedimiento abductivo ya he hablado (en este mismo libro) en el ensayo sobre el *Don Isidro Parodi* de Borges y Bioy Casares.

Aquí recordaré sólo el ejemplo de Peirce que citaba en dicho ensayo: un puñado de judías blancas sobre la mesa y a poca distancia una bolsita. En la deducción sabría que la bolsita contiene judías blancas, que las judías sobre la mesa proceden de esa bolsita y, necesariamente, que las judías sobre la mesa son blancas. En la inducción, tras haber sacado muchos puñados de judías blancas de la bolsita inferiría que probablemente todas las judías de la

bolsita son blancas. Pero en la abducción me encuentro ante el resultado «curioso» de un puñado de judías blancas sobre la mesa y por decisión conjetural aventuro la posibilidad de que las judías estén relacionadas de algún modo con la bolsita (y que en la bolsita hayan judías blancas). Sólo a la luz de esa hipótesis el hecho de que haya judías blancas sobre la mesa recibe explicación racional y económica. Es decir, que en la abducción imagino una Ley tal, que, si por ventura el Resultado que debo explicar fuera un Caso de esa Ley, dicho Resultado ya no parecería inexplicable.

¿Qué tiene que ver la abducción con

la lógica de los mundos posibles? Encuentro un puñado de judías sobre la mesa. Sobre la mesa hay una bolsita. ¿De dónde saco que debo poner en relación las judías sobre la mesa con la bolsita? Podría preguntarme si las judías proceden de un cajón o si las ha puesto ahí alguien que las ha traído de fuera. Si fijo la atención en la bolsita (¿y por qué precisamente esa bolsita?) es porque en mi cabeza se perfila ya una especie de plausibilidad. Esa plausibilidad puede entenderse como la forma orgánica que adopta un mundo posible.

Es decir, que al apostar sobre los resultados de nuestra conjetura suponemos que, si las cosas fueran de

verdad de ese modo, todo estaría bien equilibrado y armónico. Newton supone que, si en el universo los cuerpos se atrajeran en razón directa al producto de sus masas y en razón inversa al cuadrado de sus distancias, toda una serie de problemas, desde la gravedad terrestre hasta el ámbito más amplio de las leyes de la mecánica celeste, se aclararían y explicarían de forma económica. La apuesta conjetural del científico, que después se ocupará de poner a prueba y refutar su hipótesis, es que si el mundo real fuera análogo al mundo posible de su conjetura, el mundo real parecería bastante más racional de lo que parecía antes. Pero hasta el

momento en que pone a prueba su conjetura, la ley que ha descubierto sigue siendo la ley de un mundo estructuralmente *posible*.

En ese sentido toda operación científica (pero no estoy pensando sólo en las ciencias físicas, sino también en las hipótesis del psicoanalista, del detective, del filólogo, del historiador) se origina en un profundo juego de ciencia-ficción. Y, a la inversa, todo juego de ciencia-ficción representa una forma particularmente aventurada de conjetura científica. La ciencia obtiene el Resultado del mundo real, pero para explicarlo elabora una ley (tentativa) que de momento sólo es válida en un

universo paralelo (que el científico anticipa como «mundo modelo»). En cambio, la ciencia-ficción realiza una operación simétricamente inversa. Volviendo al caso de las judías, debería partir de una mesa vacía y elaborar el siguiente contrafactual: «¿qué sucedería, si sobre la mesa hubiera un puñado de judías blancas?». (Naturalmente, el caso se vuelve más interesante, si imagino que sobre la mesa hay una multitud de homínidos verdes). En otras palabras, la ciencia-ficción, en vez de partir de un Resultado factual, imagina un Resultado contrafactual. A la inversa, no está obligada a imaginar una Ley inédita que lo explique: puede intentar explicar el

resultado posible con una Ley real, mientras que la ciencia explica el Resultado real con una Ley posible.

La otra diferencia evidente entre los dos procedimientos es que la ciencia, una vez admitida por hipótesis la ley, intenta enseguida crear las condiciones para verificarla o refutarla o ambas cosas a la vez. En cambio, la ciencia-ficción remite al infinito tanto la verificación como la refutación. La diferencia no es siempre tan radical y ocurre que, por un lado, muchas veces los científicos consideran fructíferas las hipótesis de la ciencia-ficción y, por otro, que los escritores de ciencia-ficción, no pocas veces hombres de

ciencia, se dan cuenta de haber predicho lo que después sucedería. El autor de ciencia-ficción es simplemente un científico imprudente y muchas veces lo es por severas razones morales (sobre todo cuando conjetura sobre los fenómenos sociales), porque, al prever y anunciar un futuro posible, lo que quiere en realidad es prevenirlo. Al fin y al cabo, se pueden elaborar leyes científicas futuribles (describir sustancias desagradables o imaginar un futuro inaceptable) precisamente para que no se hagan nunca esos descubrimientos, no se produzcan esas sustancias y no llegue a ser realidad ese futuro. En ese sentido (y pensamos en

1984) la narrativa no anticipa para alentar, sino para prevenir. En esos casos la ciencia-ficción no cesa de estar emparentada con la ciencia, pero lo está en el sentido en que la disección de un cadáver lo está con la medicina preventiva: sólo que el cadáver, aún inexistente, se «anticipa» para volver odiosa la alteración orgánica que podría convertirlo un día en cosa verdadera.

Por último, la ciencia-ficción nos recuerda que la dinámica de la invención es similar, en muchos aspectos, tanto en el arte como en la ciencia: así como el artista prevé, en el desarrollo de su trabajo, el organismo posible que aspira a construir (pero en

el fondo al trabajar apuesta por el éxito de su hipótesis formativa), así también el científico, para bosquejar una ley válida, debe poner a prueba un talento estético, un sentido de la forma coherente y económica (apostando por que el universo sea igualmente artista y esperando que la realidad tenga a bien confirmar un día su hipótesis). Hay un momento en que no existe diferencia entre la inteligencia indagadora y lo que solemos llamar intuición del artista. Hay algo artístico en el descubrimiento científico (y habría mucho más, si supusiéramos que el descubrimiento científico no identifica un orden dado del cosmos, sino que somete nuestra

imagen del cosmos a su orden) y hay algo científico, en el sentido de algo abductivo, en lo que el vulgo llama la fantasía del artista.

La ciencia-ficción, lugar de encuentro entre ciencia y fantasía, aparece como un ejemplo vivo de ese parentesco.

RETRATO DE PLINIO DE JOVEN

1. *Querido Tácito...*

En su sexta carta (XVI, 1), Plinio el Joven (en adelante el Joven) escribe a Tácito sobre la muerte de su tío, Plinio el Viejo (en adelante el Viejo), que murió durante la erupción del Vesubio, en Pompeya, en el 79 d. C.

Escribe la carta para proporcionar a Tácito material atendible para sus *Historias*. El Joven tenía experiencias y

testimonios de primera mano sobre la muerte de su tío.

Ese hecho es muy importante para los fines del presente discurso: al comienzo de la carta aparece un Yo implícito que escribe presumiblemente hacia el 104 d. C. y la única proposición indiscutible que podemos especificar en toda la carta, es una implícita: «Yo, el Joven, te estoy escribiendo, a ti Tácito, diciendo *p*».

Todo el resto, contenido en *p*, es referencialmente opaco. Es decir, que la única cosa irrefutable es que el Joven está hablando. Que diga la verdad es materia de conjetura.

Pero la carta sobreentiende un

performativo, como si dijera: «Yo te juro que p es verdadero». Es un contrato de veridicción entre el Joven y Tácito y todo posible lector de la carta. En virtud del cual sería oportuno dar p por verdadero.

Por otra parte, Tácito ha pedido informaciones al Joven precisamente porque daba por sentado (por contrato) que el Joven le diría la verdad.

Por lo que sabemos, la historia contada por el Joven es verdadera: o al menos lo que nosotros consideramos historia verdadera depende de lo que el Joven ha dicho a Tácito. Si tenemos un saber enciclopédico capaz de servir de paradigma para lo que el Joven dice en

la carta, dicho saber depende de lo que el Joven dijo en la carta. Deprimente, tal vez, pero es así. *Mange ton Dasein*.

Hemos dicho que el Joven dice *p*. Es inexacto. De hecho, el Joven está contando algo, pero su narración, como toda narración, está constituida por dos componentes, una *fábula*, o historia, y un *discurso* que la transmite, y el discurso, que es lo que aparece en la superficie del texto, es un modo de organizar o montar la *fábula*.^[40]

Lo que intentaremos demostrar en este análisis de la carta es que la historia, una vez reconstruida mediante una serie de macroproposiciones, dice algo. Pero que el discurso dice, si no

algo diferente, algo *más*. Es que es difícil deslindar los dos niveles y distinguir lo que dice uno y lo que no dice el otro.

Ese doble juego resulta evidente desde las primeras líneas de la carta. Tácito ha pedido al Joven que le proporcione sólo informaciones, pero está claro que el Joven sabe que lo que le pide es una relación para legarla a la posteridad.^[41]

1). Petis ut tibi avunculi mei exitum scribam, quo venus tradere posteris possis. Gratias ago: nam video morti eius, si celebratur a te, immortalem gloriam esse propositam.

Quamvis enim pulcherrimarum
clade terrarum, ut populi, ut urbes,
memorabili casu, quasi sem per
victurus, occiderit; quamvis ipse
plurima opera at mansura
condiderit; multum tamen
perpetuitati eius scriptorum tuorum
ae ternitas addet. Equidem beatos
puto quibus Deorum munere datum
est aut facere scribenda, aut
scribere legenda; beatissimos vero
quibus utrumque. Horum in numero
avunculus meus et suis libris et tuis
erit. Quo libentius suscipio, depono
etiam quod iniungis.

Tú quieres que yo te narre la
muerte de mi tío para transmitirla
más verídicamente a la posteridad.
Te lo agradezco; bien sé yo, en
efecto, que divulgada por ti, su

muerte tendrá gloria imperecedera. Aunque haya perecido en esa ruina de tan espléndidas comarcas y esté, pues, destinado a perpetua memoria como las poblaciones y ciudades destruidas en aquel memorable desastre y aunque él mismo compusiera gran número de obras que pervivirán, también añadirá mucho a su futura gloria la eternidad de tus escritos. Bienaventurados considero yo a aquellos a quienes los dioses han concedido el don de realizar cosas dignas de ser contadas o de escribir cosas dignas de ser leídas, pero bastante más afortunados a aquellos que tuvieron tanto uno como el otro don. Entre éstos figurará mi tío por sus libros y por los tuyos. Por eso, acepto de tanto mejor grado e incluso te

solicito yo a ti el encargo que me haces.

El Joven es explícito: Tácito puede conferir gloria inmortal al Viejo, presentándolo como un héroe de la ciencia. Naturalmente, la introducción de la carta podría interpretarse de dos modos. En un sentido el Joven diría «estos hechos, que hablan por sí solos» y en el otro el Joven estaría mezclando hechos y comentarios. Naturalmente, no es tan ingenuo como para presentar los comentarios como tales. Sigue otra estrategia persuasiva.

2). Erat Miseni classemque

imperio paresens regebat. Nonum kalendas septembres, hora fere septima, mater mea indicat el apparere nubem inusitata et magnitudine et specie. Usus ille sole, mox frigida gustaverat iacens, studebatque. Poscit soleas, ascendit locum, ex quo maxime miraculum illud conspici poterat. Nubes (incertum procul intuentibus ex quo monte, Vesuvium fuisse postea cognitum est) oriebatur, cuius similitudinem et formam non alia magis arbor quam pinus expresserit: nam longissimo velut trunco elata in altum quibusdam ramis diffundebatur; credo quia recenti spiritu evecta, deinde senescente eo destituta, aut etiam pondere suo victa, in latitudinem vanescebat; candida interdum, interdum sordida

et maculo sa, prout terram
cineremve sustulerat.

Se encontraba en Miseno y ejercía el mando de la flota. El noveno día de las calendas de septiembre, hacia la séptima hora, mi madre le indicó un nubarrón que había aparecido, de tamaño y aspecto extraordinarios. Él, tras haber tomado un baño de sol y después uno frío, había tomado en la cama una cena frugal y estaba estudiando; mandó que le trajeran el calzado y podía observar perfectamente el excepcional espectáculo. Se alzaba una nube (no se captaba bien, mirando desde lejos, de qué monte, y después se supo que era el Vesubio) que con ningún otro árbol podía compararse

en forma y aspecto sino con el pino. En efecto, alzándose como un larguísimo tronco, se extendía después en ramificaciones: creo que por que, impulsada primero hacia arriba por una ráfaga impetuosa y después por su inercia o por su propio peso, se disipaba extendiéndose: unas veces nítida, otras veces turbia y sucia, según hubiera levantado tierra o cenizas.

Magnum propiusque noscendum, ut eruditissimo viro, visum. Iubet liburnicam aptari; mihi, si venire una vellem, facit copiam. Respondi studere me malle, et forte ipse quod scriberam dederat. Egrediebatur domo; accipit codicillos Rectinae Casci imminenti periculo exterritae

(nam villa eius subiacebat, nec ulla nisi navibus fuga); ut se tanto discrimini eriperet orabat. Vertit ille consilium, et quod studioso animo inchoaverat obit maximo. Deducit quadriremes, ascendit ipse non Rectinae modo, sed multis (erat enim frequens amoenitas orae) laturus auxilium.

Grande y digno de ser observado de más cerca pareció al eruditísimo hombre el fenómeno. Manda preparar una nave y me ofrece la posibilidad de acompañarlo; respondí que prefería estudiar; precisamente él me había dado algo para escribir. Cuando salía de casa, le trajeron un mensaje de Rectina, mujer de Casco, aterrada por el peligro que la amenazaba, ya que su

villa estaba allá abajo y no se podía escapar sino por barco; le rogaba que la sacara de tan grave aprieto. Entonces cambió de opinión y cumplió con espíritu heroico aquello para lo que se preparaba con ánimo de estudioso. Mandó meter en el mar algunas cuatrirremes y se embarcó para prestar socorro no sólo a Rectina, sino también a todos los demás, pues estaba muy poblada aquella amena playa.

Properat illuc unde alii fugiunt
rectumque cursum, recta guberna
cula in periculum tenet, adeo so
lutus metu, ut omnes illius mali
motus, omnes figuras, ut
deprehenderat oculis, dictaret enota
retque.

Acudió allí donde los otros huían, dirigiendo recta la derrota y recto el timón hacia el peligro y tan falto de temor, que pudo dictar y anotar todos los momentos y todos los aspectos de aquel desastre, a medida que se le ofrecían ante la vista.

Iam navibus cinis inciderat, quo propius accederent, calidior et densior; iam pumices etiam nigrique et ambusti et fracti igne lapides, iam vadum subitum, ruinaque montis litora obstantia. Cunctatus paulum an retro flecteret, mox gubernatori ut ita faceret monenti: «Fortes, inquit, fortuna iuvat. Pomponianum pete». Stabiis is erat, diremptus sinu

medio. Nam sensim circumactis curvatisque litoribus mare infunditur. Ibi, quamquam nondum periculo appropinquante, conspicuo tamen, et, cum cresceret, proximo, sarcinas contulerat in naves, certus fugae si contrarius ventus resedisset, quo tunc avunculus meus secundissimo invectus complectitur trepidantem, consolatur, hortatur, ut que timorem eius sua securitate leniret, deferri se in balineum iubet, lotus accubat cenatque hilaris, aut, quod est aeque magnum, similis hilari.

Ya caía sobre las naves la ceniza, más caliente y densa cuanto más se acercaban; ya caían piedras pómez y piedras negras abrasadas y fragmentadas por el fuego; ya se había formado un bajío imprevisto y

con los desmontes la playa es taba inaccesible. Tras haberse de morado un poco con la idea de retroceder, dijo al piloto que así le aconsejaba: «La fortuna ayuda a los valientes; dirígete hacia la casa de Pomponiano». Estaba en Stabia, más allá del golfo; por allí el mar se insinuaba en las orillas, todas senos y salientes. Allí [Pomponiano], cuando aún el peligro no era inminente aunque bien visible, pero estaba cerca, ya que iba creciendo, había cargado en el barco su equipaje, decidido a huir apenas hubiera cesado el viento contrario; mi tío, favorecido, en cambio, por éste, lo abrazó tan trémulo como estaba, lo consoló, lo animó: y, para calmar con su tranquilidad la turbación de aquél, pidió que lo

condujeran al baño; tras lavarse, se tumbó y cenó contento o, lo que es igualmente noble, simulando alegría.

Interim e Vesuvio monte pluribus locis lattissimae flammae altaque incendia relucebant, quorum fulgor et claritas tenebris noctis excitabatur. Ille agrestium trepidatione ignes relictos desertasque villas per solitudinem ardere in reme dium formidinis dictitabat. Tum se quieti dedit et quievit verissimo quidem somno; nam meatus ani mae, qui illi propter amplitudinem corporis gravior et sonantior erat, abiis qui limini obversabantur audiebatur. Sed area, ex qua diaeta adibatur, itaiam cinere mixtisque pumicibus oppleta

surrexerat, ut, si longior in cubiculo mora, exitus negaretur. Excitatus, procedit, seque Pomponiano ceterisque qui pervigilarant reddit. In commune consultant intra tecta subsistant an in aperto vagentur; nam crebris vastisque tremoribus tecta nutabant, et, quasi emota sedibus suis, nunc huc nunc illuc abire aut referri videbantur. Sub dio rursus, quamquam levium exesorumque, pumicum casus metuebatur. Quod tamen periculorum collatio elegit; et apud illum quidem ratio ratio nem, apud alios timorem timor vicit. Cervicalia capitibus imposita linteis constringunt; id munimen tum adversus decidentia fuit.

Entretanto, desde muchos

puntos del Vesubio relucían llamas y altos incendios, cuya resplandeciente claridad volvían más viva las tinieblas de la noche. Y él iba diciendo, para aplacar el terror, que eran fuegos dejados encendidos por los lugareños con la ansiedad de la fuga, caseríos abandonados que ardían. Después se fue a reposar y durmió muy profundamente; en efecto, su respiración, muy afanosa y ruidosa a causa de su gran corpulencia, era oída por los que merodeaban cerca del umbral. Pero, entretanto, el patio por el que se llegaba a su cuarto se había elevado ya tanto, por las cenizas y las piedras pómez que lo llenaban, que, si se hubiera quedado mucho más en la alcoba, no habría podido salir. Tras despertarse, salió y se reunió

con Pomponiano y los demás que no habían pegado ojo. Se consultaron entre sí si debían quedarse en la casa o vagar al aire libre. En efecto, la casa vacilaba con continuos y vastos terremotos y, casi sacada de sus cimientos, parecía ir de acá para allá y luego volver a su sitio. Sin embargo, al aire libre era de temer la caída de las piedras pómez, aunque ligeras y corroídas; pero, ante dos peligros, escogieron este último. Ahora bien, en él una razón prevaleció sobre otra, en los demás el mayor temor. Se pusieron en la cabeza cojines atados con pañuelos; eso sirvió para protegerlos de lo que caía de lo alto.

Iam dies alibi, illic nox omnibus

noctibus nigrior densiorque quam
tamen faces multae variaque lumina
solabantur. Placuit egredi in litus et
ex proximo aspicere ec quid iam
mace admitteret; quod adhuc
vastum et adversum perma nebat.
Ibi super abiectum linteum
recubans, semel atque iterum fri
gidam poposcit hausitque. Deinde
flammae flammarumque praenuntius
odor sulfuris et alios in fugam
vertunt et excitant illum. Innixus
servulis duobus assurrexit et sta tim
concidit, ut ego coniecto, crassiore
caligine spiritu obstructo clausoque
stomacho, qui illi natura invalidus,
angustus et frequenter
interaestuans erat. Ubi die redditus
(is ab eo, quem novissime viderat,
tertius), corpus inventum est
integrum, illaesum opertum que, ut

fue rat indutus; habitus corporis
quiescenti quam defuncto similior.

Ya en las otras partes era de día, allí la noche más negra y más densa que noche alguna, aunque tantas llamas y tantos resplandores la alumbraran. Se decidieron a marcharse a la playa a ver de cerca qué permitía hacer el mar; pero aún estaba hinchado y contrario. Allí, tras tumbarse sobre una sábana extendida, pidió y bebió dos veces agua fresca. Pero después las llamas y, anuncio de las llamas, un olor a azufre pusieron en fuga a los otros y lo despertaron. Apoyándose en dos siervos, se alzó y al instante volvió a caer, supongo yo, porque la densa bruma le había impedido respirar, al obstruirle las fauces, que

por naturaleza eran débiles y estrechas y propensas a la inflamación. Cuando volvió la luz del día (el tercero desde el que había visto por última vez), su cuerpo fue encontrado intacto, ileso y cubierto con el traje que se había puesto; la actitud era más de cuerpo dormido que de muerto.

3). Interim Miseni ego et mater...
Sed nihil ad historiam, nec tu aliud quam de exitu eius scire vo luisti. Finem ergo faciam. Unum adiiciam: omnia me, quibus inter fueram quaeque statim, cum ma xime vera memorantur, audive ram, vere persecutum. Tu potis sima excerpes. Aliud est enim epistulam, aliud historiam, aliud amico, aliud

omnibus scribere. Vale.

Entretanto, en Miseno yo con mi madre... Pero esto nada tiene que ver con la historia, ni tú que rías saber sino su muerte. Conque concluyo. Esto sólo añadido: que te he contado lo que presencié y lo que oí poco después, en el momento en que se recuerdan con más exactitud las cosas. Tú elegirás lo más importante. Una cosa es escribir una carta y otra una historia, una cosa escribir para un amigo y otra para el público. Saludos.

2. Carta para un lector modelo

La primera impresión que un Lector Ingenuo recibe de esta carta es que el Viejo se había jugado la vida conscientemente para acudir al lugar de la erupción, impulsado por el deber y la curiosidad científica.

Extrapolemos del texto la reacción de dicho Lector Ingenuo. No sabemos si corresponde a la reacción de la mayoría de los lectores y del lector empírico Tácito: sus *Historiae* se interrumpen en el 70 d. C. y el resto no ha llegado hasta nosotros. Sin embargo sabemos cómo han reaccionado otros lectores empíricos. Mira por dónde, la tradición (es decir, nuestra Enciclopedia) hace de Plinio el Viejo precisamente un héroe de

la ciencia. Basándose en la carta del Joven. No sabemos, pues, cómo reaccionaría el Tácito empírico, pero sabemos cómo ha leído la carta la tradición. Este dato empírico nos corrobora la hipótesis, que estamos lanzando, de un Lector Modelo que la carta prevé.

Ahora probemos a extraer del discurso de la carta los hechos *crudos*, o sea, la *fábula*, la pura sucesión de los acontecimientos.

El Viejo zarpa hacia el lugar del desastre sin saber que se trata de una erupción volcánica; más aún: hasta ese momento consideraba el Vesubio un volcán apagado (véase *Naturalis*

Historia 3, 62).^[42] Cuando llega a casa de Pomponiano, en Stabia, subestima aún las proporciones del suceso. Dice con negligencia que los fuegos en las faldas de la montaña han sido encendidos por campesinos en fuga. El Joven da a entender que lo dice para tranquilizar a sus huéspedes aterrados: pero después se va *de verdad* a dormir, sin darse cuenta de que al hacerlo corre peligro de quedar sepultado por lava y lapilli. Cuando comprende de verdad hasta qué punto es dramática la situación (y falta que hacía), es demasiado tarde. Muere: de asma, si no asfixiado por los vapores, como sugieren algunos comentadores.

Teniendo en cuenta la *fábula* pura y simple, nos encontramos ante un almirante con mentalidad de dispensero, del todo incapaz de afrontar la situación, incapaz de organizar los socorros y que al final deja la flota, en un momento crítico, sin mando. Se encuentra ante una empresa sin duda difícil, pero responde a los acontecimientos de la peor manera. Militar y administrativamente, es como para llevarlo ante un tribunal militar. Suerte que muere y la muerte redime.

El Joven no nos oculta los hechos: si Tácito hubiera querido, habría podido extraer de la carta todos los elementos para una condena severa, como la que estamos haciendo nosotros.

Pero el Tácito que nos interesa no es el Tácito empírico, del que nada sabemos: es el Lector previsto por la estrategia discursiva del Joven, que escribe el texto-carta.

La carta del Joven, como todo texto, no se dirige a un Lector Empírico, sino que construye, mediante su estrategia discursiva, un Lector Modelo que —se supone— pueda cooperar a actualizar el texto tal como quiere el Autor Modelo: es decir, la objetiva estrategia textual. Podemos negarnos a seguir el juego o a identificarnos con el Lector Modelo, pero no podemos negarnos a reconocer qué Lector Modelo postula la carta, en el momento en que exhibe sus estrategias

discursivas.

Leer y definir las estrategias que el Joven pone en práctica en un nivel metatextual significa comprender el modo en que la carta aporta a su Lector Modelo las instrucciones para causar determinado efecto persuasivo. Esta carta no quiere (solo) afirmar algo verdadero: quiere que Tácito (o cualquier posible lector futuro) crea que el Viejo ha sido un héroe y quiere que Tácito lo escriba. Quiere *hacer-creer* y *hacer-hacer*.

Para inducir a su Lector Modelo a una cooperación apropiada, el texto debe poner en práctica algunas estrategias discursivas, realizar

embragues y desembragues, establecer confusiones planificadísimas entre instancia de la enunciación e instancia del enunciado. No sólo eso: además, la *fábula* debe poner en juego no sólo el universo de los sucesos que se presumen «reales», sino también los mundos posibles de las creencias, voliciones, opiniones y pasiones tanto del Lector Modelo como de los personajes citados en la narración.

La estrategia discursiva tendrá éxito en cuanto el Lector Modelo no consiga nunca darse cuenta de quién está hablando en determinado momento. Se trata de jugar con una dialéctica de «voces», en el sentido de Genette,^[43] y

todo debe funcionar a menos que el lector, saltando de nivel, adopte la actitud de crítico metatextual de la carta: como estamos haciendo nosotros.

3. *¿Quién habla?*

Al comienzo de la lectura, hay un Yo implícito (el sujeto de *scribam*) que remite a un individuo, Plinio el Joven, autor empírico de la carta, quien escribe hacia el 104 d. C. Definamos a este Plinio como P_1 , que escribe en un tiempo t_0 en un mundo W_0 (que

asumimos que corresponde a lo que consideramos el mundo real, aunque sea en un momento pasado). Se trata, desde luego, de una simplificación, pero estamos lanzando la hipótesis de que la carta no representa un fragmento de ficción narrativa, sino un ejemplo de «narratividad natural», en el sentido en que lo es un artículo de crónica periodística. Si se tratase de ficción narrativa (como sucede en las cartas de *Clarissa* o de *Les liaisons dangereuses*), deberíamos asumir que existe otro sujeto P_o , productor del acto lingüístico, mientras que el Yo del discurso sería un sujeto ficticio, perteneciente al universo de la narración

y diferente del autor. Pero, ya lo hemos dicho, asumimos que en una carta que se presenta (hasta que se demuestre lo contrario) como auténtica, el yo que habla en el texto es al mismo tiempo el que produce el texto, es decir, el autor de la carta. Así, pues, damos por sentado que el Joven como entidad histórica y el Yo que habla en la carta son la misma persona y que el Destinatario del texto es Tácito.

No obstante, en el segundo párrafo, P_1 , cuenta a Tácito una historia relativa a un P_2 , es decir, que cuenta a Tácito lo que le sucedió veinte años antes, en Miseno, el 24 de agosto del año 79 d. C.

Nos encontramos, pues, ante una carta escrita en un t_0 que habla de otro tiempo, o de una serie de estados temporales que podríamos registrar así:

t_{-3} = 24 de agosto, por la tarde, cuando aparece la nube y el Viejo decide zarpar;

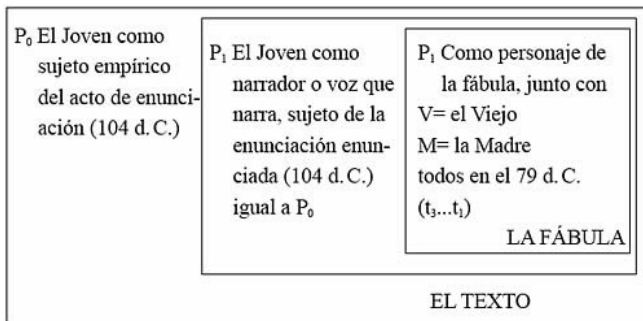
t_{-2} = la serie de intervalos temporales que se produce entre la partida del Viejo y su muerte, entre la noche del 24 y el 25;

t_{-1} = el 26 de agosto, cuando el Joven recibe noticias sobre lo sucedido.

El momento en que P_1 pasa al tiempo de la fábula (t_{-3}) está indicado por el paso del presente al imperfecto (*erat Miseni... regebat*). El modo narrativo va subrayado por la inserción de cronónimos (*Nonum kal. Septembres*) y por la introducción de individuos pertenecientes a un estado temporal anterior (el tío y la madre, el primero como sujeto de *erat*) y por la atribución de algunas propiedades como *regebat classem*. Todos estos artificios gramaticales evidencian el paso de una introducción, en que el Joven habla como P_1 , a una historia encasillada, cuyo, sujeto, de quien el Joven habla, es

él mismo en cuanto que P_2 .

Si intentamos resumir estos encasillamientos de la historia, podemos trazar el diagrama siguiente:



4. *Estructuras de mundos*

La fábula que cuenta las vicisitudes de P_2 debe extrapolarse del discurso de P_1 gracias a la colaboración de un lector cooperativo. Sólo por ingenuidad podríamos identificar el párrafo 2 con la *fábula*. Ese párrafo es el núcleo del discurso del que se puede inferir la *fábula*.

Lo que el lector extrapola son varios estados temporales de un mismo mundo narrativo. Siguiendo las definiciones que he propuesto en *Lector in fabula*, los personajes del mundo narrado, pasando de un estado temporal a otro, cambian algunas propiedades accidentales, pero no las propiedades esenciales que nos han permitido

individualizarlos en relación con otros personajes o individuos. Por ejemplo, en el estado t_3 el Viejo es un científico y un almirante romano (propiedades esenciales), provisionalmente vivo (propiedad accidental); en t_2 es un científico y almirante romano que sufre accidentalmente algunas experiencias desagradables y en t_1 , es el mismo científico y almirante romano que muere accidentalmente.

Pero lo que nos interesa no es la comparación entre estos estados del mismo mundo narrativo (que por cierto coincide con el mundo que consideramos «real» a partir de nuestra

competencia enciclopédica), sino el hecho de que P_1 , como sujeto del discurso enunciado en t_0 , comparte con Tácito (como Lector Modelo) algunos conocimientos sobre la muerte del Viejo. Pero este P_1 , mientras dice a Tácito lo que sucede en t_{-3} , atribuye a sí mismo y al Viejo un conocimiento diferente.

Estamos, pues, ante dos mundos epistémicos, el mundo W_0 , que — además de ser mundo «real» — es también el mundo de los conocimientos compartidos por P_1 , por Tácito y por nosotros mismos (lectores contemporáneos), y el W_{Nc} t_{-3} de los

conocimientos atribuidos por el narrador P_1 a los personajes de la historia que narra.^[44] P_1 está hablando de sí mismo y de su tío, que, veinticinco años antes, vieron una extraña nube y creyeron la proposición p (p no es sino el contenido del mundo epistémico W_{Nc} t_{-3}).

En palabras más sencillas, el Joven en el 104 d. C. sabe lo que él mismo y su tío no podían saber el 24 de agosto del 79 d. C., es decir, que aquella nube de forma y tamaño insólitos procedía de la erupción del Vesubio y que estaba compuesta de detritos eruptivos y de gases venenosos. Para P_2 y para su tío la

nube representaba entonces sólo un fenómeno curioso e inexplicable; para P_1 y para Tácito, en cambio, es claramente portadora de muerte.

Por tanto, la fábula habla de algunos individuos de un mundo narrativo W_{Nt-3} , en que los individuos son P_2 , V (el Viejo), M (la Madre), junto con N (la nube) y S (el Vesubio). Ese mundo alberga al menos un submundo epistémico W_{Nc} que representa las creencias de los personajes humanos de la historia (y hemos de agradecer que aquel 24 de agosto tanto el Joven como el Viejo y la Madre compartieran las mismas creencias). En ese submundo

epistémico la nube no tiene aún conexión alguna con el Vesubio, es sorprendente pero no peligrosa, y lo que es más importante, no tiene aún ninguna conexión con la futura muerte del Viejo.

Al contrario, en el mundo epistémico de P_1 y de su Lector Modelo (en el 104 d. C.) se mueven los mismos individuos, pero dotados de propiedades muy distintas, que no sólo los caracterizan individualmente, sino también uno en relación con el otro. El Viejo es ya un científico y un almirante muerto, la nube se origina en el volcán, el volcán es el agente que provocará la muerte del Viejo o, mejor dicho, ya la ha provocado.

Es importante observar las diferencias entre esos dos mundos, porque en t_3 el Viejo no piensa que la nube sea peligrosa (o no cree que sea peligrosa), no sospecha que el Vesubio tenga algo que ver con ese fenómeno (al contrario, considera el Vesubio volcán muerto) y sobre todo no sabe que dentro de poco morirá: elementos todos que vuelven su decisión de zarpar un poco menos intrépida de lo que nos parece hoy a nosotros y de lo que habría parecido, si él hubiera tenido, no digo el don de la profecía, sino al menos una capacidad más sutil para interpretar lo que veía.

Así, pues, estamos ante dos mundos

narrativos: $W_{Nc} t_{-3}$ es el mundo de las creencias de los personajes de la historia contada por P_1 (y por razones de economía tendremos en cuenta sólo las creencias del Viejo, pasando por alto las del Joven y la Madre: iguales, por lo demás), mientras que $W_0 t_0$ es el mundo tal como lo conocen P_1 y Tácito.

Consideramos esos dos mundos estructurados por propiedades S-necesarias, en el sentido en que las hemos definido en *Lector in fabula*: es decir, propiedades en virtud de las cuales dos o más individuos de un mundo se definen de modo interdependiente, pues un individuo

contribuye a identificar al otro y viceversa, esto es, un individuo no es sino aquel que se encuentra en una relación dada, necesaria para la estructuración de ese mundo, con otro individuo.

Así podemos delinear dos *matrices de mundos* sobre la base de los individuos y de las relaciones S-necesarias siguientes:

V es el Viejo

N es la nube

S es el Vesubio

nR_v es la relación que define la

nube como la concreta percibida por el Viejo en t_{-3}

nRs es la relación que define la nube como la producida por la erupción del Vesubio

sRv es la relación que define el Vesubio como agente de la muerte del Viejo.

Las matrices resultantes son las siguientes:

$W_{Nc} t_{-3}$	nRv	nRs	sRV
N_1	+	-	
V_1	+		-
S_1		-	-

$W_0 t_0$	nRv	nRs	sRv
N_2	+	+	
V_2	+		+
S_2		+	+

Se ve enseguida que ninguno de los individuos del primer mundo presenta las mismas relaciones S-necesarias que los individuos del segundo mundo. Los individuos N_1 , V_1 , S_1 , parecen tener el *mismo nombre* que los individuos N_2 , V_2 y S_2 , pero se trata precisamente de simple homonimia. Por una especie de ilusión verbal, ya que en toda la carta se habla siempre de nube y de volcán, creemos encontrarnos ante los mismos individuos. Desde el punto de vista de la consistencia estructural de los dos mundos diferentes, los individuos llamados en ambos con el mismo nombre son, en cambio, individuos

distintos. La nube del mundo de las creencias del Viejo veinticinco años antes no es la misma nube del mundo de las creencias de Tácito veinticinco años después.

Como he intentado establecer en *Lector in fabula*, cuando se dan dos mundos narrativos habitados por individuos que exhiben diversas propiedades S-necesarias, esos dos mundos no son mutuamente accesibles. Es como si hubiera un Evangelio herético que narrara la historia de un tal Jesús que no es hijo de Dios, no nació en Belén de María y, por añadidura, muere de diabetes durante una orgía, huésped de Tiberio en Capri. Estaríamos

todos de acuerdo en reconocer que, pese a la provocatoria homonimia, ese evangelio no cuenta la historia del mismo individuo de que hablan los Evangelios canónicos (aun cuando por casualidad fuera amigo de Lázaro y sufriese un proceso bajo Pilatos). *Mutatis mutandis*, es precisamente la situación que se da respecto a los dos mundos antes considerados.

5. La estrategia del discurso

Ahora volvamos a la superficie discursiva de la historia de P_2 narrada por P_1 . Nótese que P_1 dice lealmente cuáles eran las creencias de sus personajes en el mundo del 24 de agosto del 79 d. C. Como buen narrador interesado en la psicología de sus personajes y en la trágica diferencia entre verdad e ilusión, debería detenerse a hablar largo y tendido sobre esas discrepancias: piénsese en la energía dramática con que Sófocles nos cuenta una situación análoga, la historia de un Edipo que no consigue reconocer una verdad que a Tiresias, y a nosotros lectores, parece bastante evidente.

¿Cuál es, al contrario, la estrategia discursiva de P_1 ? En el primer párrafo de la carta, el Yo que se dirige a Tácito le recuerda lo que Tácito debería saber muy bien, es decir, que el Viejo pereció en una catástrofe, que la catástrofe fue memorable y que la memoria del tío perdurará eternamente. ¿Por qué tanta insistencia sobre datos de información que deberían haberse dado por descontados? Es que el Joven está preparando a su Lector Modelo para afrontar el mundo $W_{Nc}t_{-3}$ sin abandonar el bagaje de conocimientos que tiene en W_0t_0 .

En el segundo párrafo el Joven

realiza un desembrague temporal: el cambio de tiempo verbal produce una especie de *flashback* y desplaza al lector modelo a un estado anterior de su propio mundo. Pero en este estado anterior del mundo del Lector, los personajes alimentan creencias que no coinciden con el saber del mismo Lector.

A primera vista el Joven se comporta muy honestamente y dice que ni él ni su tío habían comprendido, entonces, de dónde procedía la nube. Pero al instante abre un paréntesis y recuerda a Tácito que aquella nube procedía del Vesubio: el paréntesis señala un nuevo desembrague temporal

(y epistémico) y efectúa un regreso a t_0 , como, por otra parte, los tiempos verbales explicitan: «*cognitum est postea... Vesuvium fuisse*». Pero si el movimiento es correcto desde el punto de vista gramatical (tanto en términos semánticos como sintáticos), su efecto pragmático es algo distinto: se reintroduce, en el centro del mundo epistémico de P_2 y del Viejo, el mundo epistémico de P_1 y de Tácito. El Lector no puede evitar, desde ese momento en adelante, pensar en la nube como en N_2 (mientras que para los personajes de la historia es aún y por desgracia N_1).

Sigue un segundo movimiento. P_2 y

el tío están mirando la nube que es «*candida interdum, interdum sordida*» y esas son sin duda propiedades accidentales de N_1 . Pero en este punto el Joven, que parece aún ser el Yo P_2 , pero en verdad habla como P_1 , nos dice que la nube parecía así «*prout terram cineremve sustulerat*». Y esa de acompañar escorias eruptivas es una propiedad de N_2 , pero no de N_1 .

Esta vez el desembrague temporal y epistémico no ha ido señalado por un paréntesis: al contrario, el discurso corrobora la confusión temporal usando un pluscuamperfecto (*sustulerat*) frente al imperfecto que domina el contexto

(*diffundebatur, va nescebat*). Según la lógica de la *fábula*, el movimiento sería correcto, porque antes, en un tiempo anterior, la nube transporta escorias y después, y por consiguiente, se la ve *candida y sordida* a un tiempo. Pero lo que es correcto desde el punto de vista de la *fábula* en W_0 no lo es desde el punto de vista del mundo epistémico de P_2 , que *hasta después* no se enterará de estas cosas. Así, pues, P_1 está diciendo su verdad, que es también la del Lector Modelo, pero no la de P_2 . El Lector, si quisiera (como ahora nosotros), podría advertir esos matices. Pero ¿cómo pretender que los advierta críticamente

en una primera lectura, dado que el juego de los tiempos verbales y de los incisos discursivos es tan convincente y sagaz?

¿A qué aspira ese juego? A insinuar en la mente del Lector Modelo que el Viejo se dirige hacia su «evidente» destino con el mismo conocimiento de los hechos con que él, el lector, lo ve dirigirse. Es como si el Lector siguiese, a espaldas del Vesubio del 24 de agosto, la película, proyectada sobre una pantalla, con la que la enciclopedia histórica lo ha familiarizado ya, sin darse cuenta de que la pantalla está precisamente a espaldas del Viejo (o infinitamente delante, más allá de sus

posibilidades de visión) y que, por tanto, éste no puede verla.

Así, será bastante fácil para P_1 , (que finge ser P_2) afirmar que, frente al miedo de Rectina, el viejo «*vertit... consilium et quod studioso animo incohaverat obit maximo*». Se podría sospechar que, en el momento en que recibe el mensaje de Rectina, el Viejo ya ha comprendido todo. Puede que haya entendido que la nube procede del Vesubio, pero, desde luego, no sabe aún lo que el Vesubio significará para él (sRv). El texto carece de pudor: el Viejo «*rectumque cursum recta gubernacula in periculum tenet adeo solutus metu*», ¡corre hacia su

muerte, despreciando el peligro! ¡El mismo Viejo que, al llegar a casa de Pomponiano, se va tan tranquilo a la cama!

El que habla tiene momentos repentinos de honradez y no evita decir la verdad: «*quamquam nondum periculo appropinquante*», el Viejo no se siente en peligro inminente, en Stabia aún hay tiempo de salvarse. Pero el Lector sabe que en Stabia es precisamente donde el Viejo encontrará la muerte y, al verlo dirigir el timón sin temor hacia Stabia, no se puede por menos de pensar en Ulises que apunta hacia las Columnas de Hércules para seguir virtud y conocimiento, con plena

conciencia del peligro que corre.

Esta historia de embragues y desembragues es también una historia de rápidas conmutaciones de focalización. Es como si un faro luminoso iluminara alternativamente dos universos y, por una especie de efecto óptico, el lector, igual que un espectador en el cine ve como secuencia ininterrumpida una sucesión rápida de fotografías aisladas, tiene la impresión de vivir una única historia, mientras que, en realidad, está supeditado a la evidente incompatibilidad entre dos historias distintas. Es como el juego de las tres cartas: la víctima cree poder seguir el destino de la carta elegida de antemano,

pero el manipulador es demasiado rápido y aquélla se equivocará siempre de carta. Plinio el Joven hace lo que quiere con su Lector.

La última llamada a Tácito, en el tercer párrafo, es una obra maestra de hipocresía: «*finem faciam*». Ahora yo, P₁, omito decirte lo que ocurrió a P₂ y a su tío, como he hecho hasta ahora (¡qué mentira!), volvamos al presente (¡cómo si no lo hubiera hecho de continuo!), porque hasta ahora, querido Tácito, estábamos hablando desde el interior de otro mundo; volvamos a aquél en que tú vives; sal, te lo ruego, de la reevocación que te ha llevado por largo rato a un tiempo lejano...

Eso quiere sugerir «*finem faciam*». Ahora tú, Tácito (dice el Joven), sólo tienes que transformar mi sincero boletín, mi documentación neutral y objetiva, en un monumento cultural, una página de historiografía, donde toda interpretación será responsabilidad tuya, porque hay diferencia entre comunicar simples datos factuales y escribir historia para la posteridad.

Al contrario: quien hizo historia para la posteridad, quien interpretó, fue Plinio el Joven. Por un error de previsión creyó que su página debía llevar la mediación del discurso de Tácito y trabajó disimuladamente para determinar los modos de dicho discurso.

El discurso, por accidente, no existió o no ha llegado hasta nosotros. La historia se ha escrito con la carta de Plinio y la carta, como lo demuestra el estado actual de nuestra enciclopedia, logró los fines que se proponía: Plinio el Viejo es para nosotros un héroe de la ciencia.

Por fortuna, todo texto va destinado siempre al menos a dos Lectores Modelo: el primero debe cooperar para actualizar el contenido del texto, el segundo debería saber describir y gozar con el modo en que se ha producido el Lector de primer nivel.

Hay razones para preguntarse si Plinio el Joven habría preferido ser juzgado por el Lector que debía caer

víctima de su juego (monumento al Viejo) o por el Lector capaz de apreciar su estrategia persuasiva (monumento a él, el Joven). En el fondo, cuando mentimos con elegancia e inventiva, deseamos siempre, por un lado, convencer de que estamos diciendo la verdad y, por otro, ser desenmascarados para que se reconozca nuestra habilidad. A veces el asesino confiesa su crimen, que había quedado impune, para que el investigador reconozca su habilidad.

Tal vez Plinio el Joven, que sabía apreciar la buena retórica, escribiera para los dos tipos de lectores. Y tal vez Tácito callase porque reconociese que su fuente sabía hacer historia mejor que

él.

LA COMBINATORIA DE POSIBILIDADES Y LA INMINENCIA DE LA MUERTE

Una voluntad perversa ha guiado, sin duda, la elección y la formulación lingüística de los temas del presente coloquio.

La combinatoria de las posibilidades y la inminencia de la muerte: tema ya de por sí arduo, por la dificultad de definir la posibilidad, la combinatoria, el concepto de inminencia y hasta el de muerte (por ejemplo,

habría que decidir ya si estamos hablando de mi muerte o de la muerte térmica del universo; no sólo cambia el concepto de inminencia, si bien la segunda, distante, me preocupa más que la primera, razonablemente inminente, sino también la relación con la cuestión ética que el título de la jornada de hoy suscita).

Porque no sólo debo tratar de la combinatoria de las posibilidades (tema que podría dar lugar a elegantes disquisiciones matemáticas y lógicas y me consolaría del ingrato encargo gracias a la presencia en la sala de expertos competentes), sino, además, la debo tratar desde el punto de vista ético.

Con el riesgo, como es natural, de dar una lección correcta sobre la temática del existencialismo, desde Kierkegaard hasta Heidegger, partiendo del concepto de la angustia, que, como es sabido, nace del vértigo de lo posible, para concluir con una invitación ecuménica a ser-para-la-muerte. Discurso respetable, sobre todo si lo sazonara con citas escogidas del primer Sartre, Camus y el último Baudrillard. Pero se trataría de un ejercicio retórico, no porque esas sean cosas de poca monta, sino porque ya se han dicho y todos ustedes pueden leerlas.

Por lo demás, no voy a sustraerme a esos temas: sólo intentaré formularlos

de nuevo desde otro punto de vista. Y eso se lo agradezco a la mente perversa que ha organizado el coloquio: porque, al obligarme a desarrollar un tema fijo, me fuerza a rescatar lo que de académico entraña el ejercicio con un esfuerzo, digamos, de buena voluntad filosófica: hacer surgir nuevos problemas donde no los vislumbraba, utilizando pruebas y argumentos procedentes de otros ámbitos, para intentar lograr no digo una solución, sino el encuadre de un universo de discurso. Con mucho eclecticismo, ya lo advierto. En efecto, considero que filosofar es ejercitar una forma de *dilettantismo* elevado. Precio necesario que hay que

pagar cada vez que se cede al asombro y se considera que los discursos corrientes, tal como se hacen y delimitan, no nos satisfacen y que se debe intentar decir algo diferente, haciendo vacilar el paradigma, si bien con moderación.

Por desgracia, son necesarios algunos puntos fijos e indiscutibles. El concepto de tiempo. Utilizaré el de los relojes, mecánicos y cósmicos, el de la radioactividad, vinculado al segundo principio de la termodinámica, relativo a la muerte térmica del universo, irrecuperable e irreversible (...) aun

cuando alguien quisiera negar su irreversibilidad.

El concepto de problema ético. Permítanme dar una definición tal vez *ad hoc*. Juzgo ético todo problema ante cuya irreversibilidad un hombre podría suicidarse. Nadie, que yo sepa, se ha suicidado nunca por la infinita omnipotencia de Dios (si bien sería un buen tema para un último relato de Borges), pero ha habido quien se ha suicidado por la relativa omnipotencia de un tirano. El problema de la tiranía es (también) ético, el de la omnipotencia de Dios es sólo metafísico. Nadie se ha suicidado nunca porque no exista un círculo cuadrado. Ha habido quien se ha

suicidio, o ha acabado guillotinado, porque no había nacido a tiempo para participar en la aventura napoleónica. Julien Sorel tenía un problema ético, Meinong un problema solamente lógico.

Dicho esto, quedaría por definir la posibilidad. Pero precisamente sobre este concepto se me plantean las dudas más serias.

Si es posible lo que aún no ha sucedido, pero podría suceder, la vida como decurso biológico es sin duda la realización de una serie de posibilidades (probablemente sea una cadena markoviana, en que la posibilidad del consecuente va determinada por la realización de las

posibilidades anteriores).

Pero ya esta observación me dice que tal vez esté confundiendo una noción filosófica de posibilidad, aún por definir, con otra —matemática— de probabilidad. Sin duda con el transcurrir de la vida y el acercarse a la muerte disminuyen algunas probabilidades: por ejemplo, poder tener cincuenta hijos con la misma mujer, como ocurrió a Príamo, o poder ver más de veinticinco mil puestas de sol (yo, personalmente, ya he perdido las dos probabilidades). Pero creo que esa disminución de probabilidades sólo se puede calcular dentro de un juego regido por reglas, es decir, dentro de una de esas

desviaciones provisionales de la curva general de la entropía que Reichenbach llama *branch systems*. Si juego al póquer, tengo tres ases y pido dos cartas, las probabilidades de tener una buena combinación, es decir, dotada de sentido, son menores que al comienzo del juego (póquer o *full*). Y juego regido por reglas es también asimismo la vida biológica.

Pero si la vida en conjunto es un *branch system*, lo es porque es un sistema de sistemas, con diversas gradaciones de orden y regulación. En otros términos, en la vida puedo cambiar de juego, con lo que las posibilidades, que eran reducidas respecto al póquer,

aumentan respecto al coco malo. En la vida puedo cambiar también de universo de juego: puedo concluir que mi pérdida en el póquer con un amigo inseguro tiene sentido, porque me permite vencer en un juego clínico, que consiste en infundir seguridad al adversario. Cambiar de juego quiere decir cambiar de sistema de referencia: si uso la lengua italiana y emito el lexema /caro/, hay bastantes probabilidades de que, de acuerdo con las reglas, sigan un nombre propio o un sustantivo masculino y ninguna de que siga un infinitivo o un sustantivo femenino. Pero si de improvviso decido cambiar de regla y hablo latín, puedo componer /caro data vermibus,

cadaver/, como atestigua Isidoro y por seguir fiel al tema de la muerte.

En este punto interviene una noción de posibilidad que es diferente de la de probabilidad, porque ya no es estadística y cuantitativa, sino cualitativa. La posibilidad ética que me interesa es una probabilidad que, a la luz de cierto universo de relaciones, tiene sentido, aun cuando en términos de informática su acaecimiento me dé muy pocos *bit* de información.

Zenón bajo tortura tenía dos probabilidades, digamos de $\frac{1}{2}$ cada una: sobrevivir o morir. Las probabilidades eran, en verdad, mayores, si introducimos la variable «confesión».

Ahora bien, Diógenes Laercio nos cuenta que sobre la muerte de Zenón hay dos versiones: según una, Zenón dice al tirano que acerque la oreja a su boca porque quiere confesar y, en lugar de eso, le corta la oreja con los dientes, con lo que el tirano airado lo traspasa con la espada y lo sustrae, así, al tormento y al peligro de confesión. La segunda versión dice que Zenón finge confesar al tirano el nombre de sus cómplices y, en cambio, dice los nombres de todos los amigos del tirano. Muere igualmente, pero pone en crisis al tirano, porque juega con su recelo y lo obliga a deshacerse de todos los que podían ayudarlo. Ante la probabilidad

estadística de su muerte, Zenón opta por aceptar la muerte, pero se la juega cambiando de juego, destruyendo todas las posibilidades futuras del tirano y del Estado, con lo que su muerte se convierte en la realización de una posibilidad inédita y cargadísima de sentido, operativa incluso después de la desaparición de Zenón.

La cualidad de esas posibilidades no computables, o computables en términos de relaciones semánticas y no de secuencias probabilísticas, es lo que hace digna de interés una noción de posibilidad que sea algo más que mera probabilidad estadística. Ockham lo sabía: basta con que movamos un solo

dedo para alterar todas las relaciones del universo; por ejemplo, la posición recíproca de todos los cuerpos, sublunares y celestes, respecto a nuestro dedo. Se trata, pues, de decidir, tal vez en el momento del último respiro, qué dedo mover y en qué dirección. El valor de la posibilidad que realizamos va dado por la utilidad, respecto a determinado parámetro, del nuevo orden que el cosmos adopta en virtud de nuestro gesto. A veces movemos el dedo y nadie lo advierte: incidentes del oficio de vivir. Pero la falta de atención de nuestros contemporáneos no es pertinente: las relaciones cósmicas han cambiado.

Naturalmente, el mecanicista o el materialista vulgar pueden objetar: pero los cuerpos celestes en cuanto tales permanecen inalterados, ¿qué relación sistemática que cambia es esa de la que hablas? Aquellos materialistas coherentes que eran y son los estoicos responderían: hay cuerpos, casi todo es cuerpo, incluidas las ideas, pero hay también incorporeales, como el lugar, el espacio, el tiempo y el significado. Así, pues, la posibilidad de que hablo, por estar vinculada con relaciones sistemáticas (que son precisamente las que, por oposición, generan significado), es un incorporeal, como el tiempo. Interesante parentesco. Tal vez

estemos en el buen camino.

En este punto, es evidente que lo incorporeal no pertenece al orden de lo ideal en cuanto que opuesto a lo material: pertenece al orden de lo estructural, y de lo estructural construido, por tanto de lo cultural, esto es, de lo social (acaso sea un poco abrupta esta cadena de pasos, pero para justificarla cambiaría de juego. *Glissons*).

Decir que lo posible dotado de sentido pertenece al orden de lo estructural no quiere decir que esté organizado en forma de árbol, como los cuerpos (cara

o cruz), o la imagen de su disyunción, estudiados por una teoría de la probabilidad estadística. Las posibilidades de que hablo pertenecen al orden de lo rizomático (y tomo prestado un término de una teoría ajena, mientras que en el ámbito de mi semiótica hablaría más bien, como había hecho *ante rhyzomam*, de modelo Q).^[45]

Intentemos explicarnos. Existe un jueguito, llamado del árbol genealógico ingenuo, según el cual, si calculo tener un padre y una madre, mediante sucesivas elevaciones a potencia, llego a establecer que, si la vida humana apareció hace un millón de años y en un siglo se suceden cuatro

generaciones, el número de habitantes del Edén sería dos elevado a cuatro millones. ¿Dónde está el error? Es que el árbol de disyunciones que construyo no calcula el número de los antepasados, sino, si acaso, el número de conjunciones carnales que han sido necesarias para llegar hasta mí (número que aun en el Jardín del Edén habría podido ser bastante alto e intenso).

El número de los progenitores es menor, porque dos seres humanos pueden haberse unido muchas veces y haber generado muchos hijos, un hombre puede haberse unido con varias mujeres, una mujer con varios hombres, pueden haberse respetado las reglas exogámicas

con desenvoltura e indulgencia: en fin, si en el caso de las dos o tres generaciones últimas se puede subir hacia arriba en forma de árbol, al cabo de un poco el árbol se enmaraña, entre sus frondas más altas median relaciones increíbles, que se reducen en forma de pino y, al final, Pinochet y yo descubriríamos que tenemos progenitores comunes, por mucho que a ambos nos desagrade. Ahora bien, ¿qué son las líneas de esa maraña no arborescente? Incorporales, porque son relaciones de parentesco, que producen sentido, y no conjunciones carnales, que sólo producen sexo.

Dicho esto, deberíamos concluir que la combinatoria de las posibilidades,

que no se refiere a cuerpos, sino a eventos, es decir, relaciones, no entra en crisis por la irreversibilidad del tiempo e incluso en el momento supremo tenemos siempre la posibilidad de cambiar todas las relaciones del cosmos. Basta con prepararse bien para la muerte y se supera la angustia de las probabilidades perdidas, sin dejar de permanecer abierto a la de las posibilidades de juego (¿qué dedo mover? ¿Y cómo? Ahí tenemos un buen motivo para cometer suicidio o al menos para no casarse con Regina Olsen).

Sólo que para los estoicos era incorpórea también la relación entre un antecedente y un consecuente: si tiene

leche, es que ha parido, o si ha tenido indigestión, es que ha comido. No está claro si para ellos tener leche o indigestión era una propiedad — corporal—, o un suceso —incorpóreo—. Pero hay muchas inferencias que para ellos eran correctas, como «si tiene la nariz roja, es que ha bebido» (si bien para Aristóteles ese «signo» no era «necesario»), en que al menos la prótesis es corporal. Y, por otra parte, los epicúreos decían que todos los antecedentes reveladores de un consecuente eran sucesos físicos sujetos a la verificación, a la fuerza persuasiva de la prolepsis.

Y entonces resulta que hay

relaciones, en particular las de naturaleza hipotética, en que la incorporeidad de la relación debe ajustar cuentas con la corporeidad del acaecimiento de al menos uno de los dos términos de la relación. La posibilidad choca con los hechos.

Si yo hubiera nacido en Alejandría de Egipto y no en Alessandria de Piamonte, sería egipcio.

Que haya nacido en Alejandría de Egipto es una posibilidad, dotada de cierto sentido (por ejemplo, respecto a mi parentesco espiritual con Ungaretti). Pues bien, ya se ha realizado la posibilidad contraria a un instante t y no puedo eliminar esa posibilidad

precisamente por la irreversibilidad del tiempo. Porque el tiempo es un incorporeal, pero el aumento de la entropía es cuerpo y sobre eso no tengo capacidad estructurante. Por muchos dedos que levante, cambia la relación con el hecho de no haber nacido en Egipto, pero no cambia ese hecho en sí.

La amenaza de la muerte como resultado biológico del segundo principio de la termodinámica gravita sobre la combinatoria libre de las posibilidades, por triunfalmente rizomática que sea, porque me impide transformar en hechos los condicionales contrafactuales.

Si yo no hubiera movido un dedo

hace un segundo t, la relación entre Alpha Centauri y yo sería diferente.

Pero lo he movido. Desde luego, puedo cambiar mi relación futura con esa constelación, no mi relación de hace unos segundos. A lo sumo, puedo arrepentirme. Pero nos arrepentimos precisamente porque lo que ya ha sucedido no puede alterarse. Ciertamente es que tengo otras posibilidades, pero esa ya no. Para los fines del presente discurso hay condicionales, siempre expresados en subjuntivo, que son éticamente menos inquietantes:

Semifactuales: *aunque hubieras frotado esa cerilla, no se habría encendido* (porque está mojada) (pero

también podría probar, nunca se sabe).

Contracomparativos: *si tuviera más dinero del que tengo, se ría rico* (pero podría tener más en el futuro).

Disposicionales: *si sumergiéramos el papelillo de tornasol en esa solución, se volvería azul* (siempre se puede hacer, si el condicional disposicional es válido, científicamente eficaz, la predicción suele realizarse).

Contradescriptivos: *si Oswald no hubiera sido el autor del homicidio de Kennedy, otro habría matado, pues, al presidente* (también es posible que la descripción «autor del homicidio de K» se asigne a Oswald por error. También es posible que Dante no sea de verdad

el autor de la *Divina Comedia* como tal vez Shakespeare no lo sea de los dramas que le atribuimos; siempre se pueden volver a verificar, corregir, nuestras creencias...).

Contralegales: *si los triángulos fueran cuadrados, la pirámide de Keops sería un cubo* (también es posible que los triángulos se conviertan en cuadrados en un nuevo sistema de definiciones geométricas, en todo caso nunca me suicidaría porque la pirámide no sea un cubo).

Lo que une a todos esos condicionales éticamente no preocupantes es el hecho de que no tengan índices temporales y, en

cualquier caso, los índices temporales son indefinidos. Aun en el caso del contradescriptivo, no se pone en duda el homicidio, sucedido en un tiempo dado, sino nuestra costumbre de calificar, en tiempo indefinido, a Oswald de autor del homicidio.

En cambio, los auténticos contrafactuales van siempre unidos a un índice temporal y a un operador de identidad.

Si alguien no hubiera matado a Kennedy, Johnson no habría sido presidente de Estados Unidos en 1964.

Si yo no estuviera ahora aquí, en Fermo, otro hablaría en mi lugar.

Si no hubiera habido glaciaciones

prehistóricas, los dinosaurios no habrían muerto.

Si yo hubiera sido Julio César, habría muerto en el 44 a. C. o Julio César hablaría hoy en Fermo.

Si Bizet y Verdi hubieran sido compatriotas:

- a) Bizet habría sido italiano*
- b) Verdi habría sido francés*
- c) Verdi y Bizet habrían sido ucranianos.*

Como se ve, hay cierta dificultad para asignar valor de verdad a los contrafactuales y lo que se debate más bien es si lo que predicen no será una conexión entre prótasis y apódosis,

intensional y no extensional. Tal vez sean conjuntivos disposicionales no verificables extensionalmente... Pero aquí no nos interesa el apasionante debate lógico sobre los contrafactuales. Nos interesa el hecho de que la condición suficiente para impulsar a alguien al suicidio no es la conexión que predicen, sino la con ciencia, en cualquier caso, de que el antecedente no se ha producido y no podrá producirse nunca, al menos en el mismo tiempo en que se ha producido. Quiero morir porque no puedo ser Julio César, quiero morir porque Kennedy no podrá resucitar nunca y Johnson ha hecho lo que ha hecho, quiero morir porque no

soporto la ausencia de los dinosaurios, quiero morir porque estoy aquí diciendo a ustedes sandeces y no en una isla del Pacífico con Bo Derek (tal vez pueda ir mañana, pero lo que me impulsa al gesto supremo es el hecho ineluctable de no estar hoy allí).

Decía que nadie se suicida por la infinita omnipotencia de Dios, sino por el contrafactual:

Si Dios no fuera infinitamente omnipotente, podría creer que la trilateralidad de los triángulos es una verdad necesaria. Su poniendo que tuviera modo de verificar la falsedad del antecedente, tendría razones suficientes para sufrir un drama no sólo

metafísico, sino también ético. Donde el componente ético viene dado por la ineluctabilidad del transcurso del tiempo y por el hecho de que no puedo corregir lo que ya ha sido.

Hasta aquí he hablado para llegar a una noble trivialidad: no se puede anular el pasado.

Pero ¿de verdad es una trivialidad? No me interesa tanto el hecho de que no se pueda anular cuanto el de que la ciencia y la técnica, además de la magia, desde tiempo inmemorial, persigan la utopía de la recuperación y la anulación (so pena de suicidio, no necesariamente cruento).

La ciencia: clonación, ingeniería

genética, lucha contra el envejecimiento: la microfísica con sus cadenas causales cerradas..., la paradoja de Langevin.

La historiografía: ucronía como forma de comprensión histórica.

La droga: mundos alternativos.

La religión: de la visión beatífica a la rueda del Tao.

La lógica y la epistemología: el debate metafísico sobre los contrafactuales y los mundos posibles.

No obstante, en todos esos casos, el problema de los contrafactuales no es tanto el de si pueden verificarse cuanto más bien el de cómo podemos imaginar nosotros un mundo posible en que se vuelvan verdaderos por la verdad de sus

premisas. Por eso, el drama, me parece, no es sólo que no pueda anularse el pasado. Es que parece imposible *pensar* la anulación del pasado.

Eso no resulta muy evidente en los ejercicios de la lógica modal de Leibniz a Kripke, porque la lógica modal calcula los mundos posibles como conjuntos vacíos y estudia sus condiciones generales de alternabilidad y accesibilidad mutua. Con lo que se puede tener la impresión de que el contrafactual es pensable, mientras que a lo sumo se puede calcular la contrafactualidad abstracta.

Pero donde se da el drama del contrafactual impensable es en la rama

literaria que no sólo ejemplifica, sino que, además, ha inspirado con frecuencia a la lógica de los mundos posibles, es decir, la ucronía de la ciencia-ficción o las historias de retroceso en el tiempo. Esa posibilidad debe buscarse en la hipótesis científica de que en cualquier nivel microfísico son válidas, como sugiere Reichenbach, cadenas causales cerradas en que A determina a B, B determina a C, C determina a D y D determina a A.

No existe la menor contradicción en imaginar cadenas causales cerradas: si bien su existencia puede conducir a experiencias bastante insólitas. Por ejemplo,

podría suceder que alguien se encontrara a sí mismo en una etapa anterior y conversase consigo mismo. Al producirse la primera vez, el sujeto sería el yo más joven que encontraría al más viejo y, cuando se repitiese la segunda vez, sería el yo más viejo que encontraría al yo más joven. Desde luego, al más viejo le costaría trabajo convencer al más joven de su identidad, pero recordaría lo increíble que se mostraba él mismo la primera vez. Y cuando el yo más joven hubiera pasado a ser más viejo y se produjese un segundo encuentro en su caso por segunda vez, al hallarse al otro lado de la barricada, se esforzaría por convencer de su identidad a un tercer yo.^[46]

La ingenuidad de Reichenbach no se debe a que piense que se pueda viajar hacia atrás en el tiempo. Como parece que sucede en ciertos niveles microfísicos, ¿por qué no imaginar una máquina que, tras penetrar en embudos cronosinclásticos o torbellinos, grietas, catástrofes del tejido espaciotemporal, nos lleve hacia atrás? ¿Acaso no es ese sueño científicamente, ya que no inmediatamente, posible, al menos presagiable?

Lo que nos incomoda en la descripción de Reichenbach es la identidad de ese único personaje que se vuelve tres. ¿Quién piensa «yo»?

Observemos las contradicciones que

se producen, cuando se traduce esa hipótesis en términos de ucronía de ciencia-ficción en que el narrador se ve obligado a focalizar a un personaje con cuyo yo se identifica.

Primera historia: Frederick Brown, *Experimento*.^[47] El profesor presenta una máquina capaz de transportar en el tiempo cubitos metálicos. Pone un cubito sobre la plataforma de la máquina y después manejando mandos lo envía a cinco minutos después en el tiempo. El cubo desaparece de la plataforma y no reaparece en ella hasta cinco minutos después. Contraexperimento. Se envía el cubo al pasado. Son las tres menos seis, el profesor acciona el mecanismo para

las tres en punto. El cubo, dice el profesor, debería desaparecer de mi mano exactamente a las tres menos cinco para aparecer en la plataforma cinco minutos antes de que lo haya colocado en ella. A las tres reaparecerá en mi mano para que pueda ponerlo sobre la plataforma. Todo sale como está previsto, el cubo desaparece de la mano, aparece cinco minutos antes en la plataforma, a las tres menos un segundo reaparece en la mano. ¿Y si —propone alguien— ahora no lo colocara sobre la plataforma? El profesor lo hace, es decir, no lo hace, y nada sucede al cubo. Solo, que todo el resto del universo, incluido el profesor, se esfuma.

Problema: ¿qué garantías tengo de que el cubo que ha aparecido cinco minutos antes sea el que *no* se coloca sobre la plataforma cinco minutos después? La única propiedad necesaria que podía caracterizarlo era precisamente la de ser el cubo colocado sobre la plataforma. No estoy seguro de que interviniera un, y sólo un, cubo.

William Tenn, *El descubrimiento de Morniel Mathaway*.^[48] Morniel es un pintor pésimo e infeliz. Aparece en su casa, tras apearse de una máquina del tiempo, un descendiente suyo, Glescu, que en el futuro es un gran experto de él, Mathaway, considerado el más grande pintor de todos los tiempos. Glescu le

muestra una monografía que ha publicado sobre Mathaway: cuadros espléndidos, que Mathaway nunca pintó. El pintor se pregunta ¿por qué quedarme aquí, cuando en el futuro recibiré tales honores? Roba la máquina del tiempo y parte para el futuro, dejando a Glescu en nuestros días. Y Glescu, sin saber qué hacer, se pone a copiar los cuadros del libro. Él será Mathaway, cuyas espléndidas obras ha visto en el futuro.

¿Qué nos permite decir que Mathaway, partido para el futuro y probablemente convertido en Glescu, es el verdadero Mathaway, si la única propiedad que en adelante caracteriza a Mathaway es precisamente la de haber

pintado esos cuadros? ¿Quién es Mathaway? ¿Aquél a quien se refiere el nombre de Mathaway como designador rígido y que sigue siendo tal, aun sin haber pintado esos cuadros, o aquél a quien colgamos como a un gancho la descripción de «autor de los cuadros x, y, z» y que, como tal, no es Mathaway, sino Glescu? Supongamos que contamos esta historia en primera persona. ¿A quién hará decir el novelista en determinado momento «yo, Mathaway»?

Tercera historia: *La puerta al verano* de Heinlein.^[49] Daniel Boone Davis es un inventor de escasa fortuna. Quiere rehacer su vida. Se hace poner en hibernación para reaparecer en el año

2000. Antes de desaparecer tiene una discusión con un amigo infiel en el primer piso de un chalet. Se despierta en la clínica en el 2000 y descubre que circulan réplicas de sus invenciones que perciben pingües derechos y no se sabe quién los recibe. Encuentra a un inventor con máquina del tiempo. Se hace transportar de nuevo al 1970, poco antes de su hibernación; reinventa y perfecciona las máquinas que ha visto en el 2000, las patenta, logra congelar a su nombre los derechos, hace que también su prometida se hiberne poco tiempo después y se dan cita en el 2000. El día correspondiente a la discusión con el amigo, pasa furtivamente ante su casa y

vislumbra a su amigo discutiendo con alguien que le da la espalda. Comprende: es él mismo. Vuelve al 2000, pocos días después de su primer despertar. Todo perfecto. Pero subsisten algunas dudas: ¿y si, cuando se había despertado en el 2000 la primera vez, se hubiera dirigido pocos días después al centro de hibernación y se hubiese encontrado consigo mismo que se despertaba por segunda vez? ¿Y si el primer sí mismo aquella noche se hubiera vuelto y hubiese visto al segundo sí mismo ante la casa? Y, añadido, ¿quién era él? ¿El que no se veía a sí mismo en el jardín o el que se veía a sí mismo de espaldas en la casa?

Heinlein actúa taimadamente. Pone en escena a un Daniel¹, 1970, después a un Daniel², en el 2000, después a un Daniel³, que vuelve al 1970 y, por último, a un Daniel⁴, que vuelve al 2000. Hace decir «yo» siempre y solamente al Daniel contraseñable con el exponente más alto. ¿Con qué derecho? Advertimos entonces que lo que vuelve preocupante la realización del contrafactual en un mundo posible no es, desde el punto de vista ético, la irreversibilidad del tiempo (que puede postularse incluso como posible, ya que éticamente es deseada como tal): es la dificultad para establecer dentro de un

mundo posible el principio de identidad del yo y, en general, de todo individuo.

Principio en el que la ética, al parecer, pone mucha confianza, al menos para hablar de responsabilidad; principio que, al parecer, es de alguna importancia para establecer si vale la pena volver hacia atrás en el tiempo.

También la identidad es una relación, o un incorporeal. El yo que hoy no está en Fermo, ¿soy de verdad yo aún, ya que podría ser que este paso mío por Fermo contribuyera a marcar de modo indeleble mi personalidad?

Sí que es *yo* respecto a propiedades

establecidas como pertinentes en un determinado universo de discurso.

Dice D. K. Lewis:

Nuestro sueño sería el de examinar un mundo en que valga el ante cedente, pero en todo lo demás sea exactamente como es en realidad, pues la verdad del antecedente es la única diferencia entre ese mundo y el nuestro. No hay esperanza. Las diferencias no son válidas una cada vez, sino en multitudes infinitas. Tomemos, si os parece, un mundo diferente del nuestro sólo por el hecho de que César nunca ha atravesado el Rubicón. Su dilema y sus ambiciones, ¿son los mismos que en el mundo actual? ¿Y las

regularidades de su carácter? ¿Las leyes psicológicas ejemplificadas por su decisión? ¿Las órdenes del día de su acampada? ¿La preparación de las barcas? ¿El sonido de los remos que se sumergen?^[50]

En este punto sólo hay dos soluciones.

La primera es: los mundos posibles existen ontológicamente, pero como universos paralelos habitados por otros tantos homólogos. La primera formulación de esta hipótesis que llamaremos ontológica no es de un lógico, sino de un autor de ciencia-ficción. Según Frederick Brown en *Absurdo universo* hay una infinidad de

universos copresentes:

(...) hay, por ejemplo, un universo en que se está desarrollando la misma escena que se desarrolla aquí y ahora, excepto que tú, o tu homólogo, lleváis uno los zapatos negros y el otro amarillos.^[51]

Y hay otros en que la humanidad no existe. Y otros en que tú tienes, además, *coeteris paribus*, un arañazo en un dedo o cuernos rojos...

Brown simula hacer una aserción. Lewis hace una aserción que pretende ser verídica, cuando dice:

Yo subrayo que no identifico en modo alguno los mundos posibles con entidades lingüísticas respetables. Las acepto como entidades respetables por derecho propio. Cuando adopto una actitud realista hacia los mundos posibles deseo que se me tome al pie de la letra [...] si alguien me pregunta qué soy [...] sólo puedo invitarlo a admitir que sabe algo de lo que es nuestro mundo actual y, por tanto, explicarle que los otros mundos son muchas más cosas de este tipo, que no se diferencian por el género, sino por las cosas que en ellos suceden. Nuestro mundo actual es sólo un mundo entre los demás [...]. Vosotros creéis ya en nuestro mundo actual. Yo sólo os pido que creáis en más cosas de este género.

Pero ¿consigue la teoría realista u ontológica de los mundos y de los homólogos resolver el problema de las identidades? Creo que no, por las razones ya aducidas a propósito de la ciencia-ficción. También porque hace depender, por lo general, la identidad de la comunidad de propiedades necesarias, pero después define las propiedades necesarias como aquellas que no varían en el paso de un mundo a otro, lo que es un hermoso ejemplo de *petitio principii*.

Entonces ¿qué interés voy a tener, suponiendo que sea posible saltar de un

universo paralelo a otro, en anular y rehacer mi pasado, si no sé quién se beneficiará de ello: si yo o mi homólogo?

Si en la vida de alguien o incluso en el universo entero toda cosa hubiera sucedido de forma diferente de como ha sucedido, nada podría impedirnos decir que ha sido otra persona u otro universo los elegidos por Dios (Leibniz).^[53]

Entonces más vale, antes que beneficiar a mi homólogo, que trabaje para construir un futuro mejor para mi nieto...

Pero existe, por fortuna, otra

posibilidad. Establezcamos que:

- a) Los mundos posibles son constructos lingüísticos (o semióticos en general).
- b) Reflejan actitudes proposicionales (creer, querer, desear, soñar).
- c) En cuanto que *constructos* se producen contratando las condiciones respecto a las que los individuos aparecen descritos (sólo algunas propiedades son pertinentes).
- d) Se comparan con un mundo real que debe reducirse también a un constructo, que obedece a las mismas limitaciones del mundo posible, con un número reducido de

individuos y propiedades.

Puedo preguntarme qué habría sucedido si César no hubiera pasado el Rubicón, sólo si sé de antemano si me interesa su primer choque con los galos o la cantidad de madera empleada en construir las barcas. Todo lo demás debe considerarse igual en los dos mundos, es decir, que todo lo demás no entra en el cómputo, porque no es pertinente para los fines de la doble construcción y de los propósitos respecto a los cuales se ha construido un simulacro de mundo real y un simulacro de mundo posible. En un contrafactual César puede ser pertinente o

esencialmente dictador y accidentalmente marido de Calpurnia o viceversa. Accidental es la propiedad respecto a la cual se estudia la variación; esencial, la que se usa como ancla de identidad. Los individuos que varían en función de propiedades esenciales son supernumerarios.

Si yo como entidad censable no hubiera nacido en 1932 en Alessandria... introduce un supernumerario respecto a nuestro mundo, respecto a un contrafactual dominado por la descripción de Umberto Eco como entidad censable.

Pero: *si yo como entidad censable no estuviera hoy en Fermo...* sin alterar

la descripción respecto a la cual las propiedades se consideran esenciales, seguiría siendo yo, más una insignificante variante accidental.

¿Por qué nos interesa esta visión epistémica y no ontológica de los mundos contrafactuales respecto a nuestro argumento «ético»?

Porque el contrafactual puede pensarse, si bien con limitaciones de tipo narrativo, o literario, en el orden (digámoslo así, metafóricamente) del deseo. Y en ese orden el contrafactual se relaciona en literatura con lo novelesco y en filosofía con lo utópico.

Como si dijéramos que, al ser el tiempo irreversible, al ser materia de

duda la identidad a través de mundos diversos, al reducir la corrección del tiempo a constructos epistémicos, satisfago mi pasión inútil por la regresión y la anulación de lo ya sucedido sólo en la contemplación de los productos del arte y de la filosofía. No es poca cosa. ¿Qué más se puede pedir?

Permítanme concluir citando a Calvino, *Las ciudades invisibles*:

En el centro de Fedora [...] hay un palacio de metal con una esfera de cristal en cada habitación. Mirando dentro de cada esfera se ve una ciudad azul, que es el modelo de otra Fedora. Son las formas que

la ciudad podría haber adoptado, si no hubiera llegado a ser, por una razón o por otra, como hoy la vemos. En cada época alguien, mirando Fedora tal como era, había imaginado un modo de hacer la ciudad ideal, pero mientras construía su modelo en miniatura ya Fedora no era la misma de antes y lo que hasta ayer había sido un futuro posible para ella era sólo un juguete en una esfera de vidrio.^[54]

Así, pues, el tiempo pasa, mientras concebimos tanto la anulación del pasado como la propuesta de un futuro diferente. Drama de las utopías: mientras se prescriben los medios para cambiar el mundo tal como es, el mundo

ya ha cambiado y la regla de cambio debe someterse a severa revisión. Las revoluciones no pueden tener textos sagrados, las revoluciones o son ilustradas o no son. Pero ¿qué es entonces una utopía que no sea dogmática? No está, como se suele decir, en ninguna parte. Como posibilidad, por tanto, como incorporal, puede vivir perfectamente allá, en su absoluta alteridad espacial. Como las fábulas y las novelas.

Pero el hecho de que en Fedora existieran individuos que proyectaban Fedoras diferentes cambia ya a Fedora y la vuelve siempre desemejante de sí misma. Los mundos posibles como

constructos epistémicos son reales en cuanto que están encasillados, y no sólo sintácticamente, en el mundo real que los produce. Utopía es ante todo real porque existe en el mundo real un Tomás Moro que produce *Utopía*. Las posibilidades no son paralelas, están proposicionalmente una dentro de la otra y cada una de ellas anticipa un poco de la realidad de su recipiente. Lo que es motivo de algún consuelo en el plano ético, ya que no en el ontológico.

Por eso (como atestigua Calvino) Marco Polo dice al Khan: «En el mapa de tu imperio, oh, gran Khan, deben encontrar sitio tanto la gran Fedora de piedra como las pequeñas Fedoras que

están en las esferas de vidrio». Lo que es noción afín a la de enciclopedia semántica. Pero

Fedora tiene ahora en el palacio de las esferas su museo: cada habitante lo visita, elige la ciudad que corresponde a sus deseos, la contempla imaginando que se refleja en el espejo de las medusas que debía recoger las aguas del canal (si no lo hubieran desecado), que recorre desde lo alto del baldaquín la avenida reservada a los elefantes (ahora expulsados de la ciudad), que se desliza por la espiral del minarete de caracol (que no encontró la base sobre la que alzarse).^[55]

Fedora es una ciudad de contrafactuales por mucho tiempo anhelados. ¿Se detendrá en la satisfacción de ese anhelo como Calvino parece dar a entender? En el mapa... deben encontrar sitio las dos Fedoras:

no porque todas sean igualmente reales sino porque todas son sólo conjeturadas. Una contiene lo que se acepta como necesario, mientras no lo es aún; las otras, lo que se imagina como posible y un minuto después deja de serlo.^[56]

Pero la secuencia puede interpretarse de otro modo: precisamente la presencia de las

Fedoras posibles, que no podrán nunca ser tales, en el sentido de tal cuales, hace pensar que la Fedora actual no es, después de todo, tan necesaria y que, por tanto, puede cambiarse.

No se vuelve en el tiempo a cambiar la posibilidad que se ha realizado: pero contemplando el contrafactual en que se ha realizado su contrario, a modo de continuación, saltando hacia atrás por juego, se rebota hacia adelante de verdad, en busca de una tercera posibilidad aún no dada, pero revelada por el juego de la combinatoria, nostálgica, de las posibilidades. Entretanto, sucede incluso la muerte, pero ese es un incidente técnico que no

afecta a la pureza y funcionalidad de este juego social y cultural, al que a lo sumo amenaza, a bastante largo plazo, la extinción de las galaxias.

Pero incluso ese día, ¡qué soberbia posibilidad! ¡Qué espectáculo al que sacrificar milenios: asistir en la Tierra, en el último segundo de gran luz, al choque del Sol con Alpha Centauri! Quien viva verá.

ENTRE
POESÍA Y
PROSA

LA EPÍSTOLA XIII, EL ALEGORISMO MEDIEVAL, EL SIMBOLISMO MODERNO

En la Epístola XIII, al proporcionar a Cangrande della Scala las claves para la lectura de su poema, Dante dice que

Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui ha

betur per significata per litteram. Et primus dici litteralis, secundus vero allegoricus, sive moralis, sive anagogicus.

Sigue el célebre ejemplo del Salmo 113: «In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius». Dante recuerda al comentarlo que el significado literal es que los hijos de Israel salieron de Egipto en la época de Moisés; según la alegoría, el significado es que nosotros somos redimidos por Cristo; según el sentido moral, significa que el alma pasa de las tinieblas y la infelicidad del pecado al estado de

gracia y, según el sentido anagógico, el salmista dice que el alma santificada sale de la esclavitud de la corrupción terrenal hacia la libertad de la gloria eterna.

Et quamquam isti sensus mistici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab «alleon» grece, quod in latinum dicitur «alienum» sive «diversum».

Es sabida la controversia relativa a esta Epístola, a saber, si es obra de Dante o no y, desde luego, yo no quiero sostener una tesis u otra a partir de

argumentos filológicos válidos. Podríamos decir que, por lo que se refiere tanto a la historia de las poéticas medievales como a la historia de la fortuna de Dante, ese asunto carece de importancia: en el sentido de que, aun cuando no la hubiera escrito Dante, la Epístola reflejaría sin duda una actitud interpretativa bastante común a toda la cultura medieval y la teoría de la interpretación expuesta en la epístola explicaría cómo se ha leído a Dante durante siglos. La Epístola no hace sino aplicar al poema de Dante la teoría de los cuatro sentidos que circuló a lo largo de toda la Edad Media y que puede resumirse en el díptico atribuido a

Nicolás de Lyra o a Agustín de Dacia:

*littera gesta docet, quid credas
allegoria,
moralis quid agas, quo tendas
anagogia.*

El tipo de lectura propuesto por la Epístola XIII es radicalmente medieval. Para impugnarlo hay que impugnar toda la visión medieval de la poesía y ensayar lecturas de tipo romántico o posromántico (piénsese en el dantismo de Croce) en que se desconoce derecho alguno a la representación «polisémica» y al juego intelectual de la

interpretación. Una lectura que, como ya sabemos, si bien nos puede inspirar virtuosos estremecimientos pasionales ante las palomas por el deseo llamadas, nos veda la comprensión de las tres cuartas partes, o tal vez más, del poema de Dante, que requiere, al contrario, una comprensión correcta y simpatética del gusto medieval por el suprasentido y la significación indirecta, nutrida de cultura bíblica y teológica.

Otro argumento que podría apoyar la atribución de la Epístola a Dante es que una teoría interpretativa semejante (e insisto en lo de «semejante», para evitar el adjetivo «idéntica») figura en el *Convivio*: un poeta que presenta sus

poesías acompañadas de un comentario filosófico que explica cómo interpretarlas correctamente es un poeta que, desde luego, cree que el discurso poético tiene al menos un sentido más que el literal, que ese sentido es codificable y que el juego de la descodificación forma parte integrante del placer de la lectura y representa una de las finalidades principales de la actividad poética.

No obstante, muchos han advertido que la Epístola XIII no dice exactamente las mismas cosas que se dicen en el *Convivio*.^[57] En este texto, por ejemplo, hay una clara distinción entre alegoría de los poetas y alegoría de los teólogos

(*Conv.* II, 1), mientras que la Epístola, y precisamente en virtud del ejemplo bíblico tan difusamente comentado, parece desconocer esa división. Desde luego, según se dice, Dante habría podido perfectamente escribir la Epístola XIII y corregir parcialmente lo que dice en el *Convivio*, pero el caso es que estaba embebido de pensamiento tomista y parece que la Epístola expone una teoría que no coincide con la teoría tomista del significado poético.

Ahora bien, frente a este problema, como veremos, quedan sólo tres soluciones posibles:

1. La Epístola no es de Dante, pero eso

significaría que tuvo crédito en el ambiente dantesco, y en época muy próxima a la publicación del poema, una teoría poética que debería haber estado en claro desacuerdo con las ideas atribuibles a Dante y a su *entourage* cultural, empezando por toda la legión de sus comentaristas.

2. La Epístola es de Dante y Dante quiso oponerse explícitamente a la opinión del doctor Angélico.
3. La Epístola es de Dante, Dante se mantiene sustancialmente fiel a santo Tomás, pero la Epístola no dice exactamente lo que parece querer decir, sino algo más sutil.

Para dar una respuesta a nuestra pregunta y para decidir cuál de las tres

soluciones es más creíble, hay que repasar, aunque sea brevemente, la historia del alegorismo y del simbolismo medieval.

Simbolismo y alegorismo

De interpretación alegórica se hablaba antes incluso del nacimiento de la tradición escritural patrística: los griegos interrogaban alegóricamente a Homero; en el ambiente estoico nace una tradición alegorista que pretende ver en la época clásica el disfraz mítico de

verdades naturales; hay una exégesis alegórica de la Torah hebrea y Filón de Alejandría en el primer siglo ensaya una lectura alegórica del Antiguo Testamento. En otros términos, que un texto poético o religioso se rige por el principio (que la Edad Media hará suyo) según el cual «aliud dicitur, aliud demonstratur» es idea bastante antigua y esa idea recibe comúnmente la calificación de «alegorismo» o «simbolismo».

La tradición occidental moderna está habituada ya a distinguir alegorismo de simbolismo, pero la distinción es bastante tardía: hasta el siglo XVIII los dos términos siguen siendo en gran

medida sinónimos,^[58] como (según veremos) lo habían sido para la tradición medieval. La distinción empieza con el romanticismo y, en cualquier caso, con los célebres aforismos de Goethe:^[59]

La alegoría transforma el fenómeno en concepto y el concepto en imagen, pero de modo que el concepto en la imagen debe considerarse siempre circunscrito y completo en la imagen y darse y expresarse a través de ella (1112).

El simbolismo transforma el fenómeno en idea, la idea en imagen, de tal modo que la idea en la imagen siga siendo siempre infinitamente eficaz e inaccesible y,

aunque se pronuncie en todas las lenguas, inexpresable (1113).

Es muy diferente que el poeta busque lo particular en función de lo universal o vea lo universal en lo particular. En el primer caso, se trata de una alegoría, en que lo particular vale sólo como ejemplo, como emblema de lo universal; en el segundo caso, se revela la verdadera naturaleza de la poesía: se expresa el caso particular sin pensar en lo universal y sin aludir a ello. Ahora bien, quien capta lo particular vivo capta al mismo tiempo lo universal sin tomar conciencia de ello o sólo más tarde (279).

Simbolismo verdadero es aquel en que el elemento particular representa lo más general, no como

sueño o sombra, sino como revelación viva e instantánea de lo inescrutable (314).

Es fácil comprender que después de tales afirmaciones se tienda a identificar lo poético con lo simbólico (abierto, intuitivo, intraducible en conceptos), con lo que se condena lo alegórico al rango de puro ejercicio didáctico. Entre los grandes responsables de esa noción de símbolo como evento rápido, inmediato, fulgurante, en que se capta por intuición lo nouménico recordaremos a Creuzer.

[60] Pero si Creuzer, con razón o sin ella, veía que esta noción de símbolo echaba sus raíces en lo profundo del alma

mitológica griega y la distinción entre símbolo y alegoría a nosotros nos parece bastante clara, a los medievales no, y usaban con mucha desenvoltura términos como simbolizar y alegorizar, como si fueran sinónimos.

No sólo eso: además, Jean Pépin o Erich Auerbach^[61] nos muestran con creces ejemplos de que también el mundo clásico entendía «símbolo» y «alegoría» como sinónimos, igual que los exégetas patrísticos y medievales. Los ejemplos van de Filón a gramáticos como Demetrio, de Clemente de Alejandría a Hipólito de Roma, de Porfirio al Pseudo Dionisio Areopagita, de Plotino a Jámblico, en los que

aparece usado el término símbolo también para representaciones didascálicas o conceptualizantes que en otros casos se llamarían alegorías. Y la Edad Media se adapta a ese uso. Si acaso, sugiere Pépin, tanto la antigüedad como la Edad Media tenían más o menos explícitamente clara la diferencia entre una alegoría productiva, o poética, y una alegoría interpretativa (que podía realizarse tanto sobre textos sagrados como sobre textos profanos).

Algunos autores (como, por ejemplo, Auerbach) intentan ver algo diferente de la alegoría, cuando el poeta, en lugar de alegorizar a las claras, como hace, por ejemplo, al comienzo del poema o en la

procesión del Purgatorio, pone en escena personajes como Beatriz o san Bernardo que, aunque siguen siendo figuras vivas e individuales (además de personajes históricos reales), se convierten en «tipos» de verdades superiores por algunas de sus características concretas. Algunos se aventuran a hablar, en relación con estos ejemplos, de «símbolo». Pero aun en este caso tenemos una figura retórica bastante bien descodificable, y conceptualizable, que está a caballo entre la metonimia y la antonomasia (los personajes representan por antonomasia algunas de sus características excelentes), y, si acaso, algo que se

aproxima a la idea moderna del personaje «típico». Pero no se da en absoluto la rapidez intuitiva, la fulguración inexpresable que la estética romántica atribuiría al símbolo. Y, por otra parte, la exégesis medieval realizaba en gran medida esa «tipología» al hacer suyos personajes del Antiguo Testamento como «figuras» de los personajes o sucesos del Nuevo. Los medievales consideraban alegó rico ese procedimiento: y precisamente como esa forma de alegoría que es la *allegoria in factis*. Por otra parte, el propio Auerbach, que tanto insiste en la diferencia entre método figural y método alegórico, entiende con este segundo

término el alegorismo de Filón, que sedujo incluso a la primera patrística, pero reconoce explícitamente (en la nota 51 de su ensayo «Figura») que lo que él entiende como procedimiento figural era llamado por los medievales, y en la época de Dante, precisamente «alegoría». Si acaso, Dante amplía a los personajes de la historia profana un procedimiento que se usaba para los personajes de la historia sagrada (véase, por ejemplo, la relectura en sentido providencialista de la historia romana en *Conv.* IV, 5).

Una idea de símbolo como aparición o expresión que nos remite a una realidad obscura, inexpresable en

palabras (y menos aún en conceptos), íntimamente contradictoria, inasible y, por tanto, a una especie de revelación nouménica, de mensaje nunca consumado y nunca consumable del todo, se impone con la difusión en Occidente, en el ambiente renacentista, de los escritos herméticos, y requiere un neoplatonismo «muy fuerte», como veremos a continuación.

Una idea del Uno como insondable y contradictorio la encontramos, desde luego, en el primer neoplatonismo cristiano, es decir, en Dionisio Areopagita, donde la divinidad aparece calificada de «calígene luminosísima del silencio que enseña arcanamente...

tiniebla luminosísima» que «no es un cuerpo ni una figura ni una forma, no tiene cantidad ni cualidad ni peso, no está en un lugar, no ve, no tiene tacto sensible, ni siente ni está sujeto a la sensibilidad... no es ni alma ni inteligencia, no posee imaginación ni opinión, no es número ni orden ni tamaño... no es sustancia ni eternidad ni tiempo... no es tiniebla ni luz, no es error y no es verdad» y así sucesivamente por páginas y páginas de fulgurante afasia mística (*Theologia mística, passim*).

Pero Dionisio y —aún más— sus comentaristas ortodoxos (como Tomás) tenderán a traducir la idea panteísta de

emanación a otra —no panteísta— de participación, con consecuencias no poco importantes para una metafísica del simbolismo y una teoría de la interpretación simbólica tanto de los textos como universo simbólico, como del universo entero como texto simbólico... En efecto, en una perspectiva de la participación, el Uno —en cuanto que absolutamente trascendente— está del todo alejado de nosotros (nosotros estamos hechos de «pasta» absolutamente distinta de la suya, porque no somos sino las deyecciones de su energía emanativa). No será en absoluto el lugar originario de las contradicciones que afligen a

nuestros oscuros discursos sobre él, porque incluso las contradicciones nacen de la inadecuación de ese mismo discurso. En cambio, en el Uno las contradicciones se resuelven en un *logos* carente de ambigüedad. Contradictorios serán los modos en que nosotros, por analogía con las experiencias mundanas, intentaremos nombrarlo: no podremos sustraernos al deber ni al derecho de elaborar nombres divinos y atribuirlos a la divinidad, pero lo haremos de modo inadecuado precisamente. Y no porque Dios no sea conceptualizable, pues de Él se dicen conceptos como Uno, Verdadero, Bien, Bello, como se dice la Luz, el Fulgor y la Envidia, sino porque

se le atribuyen sólo de modo «hipersustancial»: será esas cosas, pero en una medida inconmensurable e incomprensiblemente más alta. Más aún: según nos recuerda Dionisio (y subrayan sus comentaristas), precisamente para que quede claro que los nombres que le atribuimos son inadecuados, será oportuno que en lo posible sean deformes, increíblemente inadecuados, casi provocatoriamente ofensivos, extraordinariamente enigmáticos, como si la cualidad en común que estamos buscando entre simbolizante y simbolizado fuera hallable, sí, pero a costa de inferencias acrobáticas y proporciones desproporcionadísimas: y

para que, si se nombra a Dios como luz, los fieles no se hagan la idea errónea de que existen sustancias celestes luminosas y auriformes, convendrá nombrar más que nada a Dios con el aspecto de seres monstruosos (oso, pantera) o mediante obscuras desemejanzas (*De Coelesti Hier.* 2).

Así se comprende cómo —y por qué — este modo de hablar, que el propio Dionisio llama «simbólico» (por ejemplo, *De Coelesti Hier.* 2 y 15), nada tiene que ver con esa iluminación, ese éxtasis, esa visión rápida y fulgurante que toda teoría moderna del simbolismo ve como propia del símbolo. El símbolo medieval es un

modo de acceso a lo divino, pero no es una epifanía de lo nouménico ni nos revela una verdad que pueda decirse sólo desde el punto de vista del mito y no del discurso racional. Más aún: es el vestíbulo para el discurso racional y su función (me refiero al discurso simbólico) es precisamente la de revelar, en el momento en que parece didascálica y vestibularmente útil, su inadecuación, su destino (casi diríamos hegeliano) de tomar realidad a partir de un discurso racional posterior. Hasta el punto de que no será casualidad que el enfoque simbólico de los atributos divinos se transforme, con la escolástica madura de Tomás de Aquino, en el

razonamiento por analogía, que ya no es simbólico, sino que procede mediante una semiosis de remisión de los efectos a las causas, en un juego de juicios de proporción, no de fulgurante similitud morfológica ni conductista. Esa mecánica ya madura del discurso analógico como heurísticamente adecuado será teorizada después por Kant espléndidamente en el breve y lúcido capítulo que dedica a las intuiciones simbólicas en la tercera crítica.^[62]

Agustín

Ahora el problema consiste más bien en establecer por qué la Edad Media llega a teorizar tan plenamente un modo expresivo y cognoscitivo que en adelante, para atenuar la contraposición llamaremos no ya simbólico ni alegórico, sino —más sencillamente— «figurativo».

La historia es conocida y aquí bastará con resumirla brevemente. El punto de partida es la Epístola II a los corintios de Pablo: «videmus nunc per speculum et in aenigmate, tunc autem facie ad faciem». En el intento de oponerse a la sobrevaloración gnóstica del Nuevo Testamento, en detrimento del Antiguo, Clemente de Alejandría

establece una distinción y una complementaridad entre los dos Testamentos y Orígenes perfeccionará esa posición al sostener la necesidad de una lectura paralela. El Antiguo Testamento es la figura del Nuevo, es la letra cuyo espíritu es el Nuevo o, en términos semióticos, es la expresión retórica cuyo contenido es el Nuevo. A su vez, el Nuevo Testamento tiene sentido figural en cuanto que es la promesa de cosas futuras. Nace con Orígenes el «discurso teologal»,^[63] que ya no es —o no solo— discurso sobre Dios, sino sobre su Escritura.

Con Orígenes se habla ya de sentido literal, sentido moral (psíquico) y

sentido místico (pneumático). De ahí parte la tríada —literal, tropológico y alegórico— que lentamente se transformará en el cuarteto de que habla Dante.

Sería fascinante —pero no es este el lugar para ello— seguir la dialéctica de esa interpretación y el lento trabajo de legitimación que requiere: porque, por un lado, es la lectura «correcta» de los dos Testamentos la que legitima a la Iglesia como custodia de la tradición interpretativa y, por otro, la tradición interpretativa es la que legitima la lectura correcta: círculo hermenéutico como pocos, y desde el comienzo, pero que gira para suprimir tendenciosamente

todas las lecturas que, al no legitimar a la Iglesia, no la legitiman como autoridad capaz de legitimar las lecturas.

Desde los orígenes, la hermenéutica de Orígenes, y de los padres en general, tiende a dar preferencia, aunque con nombres diversos, a un tipo de lectura que en otro lugar se ha definido como «tipológica»: los personajes y los acontecimientos del Antiguo Testamento se ven, por sus acciones y sus características, como tipos, anticipaciones, prefiguraciones de los personajes del Nuevo. Sea de la índole que sea, esta tipología prevé ya que lo representado (ya sea tipo, símbolo o

alegoría) no es alegoría *in verbis*, sino *in factis*. No es la palabra de Moisés ni la del salmista, en cuanto que palabra, la que debe leerse como dotada de suprasentido, aun cuando deba hacerse así al reconocerse que es palabra metafórica: los sucesos mismos del Antiguo Testamento son los que han sido dispuestos de antemano por Dios, como si la historia fuera un libro escrito por su mano, para que hagan de figuras de la nueva ley.^[64]

Quien aborda con decisión este problema es Agustín y lo puede hacer porque, como se ha demostrado en otros trabajos,^[65] es el primer autor que, a partir de una cultura estoica bien

asimilada, establece una teoría del signo (muy afin en muchos aspectos a la de Saussure, si bien con considerable adelanto). En otros términos, Agustín es el primero que se puede mover con desenvoltura entre signos que son palabras y cosas que pueden hacer de signos, porque sabe y afirma con energía que «signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire», el signo es cualquier cosa que nos haga venir a la mente otra cosa más allá de la impresión que la cosa misma causa en nuestros sentidos (*De Doctr.* II, I, I). No todas las cosas son signos, pero, desde luego, todos los signos son

cosas y, junto a los signos producidos por el hombre para significar intencionalmente, hay también cosas y sucesos (¿por qué no hechos y personajes?) que pueden ser tomados como signo o (es el caso de la historia sagrada) pueden haber sido dispuestos sobrenaturalmente como signos para que como tales se interpreten.

Agustín desarrolla su semiótica en diversos textos y máximas de *De Magistro*. Pero en *De Doctrina Christiana*, dedicado a la interpretación de las Escrituras, es donde elabora la que hoy llamaríamos una semiótica textual y, desde luego, una metodología hermenéutica. No estoy usando estos

términos por analogía —como lo haría, si dijera que Demócrito elabora una teoría atómica. Nuestra teoría atómica debe ya muy poco a la de Demócrito, salvo una fecunda idea fundamental, mientras que todas las semióticas textuales y todas las hermenéuticas contemporáneas recorren aún las líneas de fuerza prescritas por Agustín, aun cuando sean semióticas o hermenéuticas secularizadas, aun cuando no reconozcan su origen, aun cuando traten como texto sagrado y receptáculo de sabiduría infinita el texto poético terrenal. Y vamos a ver cuánto debe la concepción dantesca de la poesía a esa mística de la interpretación.

Agustín aborda la lectura del texto bíblico provisto de toda la panoplia lingüístico-retórica que la cultura de una latinidad tardía aún no destruida podía proporcionarle, como nos ha demostrado magistralmente H. I. Marrou.^[66] Aplicará a la lectura los principios de la *lectio* (para distinguir mediante conjeturas sobre la puntuación correcta el significado originario del texto), de la *recitatio*, del *judicium*, pero sobre todo de la *enarratio* (comentario y análisis) y de la *emendatio* (que hoy podríamos llamar crítica textual o filología). Nos enseñará, así, a distinguir los signos oscuros y ambiguos de los claros, a

dirimir la cuestión de si un signo debe entenderse en sentido propio o en sentido translaticio. Se planteará el problema de la traducción, porque sabe perfectamente que el Antiguo Testamento no fue escrito en el latín en que él puede abordarlo, pero no conoce el hebreo: por eso, propondrá como *ultima ratio* comparar entre sí las traducciones o adecuar el sentido conjeturado al contexto anterior o posterior (y, por último, por lo que se refiere a su laguna lingüística, desconfía de los judíos que podrían haber corrompido el texto original por odio a la verdad que tan claramente revelaba...).

Al hacer esto elabora una regla para

el reconocimiento de la expresión figurada que sigue siendo válida aún hoy, para reconocer no tanto los tropos y las demás figuras retóricas cuanto los modos de estrategia textual a los que hoy asignaríamos (y en sentido moderno) valencia simbólica (tanto en el sentido del simbolismo decadente como en el de la epifanía de Joyce o del correlativo objetivo de Eliot). Sabe perfectamente que (o, al menos, así lo traduciríamos a la luz de la pragmática contemporánea) tropos como la metáfora o la metonimia se pueden reconocer claramente porque, si se entendieran al pie de la letra, el texto parecería o insensato o infantilmente mendaz. Pero ¿qué hacer

con esas expresiones (por lo general, con dimensiones de frase, de narración y no de simple imagen) que podrían «tener sentido» también literalmente y respecto a las cuales se induce, en cambio, al intérprete a asignarles sentido figurado (como, por ejemplo, las alegorías)? Dante podría perfectamente haber encontrado en un bosque un lince, una loba y un león; en un caso así no surge la insensatez característica de la metáfora (por la que se nombra a un ser humano lobo, león o lince): lo único que hay que resolver es por qué se puede tener el albedrío interpretativo de leer alegóricamente.

Agustín nos dice que debemos

sospechar que se trata de sentido figurado, siempre que la Escritura, aun cuando diga cosas que literalmente tengan sentido, parezca contradecir la verdad de la fe o las buenas costumbres. La Magdalena lava los pies a Cristo con ungüentos olorosos y se los seca con sus cabellos. ¿Es posible pensar que el Redentor se someta a un ritual tan pagano y lascivo? Desde luego que no. La narración representa, pues, otra cosa.

Pero debemos sospechar del segundo sentido también cuando la Escritura se pierde en superfluidades o pone en juego expresiones literalmente poco afortunadas. Estas dos condiciones son admirables por su sutileza e —

insisto— su modernidad, aunque Agustín las encuentre ya sugeridas en otros autores.^[67] Hay superfluidad, cuando el texto se detiene demasiado a describir algo que literalmente tiene sentido, sin que se vean, sin embargo, las razones textualmente «económicas» de esa insistencia descriptiva. Y pensemos también en términos modernos: ¿por qué dedica Montale tantos de sus «versos antiguos» a describirnos una falena que entra en su casa en una noche tempestuosa y se golpea contra la mesa «pazza aliando le carte»?^[68] Es porque está en lugar de otra cosa (y el poeta, en la conclusión, lo ratifica). Igual, según Agustín, se hace con las expresiones

semánticamente pobres como los nombres propios, los números y los términos técnicos, que, evidentemente, están en lugar de otras cosas (lo que explica la hermenéutica numerológica y la investigación etimológica, en que, naturalmente, Agustín y toda la Edad Media darán, a nuestros ojos modernos, lo peor de sí).

Si esas son las reglas hermenéuticas (cómo determinar los fragmentos que se deben interpretar según otro sentido), en este punto necesita Agustín las reglas más estrictamente semióticolingüísticas en las que buscar las claves para la descodificación, porque se trata siempre de interpretar de modo «correcto», es

decir, de acuerdo con un código idóneo. Cuando habla de las palabras, Agustín sabe dónde encontrar las reglas, es decir, en la retórica y en la gramática clásica: no hay dificultad particular en eso. Pero Agustín sabe que la escritura no habla sólo *in verbis*, sino también *in factis* (*De Doctr.* XV, 9, 15, es decir, que hay *allegoria historiae*, además de *allegoria sermonis*, *De vera rel.* 50, 99) y, por tanto, remite a su lector al conocimiento enciclopédico (o, al menos, al que el mundo antiguo tardío podía aportarle).

Si la Biblia habla mediante personajes, objetos, sucesos, si nombra flores, prodigios de la naturaleza,

piedras, si pone en juego sutilezas matemáticas, habrá que buscar en el saber tradicional cuál es el significado de esa piedra, de esa flor, de ese monstruo, de ese número.

Desarrollo del simbolismo-alegorismo medieval

Y esa es la razón por la que desde ese momento la Edad Media empieza a elaborar, según el modelo del *Physiologus*, sus enciclopedias, de Isidoro de Sevilla a Vincente de

Beauvais *et ultra*. Se trata de proporcionar, siempre sobre la base de la tradición, las reglas de correlación para poder asignar a cualquier elemento del mobiliario del mundo físico un significado figural. Y como la autoridad tiene nariz de cera y cada enciclopedista es un enano sobre los hombros de los enciclopedistas anteriores, no habrá dificultad para multiplicar no sólo los significados, sino también los propios elementos del mobiliario terrenal, inventando criaturas y propiedades que sirvan (por sus características curiosas y tanto mejor si, como recordaba Dionisio, son deformes respecto al significado divino que transmiten) para

convertir el mundo en un acto de habla inmenso: como dirá después Hugo de San Víctor, nada más que un inmenso «*liber scriptus digito dei*» (*Didascalicon*, PL CLXXVI, 814).

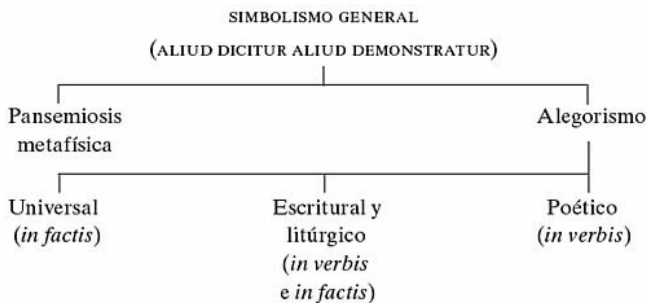
Es la actitud que Debruyne^[69] y otros autores llamarán «alegorismo universal», en que, según Ricardo de San Víctor (*PL*, 196, 90), «*habent corpora omnia visibilia ad invisibilia bona similitudinem*».

En ese sentido la Edad Media llevará hasta sus últimas consecuencias la sugerencia agustiniana: si la enciclopedia nos dice cuáles son los significados de las cosas que la Escritura pone en escena y si esas cosas

son los elementos del mobiliario del mundo, de que la Escritura habla (*in factis*), entonces se podrá ejercer la lectura figural no sólo sobre el mundo tal como lo cuenta la Biblia, sino también directamente sobre el mundo tal como es. Leer el mundo como cúmulo de símbolos es el mejor modo de poner en práctica el dictado de Dionisio y elaborar y atribuir nombres divinos (y con ellos moralidad, revelaciones, reglas de vida, modelos de conocimiento).

En este punto lo que se llama indiferentemente simbolismo o alegorismo medieval sigue vías diversas. Diversas al menos a nuestros

ojos, que buscan una tipología manejable, pero en realidad esos modos se interpenetran de continuo, sobre todo si tenemos en cuenta que, además, también los poetas tenderán a hablar como las Escrituras.



Una vez más utilizamos la distinción entre simbolismo y alegorismo por pura comodidad muy útil. La pansemiosis

metafísica es la que nace con los *Nombres divinos* de Dionisio, sugiere la posibilidad de representaciones de tipo figural, pero en realidad desemboca en la teoría de la *analogia entis* y, por tanto, concluye en una visión semiótica del universo en que todo efecto es signo de su causa. Si comprendemos lo que es el universo para el neoplatónico medieval (véase, por ejemplo, Escoto Erígena, *De divisione naturae*, 5, 3, PL 122; «nihil enim visibilium rerum, corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intellegibile significet»), nos damos cuenta de que en ese contexto no se habla de la similitud alegórica o metafórica entre cuerpos

terrenales y cosas celestiales, sino de una significación más «filosófica» que tiene que ver con la serie ininterrumpida de causas y efectos de la «gran cadena del ser».^[70]

Por lo que se refiere al alegorismo escritural *in factis* —teniendo en cuenta que la lectura de las Escrituras se complica también con la atención prestada a lo que en ellas aparece de alegorismo *in verbis*—, ahí está toda la tradición patristica y escolástica para atestiguar esa interrogación infinita del Libro Sagrado como «latissima scripturae sylva» (Orígenes, *In Ez.* 4), de modo que la escritura entera puede definirse como «... oceanum et

mysteriosum dei, ut sic loquar, labyrinthum» (Jerónimo, *In Ez.* 14). Y como testimonio de esa voracidad hermenéutica valga la siguiente cita:

... scriptura sacra, morem rapidissimi fluminis tenens, sic humanarum mentium profunda replet, ut semper exundet: sic haurientes satiat, ut inexhausta permaneat. Profluunt ex ea spiritualium sensuum gurgites abundantes, et transeuntibus aliis, alia surgunt: immo, non transeuntibus, quia sapientia immortalis est: sed emergentibus et decorem suum ostendentibus aliis, alii non deficientibus succedunt sed manentes subse quantur, ut unusquisque pro modo capacitatis

suae in ea reperiat unde se copiose reficiat et aliis unde se fortiter exercent derelinquat (Gilberto de Stanford, In Cant. Prol., Leclercq, St. Ans XX, 225).

Igualmente voraz será la interrogación del laberinto terrenal, de que ya hemos hablado.

En cuanto al alegorismo poético (una de cuyas variantes puede ser el alegorismo litúrgico, o cualquier discurso mediante figuras, ya sean visuales o verbales, que aparezca como producto humano), es, en cambio, el lugar de la descodificación retórica.

Está claro que desde este punto de vista el discurso sobre Dios y sobre la

naturaleza sigue dos vías bastante discordantes entre sí. Porque la corriente de la pansemiosis metafísica tiende a excluir las representaciones mediante figuras. Hoy diríamos que es de tipo más «científico» y, como tal, es el discurso de la teología, ya se base en las metafísicas neoplatónicas de la luz o en el hilomorfismo tomista. Y a la inversa: el alegorismo universal representa una manera fabulosa y alucinada de mirar al universo no por lo que parece, sino por lo que podría sugerir. Un mundo de la razón investigadora frente a un mundo de la imaginación fabuladora: en el medio, cada uno ya bien definido en su ámbito,

la lectura alegórica de la Escritura y la producción a las claras de alegorías poéticas, incluso terrenales (como el *Roman de la rose*).

Es evidente que en cierto sentido los representantes del pensamiento teológico «científico» deben ver con muy poca simpatía el alegorismo universal de la fabulación enciclopédica. Eso explica la operación de limpieza y digamos también de «policía» cultural que lleva a cabo Tomás de Aquino, al liquidar el alegorismo universal y reestructurar el alegorismo poético para dejar un espacio independiente al alegorismo escritural.

Tomás de Aquino

Tomás se pregunta ante todo si es lícito el uso de metáforas poéticas en la Biblia y concluye negativamente porque la poesía sería «infima doctrina» (*S.Th.* I, 1, 9). «Poetica non capiuntur a ratione humana propter defectus veritatis qui est in eis» (*S.Th.* II-II, 2 ad 2), pero no debe entenderse esa afirmación como una humillación de la poesía o como la definición de lo poético en términos dieciochescos de «perceptio confusa». Se trata más bien de reconocer a la poesía el rango de arte (y, por tanto, de *recta ratio factibilium*), donde el hacer

es, naturalmente, inferior al puro conocer de la filosofía y la teología. Tomás aprendió de la Metafísica aristotélica que los esfuerzos fabuladores de los primeros poetas teólogos habían representado un modo aún infantil de conocimiento racional del mundo. De hecho, como a todos los pensadores de la escolástica, no le interesa una doctrina de la poesía (tema para los tratadistas de retórica, que enseñaban en la facultad de Artes y no en la de Teología). Tomás mismo fue poeta (y excelente), pero en los fragmentos en que compara el conocimiento poético con el teológico se atiene a una contra posición canónica

y se refiere al modo poético como a un simple término de comparación (sin analizar).

Por otra parte, admite que los misterios divinos, que exceden nuestras posibilidades de comprensión, deben revelarse en forma alegórica: «conveniens est sacrae scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere» (*S.Th.* I, 1, 9). Por lo que se refiere a la lectura del texto sagrado, precisa que se basa ante todo en el sentido literal o histórico. Al hablar de la historia sagrada queda claro por qué lo que es literal es histórico: el libro sagrado dice que los judíos salieron de Egipto, narra un hecho, ese

hecho es comprensible y constituye la denotación inmediata del discurso narrativo: «illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteralem fundatur, et eum supponit» (*S.Th.* I, 1, 10, resp.).

Tomás aclara en varios puntos que por la expresión genérica de «sensus spiritualis» entiende los diversos sentidos adicionales que se pueden atribuir al texto. Pero el problema es otro: es que en esas referencias al sentido literal introduce una idea bastante importante, es decir, que por sentido literal entiende «quem auctor intendit».

Esta precisión es importante para comprender los aspectos sucesivos de su teoría de la interpretación estructural. Tomás no habla de sentido literal como sentido del enunciado (lo que denotativamente dice el enunciado según el código lingüístico a que hace referencia), ¡sino como sentido que se atribuye en el acto de la enunciación! En términos contemporáneos, si yo en una sala atestada digo «aquí hay mucho humo», puedo querer afirmar (sentido del enunciado) que en la sala hay demasiado humo, pero puedo querer dar a entender (según la circunstancia de la enunciación) que sería oportuno abrir la ventana o dejar de fumar. Está claro que

para Tomás ambos sentidos forman parte del sentido literal, porque forman parte del contenido que el enunciador pretendía enunciar. Hasta tal punto es así, que, puesto que el autor de las Escrituras es Dios, y Dios puede comprender y dar a entender muchas cosas a un tiempo, es posible que en las escrituras haya «plures sensus», aun según el simple sentido literal.

Entonces ¿cuándo está dispuesto Tomás a hablar de suprasentido o sentido espiritual? Evidentemente, cuando en un texto se pueden identificar sentidos que el autor *no pretendía ni sabía comunicar*. Caso típico de una situación de esa clase es el de un autor

que narre hechos sin saber que dichos hechos han sido dispuestos de antemano por Dios, como signos de otra cosa.

Ahora bien, cuando Tomás habla de historia sagrada, dice explícitamente que el sentido literal (o histórico) consiste, como contenido proposicional transmitido por el enunciado, en ciertos hechos y sucesos (por ejemplo, que Israel se liberó de la cautividad o que la mujer de Lot quedó transformada en estatua de sal). Pero, como esos hechos —ya lo sabemos, y Tomás lo repite— han sido dispuestos de antemano por Dios como signos, el intérprete debe buscar después a partir de la proposición entendida (han sucedido

tales y tales hechos) su triple significación espiritual. En efecto, «Deus adhibet ad significationem aliquorum ipsum cursus rerum suae providentiae subjectarum» (*Quodl.* VII, 6, 16).

No estamos ante un procedimiento retórico, como sucedería en el caso de los tropos o de las alegorías *in verbis*. Estamos ante alegorías *in factis* puras: «sensus spiritualis... accipitur vel consistit in hoc quod quaedam res per figuram aliarum rerum ex primuntur» (*Quodl.* VII, 6, 15).

Pero las cosas cambian, cuando pasamos a la poesía terrenal y a cualquier otro discurso humano que no

verse sobre la historia sagrada. En efecto, en este punto Tomás hace una importante afirmación que podemos resumir así: la alegoría *in factis* es válida sólo para la historia sagrada, pero no para la historia profana. Por decir así, Dios ha limitado su oficio de manipular acontecimientos a la historia sagrada, pero no hay que buscar significado místico alguno después de la redención, la historia profana es historia de hechos y no de signos: «unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus» (*Quodl.* VII, 6, 16 co).

La afirmación es digna de mención porque de hecho liquida el alegorismo

universal, el mundo alucinado de la hermenéutica natural típico de la Edad Media anterior. Se da en cierto sentido una laicización de la naturaleza y de la historia terrenal, es decir, de todo el universo postescritural, extraño ya a la invasora dirección divina.

¿Y en el caso de la poesía? La solución de Tomás es la siguiente: en la poesía terrenal, cuando hay una figura retórica, es simple «*sensus parabolicus*». Pero el *sensus parabolicus* forma parte del sentido literal. Esa afirmación parece sorprendente a simple vista, como si Tomás limara todas las connotaciones retóricas sobre el sentido literal: pero

ya ha precisado y precisa en varios puntos que por sentido literal entiende el sentido «entendido» por el autor. Por tanto, decir que el sentido parabólico forma parte del sentido literal no quiere decir que no haya suprasentido, sino que este forma parte de lo que el autor pretende decir. Cuando leemos una metáfora o una alegoría *in verbis*, a partir de reglas retóricas bastante codificadas, la traducimos, de hecho, fácilmente y comprendemos lo que el enunciador pretendía decir, como si el significado metafórico fuera el sentido literal directo de la expresión. No hay, pues, esfuerzo hermenéutico particular, la metáfora o la alegoría *in verbis* se

comprenden directamente, como entendemos directamente una catacresis.

«Fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum» y su significado «non supergreditur modum litteralem» (*Quodl.* VII, 6, 16, ob. 1 y ad 1). A veces en las Escrituras se designa a Cristo mediante la figura de un macho cabrío: no es alegoría *in factis*, es alegoría *in verbis*. No simboliza ni alegoriza cosas divinas ni futuras, simplemente significa (parabólicamente, y por tanto literalmente) Cristo (*Quodl.* VII, 6, 15). «Per voces significatur aliquid proprie et aliquid figurative, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum» (*S.Th.* I, 1, 10 ad 3).

Resumiendo: hay sentido espiritual en las Escrituras porque los hechos en ellas narrados son signos de cuyo suprasignificado el autor (aun inspirado por Dios) nada sabía (y —añadiremos nosotros— el lector común, el destinatario hebreo de la escritura, no estaba preparado para descubrirlo). No hay sentido espiritual en el discurso poético y tampoco en la Escritura cuando usa figuras retóricas, porque ese es un sentido entendido por el autor, el lector lo identifica perfectamente como literal a partir de reglas retóricas. Pero eso no significa que el sentido literal (como sentido parabólico o retórico) no pueda ser múltiple. Lo que quiere decir

en otros términos, aunque Tomás no lo diga *apertis verbis* (porque no le interesa ese problema), que es posible que en la poesía terrenal haya sentidos múltiples. Sólo que esos sentidos, realizados según el modo parabólico, pertenecen al sentido literal del enunciado, como lo entendió el enunciadador.

De igual modo, hablaremos de simple sentido literal también en el caso de alegorismo litúrgico, que puede ser también alegorismo no de palabras, sino de gestos o colores o imágenes, porque también en tal caso el legislador del rito pretende decir algo preciso mediante una parábola y no hay que buscar en las

expresiones, que formula o prescribe, un sentido secreto que escape a su intención.

Si el precepto ceremonial, tal como aparece en la ley antigua, tenía sentido espiritual, en el momento en que se introduce en la liturgia cristiana adquiere puro y simple valor parabólico.

Al realizar esa singular operación teórica, Tomás, ya lo hemos dicho, sancionaba, de hecho —a la luz del nuevo naturalismo hilemórfico—, el fin del universo de los bestiarios y las enciclopedias, la visión fabulosa del alegorismo universal. Y ese era el objeto principal de su discurso, respecto

al cual las observaciones sobre la poesía parecen bastante parentéticas. Pero, si se tomaran al pie de la letra esas observaciones, la polisemia del discurso poético adquiriría otras dimensiones, no tanto en cuanto a su mecanismo retórico (dado que la pluralidad de sentidos sigue siendo posible) cuanto respecto a la práctica, común a toda la Edad Media, de interpretar también a los poetas paganos como portadores de una tipología de la que nada sabían y, por tanto, como reveladores de verdades, transmisibles mediante un suprasentido, de las que no eran conscientes. Queda desvalorizada implícitamente la lectura profética de

Virgilio, pero no sólo de Virgilio, sino también de la propia mitología pagana que los medievales practicaban ampliamente y que, no lo olvidemos, el propio Dante practicaría asiduamente, y seguiría practicando Boccaccio, por ejemplo, en la *Genealogia deorum gentilium*.

Dante

Y en este punto quedan patentes los aspectos engorrosos de la Epístola XIII. Está claro lo que quiere hacer Dante

cuando en el *Convivio* presenta canciones y después ofrece las reglas para su interpretación. Por un lado, sigue la tradición alegorista medieval y no consigue concebir una poesía que no tenga un significado figural, pero, por otro, no se opone a la teoría tomista, porque pretende sugerir que lo que se derive de la interpretación alegórica de la canción es exactamente lo que él, el poeta, quería decir. Bajo el velo de los versos arcanos, mediante el modo parabólico, se revela el sentido literal de la canción y ello es hasta tal punto cierto, que Dante escribe su comentario precisamente para que se entienda ese sentido literal. Y para no provocar

equívocos distingue, con espíritu bastante tomista, entre alegoría de los poetas y alegoría de los teólogos.

¿Ocurre lo mismo en la Epístola XIII, sea cual fuere su autor?

Prima facie, ya es bastante sospechoso que como ejemplo de lectura poética alegórica el autor presente un pasaje bíblico. Se podría objetar (y Pépin, entre otros, lo ha hecho: *op. cit.*, p. 81) que aquí Dante no cita el *hecho* del éxodo, sino el *dicho* del Salmista que habla del éxodo (diferencia de que era ya consciente Agustín, *Enarr. in psalm. CXIII*). Pero pocas líneas antes de citar el salmo, Dante habla de su poema y usa una

expresión que algunas traducciones, más o menos inconscientemente, atenúan. Por ejemplo, la traducción de A. Frugoni y G. Brugnoli, en la edición Ricciardi de las obras menores,^[71] hace decir a Dante: «il primo significato é quello che si ha dalla lettera del testo, l'altro é quello che si ha da quel che si volle significare con la lettera del testo».^[72] Si así fuera, Dante sería un tomista bastante ortodoxo, porque hablaría de un significado parabólico, entendido por el autor, que después podría reducirse, en términos tomistas, al significado literal (y, por tanto, la Epístola seguiría hablando de la alegoría de los poetas y no de la de los teólogos). Pero el texto

latino reza así: «alius est qui habetur per significata per litteram» y parece precisamente que Dante quiere hablar «de las cosas que significa la letra» y, por tanto, de una alegoría *in factis*. Si hubiera querido hablar del sentido entendido no habría usado el neutro «significata», sino una expresión como «sententiam», que en el léxico medieval quiere decir precisamente el sentido del enunciado (entendido o no).

¿Cómo es posible hablar de *allegoria in factis* a propósito de acontecimientos contados en el ámbito de un poema terrenal cuyo modo, lo dice Dante en la carta, es «poeticus, fictivus»?

Las respuestas son dos. Si suponemos que Dante era un tomista ortodoxo, no queda más remedio que concluir que la Epístola, que tan claramente se opone al dictado tomista, no es auténtica. Pero en ese caso sería curioso que todos los comentaristas de Dante siguieran la vía marcada por la epístola (Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti, etcétera).

Pero la hipótesis más económica es la de que Dante, al menos sobre la definición de la poesía, *no era en absoluto un tomista ortodoxo*. Confirman esta opinión precisamente Gilson y en particular Curtius, cuando afirma que «los especialistas de la

escolástica... con demasiada frecuencia... sucumben a la tentación de encontrar una armonía providencial entre Dante y santo Tomás».^[73] Y Bruno Nardi recordaba que «la mayoría de los estudiosos de Dante se cerró la vía a la comprensión de su pensamiento, al aceptar la leyenda, forjada por los neotomistas, que hacía de él un fiel intérprete de las doctrinas de Tomás de Aquino».^[74] Curtius demuestra muy bien que, cuando Dante define, en la Epístola, su poema como inspirado en una forma o «modus tractandi» que es «poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus», añade que es igualmente «cum hoc diffinitivus, divisivus,

probativus, improbativus, et exemplorum positivus». Pone en juego diez características de las cuales cinco son las que la tradición asignaba al discurso poético, pero cinco son típicas del discurso filosófico y teológico.

Dante considera que la poesía tiene dignidad filosófica, y no sólo la suya, sino la de todos los grandes poetas, y no acepta la liquidación de los poetas-teólogos hecha por Aristóteles (y comentada por santo Tomás) en la *Metafísica*. Sexto en la compañía de sabios (con Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio y Lucano: *Infierno* 4, 78), nunca dejó de leer los hechos de la mitología y las demás obras de los poetas clásicos

como si fueran alegorías *in factis*, práctica que, a despecho del *caveat* tomista, era habitual en Bolonia en el período en que Dante vivió en ella (como sugiere Pépin siguiendo a Renucci).^[75] En esos términos habla de los poetas en el *De vulgari* (1, 2, 7), en el *Convivio*, en muchos puntos, y en la *Comedia* afirma claramente que Stazio hace a las personas doctas «como el que va en la noche obscura, que no goza de la luz que tras sí lleva» (*Purg.* XXII, 67-69): la poesía del pagano transmite suprasentidos de que el autor no tenía conocimiento. Y en la Epístola VII aporta una interpretación alegórica de un pasaje de las *Metamorfosis*, visto como

prefiguración del destino de Florencia. Puro gusto retórico del *exemplum*, se dirá: pero, para que éste sea convincente, habrá que entender que los hechos narrados por el poeta tienen valor tipológico.

Y así es: el poeta continúa a su modo la Sagrada Escritura, igual que en el pasado la había corroborado o incluso anticipado. Dante vive en el período en que Albertino Mussato celebra al «poeta teólogo» y tiene una idea bastante elevada de su comedia. Si a Cangrande la presenta como comedia, le da a entender, precisamente mediante los ejemplos que hemos presentado, que la considera una buena y válida

continuación del libro divino. Cree en la realidad del mito que ha producido, como cree bastante en la verdad alegórica de los mitos clásicos que cita; de lo contrario, no se explicaría por qué introduce en su poema, junto a personajes históricos presentados como figuras del futuro, también a personajes mitológicos como Orfeo. Y con mayor razón Catón será digno de significar, junto con Moisés, el sacrificio de Cristo (*Purg.* I, 70-75) o al mismo Dios (*Conv.* IV, 28, 15).

Si tal es la función del poeta —la de representar, aunque sea mediante la mentira poética, hechos que funcionan como signos, a imitación de los bíblicos

—, entonces se comprende por qué propone Dante a Cangrande lo que Curtius ha calificado de «autoexégesis» y Pépin de «autoalegoresis». Y es concebible que Dante entendiera el suprasentido del poema como muy próximo al suprasentido bíblico, en el sentido de que a veces el propio poeta, inspirado, no es consciente de todo lo que dice. Por eso invoca la inspiración divina (dirigiéndose a Apolo) en el primer canto del *Paraíso*. Y si el poeta es aquel que, cuando Amor le inspira, escribe, y el acento que dicta dentro va significando (*Purg.* XXIV, 52-54), para interpretar lo que él no siempre sabe que ha dicho, se podrán, pues, utilizar los

mismos procedimientos que Tomás (pero no Dante) reserva a la historia sagrada. Si el dictado poético fuera todo literal, como en el sentido parabólico tomista, no se ve por qué había de abarrotar varios pasajes de su obra con instancias de la enunciación en que el poeta invita al lector a descifrar lo que se oculta bajo el velo de los versos extraños (*Inf.* IX, 61-63).^[76]

Entonces, habrá que concluir que la pasión alegórica medieval era tan fuerte, que, cuando Tomás reduce su alcance, al reconocer que ya, para la cultura del siglo XIII, el mundo natural se sustrae a la lectura interpretativa y figural, serán precisamente los poetas, a quienes no

importaba la reducción tomista del modo poético, quienes asignen a la poesía terrenal la función que el desarrollo del nuevo espíritu naturalista había sustraído a la lectura del mundo.

Así, precisamente en el momento en que Tomás parece desvalorizar el modo poético, los poetas lo elevan a su máxima dignidad e inauguran, en definitiva, la corriente de una mística del texto que continuará hasta nuestros días, aunque laicizada y en forma de *jouissance*, desconstrucción o interpretación jeroglífico-metafísica.

La ruptura

Dante, en su confrontación implícita con santo Tomás, se adelanta en casi dos siglos a la que podemos calificar una auténtica «ruptura epistemológica».

Lo que hace que Dante sea aún medieval es que siga creyendo que la poesía no tiene significados infinitos e indefinidos: parece conservar el convencimiento de que los sentidos, aunque múltiples, son cuatro y que, por tanto, pueden codificarse y descodificarse a partir de una enciclopedia. También las fabulaciones modernas que presentan a Dante

asociado a los míticos Fieles de Amor lo ven siempre, de todos modos, como el portador de una Sabiduría oculta que, sin embargo, habla *en cifra*. Lo que nos permite decir que, al fin y al cabo, ni siquiera Dante traza una línea de demarcación definitiva entre símbolo (en el sentido moderno del término) y alegoría.

Pero, si aún en el tiempo de Dante los intérpretes de las Escrituras, en su búsqueda de una lectura «correcta», contaban con la garantía de una larga tradición que proporcionaba los criterios para la interpretación correcta del texto sagrado, ¿qué sucede, entre Dante y el Renacimiento, cuando (y de

ello es testigo y autor santo Tomás) el mundo ha quedado privado de cualquier sentido místico y no está seguro de quién (¿de Dios, el Amor u otro?) procede la inspiración bajo cuya influencia habla el poeta inconscientemente?

Para la cultura que se encamina hacia el Humanismo y el Renacimiento, el mundo heráldico de los bestiarios y los lapidarios —liquidado por santo Tomás— no ha perdido del todo su fascinación. Pero se lo vuelve a pensar y a vivir a la luz de una sensibilidad diferente.

Precisamente en el momento en que las ciencias naturales van camino de volverse cada vez más cuantitativas y

Aristóteles parece no tener ya nada que decir, aparece en la escena europea el *Corpus Hermeticum* y bajo esa influencia, junto con la de la Cábala y de una alquimia ahora practicada *en plein air*, los nuevos filósofos del neoplatonismo florentino empiezan a explorar un nuevo bosque simbólico, donde, por decirlo con Baudelaire, «de vivant piliers / laissent parfois sortir des confuses paroles; / l'homme y passe à travers des forêts de symboles / qui l'observent avec des regards familiers».

En ese nuevo ambiente filosófico la idea de símbolo experimenta una profunda transformación.

Decía al principio que para concebir

esa nueva idea era necesario un neoplatonismo muy «fuerte» y entiendo por neoplatonismo fuerte el de los orígenes, al menos hasta Proclo, y sus versiones gnósticas, en que en la cumbre de una escala de los seres, producida por emanación, está un Uno inasible y obscuro, que, al no ser susceptible de determinación alguna, las contiene todas y es, por tanto, *el lugar de la contradicción misma*. Unamos estas tres ideas:

1. La doctrina neoplatónica de la emanación por la que se da parentesco físico, o continuidad crematística, entre todo elemento del mobiliario del mundo y el Uno

originario.

2. La idea de que ese Uno es el lugar de la contradicción y realiza la *coincidentia oppositorum* (idea hermética, pero que se afianza a la luz de las teorías de Cusa y de Bruni).
3. La idea, neoplatónica y hermética, de que esa Unidad manantial y contradictoria es insondable e inexpresable excepto mediante la negación o aproximación provocativamente inadecuada (de modo que de toda posible representación del Uno no se puede dar interpretación, definición ni traducción posible, si no es remitiendo a otras representaciones igualmente oscuras e inadecuadas).

Y ya tenemos las condiciones para que pueda desarrollarse, de las formas más diversas, una filosofía y una estética del símbolo como revelación intuitiva y no verbalizable (es decir, no interpretable conceptualmente: no olvidemos las deudas de la estética idealista romántica, sobre todo Schelling, para con ese pensamiento hermético).

Los rasgos principales de la llamada tradición hermética —sigo algunas observaciones de Gilbert Durand—^[77] son los siguientes:

1. El rechazo de la metricidad, la oposición de lo cualitativo y lo

cuantitativo, la creencia de que nada es estable y que todo elemento del universo repercute en todos los demás mediante acción recíproca.

2. El rechazo del causalismo, por el que la acción recíproca de los diversos elementos del universo no sigue la secuencia lineal de causa y efecto, sino más bien una especie de lógica espiraliforme de la simpatía mutua de los elementos. Si el universo es una red de similitudes y simpatías cósmicas, ya no se concede preferencia a las cadenas causales. La tradición hermética amplía el rechazo de la causalidad también a la historia y la filología, con lo que su lógica logra incluir el principio del *ante hoc ergo propter hoc*. Un ejemplo típico de esa actitud es el

modo como todo pensador hermético demuestra que el *Corpus Hermeticum* no es un producto de la cultura helenística, sino que es anterior a Platón, a Pitágoras, a la cultura egipcia. El argumento aducido es de este tenor: «como el *Corpus Hermeticum* contiene ideas que circulaban sin lugar a dudas en la época de Platón, eso quiere decir que apareció *antes*». A un oído occidental, educado en una epistemología causalista, semejante argumento suena ofensivo, pero basta con leer algunos de los llamados textos Tradicionales para comprender que, en su ambiente, se toma muy en serio.

3. El rechazo del dualismo, con lo que el propio principio de identidad entra

en crisis, así como el del tercero excluido. *Tertium datur*: la idea de la *coincidentia oppositorum* depende de esa asunción básica.

4. El rechazo del agnosticismo. Se podría pensar que el agnosticismo es una actitud muy moderna y que, desde ese punto de vista, no se puede oponer la tradición hermética a la escolástica. Pero los medievales, aunque practicaran la credulidad, tenían, no obstante, un sentido muy preciso de la distinción de los opuestos. Desde luego, no usaban métodos experimentales para cerciorarse de *cómo* estaban las cosas, pero estaban profundamente interesados en determinar *que* estaban. O una idea reflejaba la opinión aristotélica o no la reflejaba

en absoluto: no había vía intermedia y, si se perfilaba la posibilidad de una conciliación, como sucedía con los argumentos de Tomás de Aquino, la conciliación final era la verdad final. En cambio, el pensamiento hermético, por ser *gnóstico* y no agnóstico, respeta el conjunto de la sabiduría tradicional, ya que incluso donde hay contradicción entre dos o más asunciones, cada una de ellas puede producir una parte de verdad, pues ésta es el conjunto de un ámbito contrastante de ideas diversas.

La tradición hermética se basa en el principio de semejanza: *sicut superius sic inferius*. Y, una vez que se decide

determinar semejanzas, se pueden encontrar por doquier, ya que, en función de determinada descripción, todo puede verse como semejante a todo.

Un ejemplo interesante de ese modo de pensar —en deuda, y no por casualidad, con la tradición hermética— es la teoría jungiana de los símbolos como arquetipos: los símbolos son inagotables, cargados de significados apenas vislumbrados, autocontradictorios. Las imágenes arquetípicas están tan cargadas de significados, que resulta imposible darles una interpretación definitiva. Semejante vaguedad es tan constitutiva de su naturaleza, que, cuando corremos

el riesgo de transformar símbolos de nuestra cultura en emblemas esclerotizados, debemos pasar a los símbolos de una cultura más exótica, pues éstos, al resultar insólitos, conservan aún un aura, un *mana*. Hay símbolo, cuando algo puede ser a un tiempo «*iuvenis et senex*». Si un llamado símbolo pasa a ser interpretable unívocamente, pierde su poder simbólico.

Así, se fue formando un nuevo simbolismo en una atmósfera hermética, desde Pico della Mirandola a Ficino y Giordano Bruno, de Reuchlin y Robert Fludd al simbolismo francés, Yeats y muchas teorías contemporáneas. Como

hablan de lo informe, los símbolos no pueden tener significado definido.

No obstante, es interesante observar que ese simbolismo moderno, aun siendo radicalmente diferente del medieval, obedece a las mismas leyes semióticas. En el primer caso se supone que los símbolos tienen un significado, pero, como su significado final es el mismo mensaje incesante, existe una variedad inagotable de significantes para un único significado. En el segundo caso, los símbolos tienen todo posible significado en virtud de la interna contradictoriedad de la realidad, pero, como todo símbolo habla de esa contradictoriedad fundamental, una

cantidad inagotable de significados está siempre en lugar de su único significado, la infinitud de sentidos de todo texto.

El libro, cada libro, habla diversa, pero únicamente, de Dios o habla diversa, pero equívocamente, de Hermes.

No obstante, algo ha sucedido y no de poca importancia. No diremos que la distinción entre símbolo y alegoría se perfile enseguida y definitivamente: basta con repasar los manuales de emblemática, de Ripa a Maier, para darse cuenta de que la interpretación simbólica (abierta) tiende siempre a cerrarse, a legalizarse, en el jeroglífico

alegórico, obsesivamente comentado. Pero lo que es diferente es la naturaleza del comentario: el lector tiene continuamente la impresión de que se le ofrecen claves (como en tiempos), pero ahora el significado final, la solución última, tiende siempre a alejarse y la nueva enigmística —a diferencia de la medieval, que premiaba al acertante correcto— se convierte en una técnica de la elusión.

Quien hará suya esa técnica, y completamente, alejándose cada vez más de la alegoría codificada, será el poeta. Privado de un mundo poblado por signos escritos por el dedo de un Dios aristotélico, mientras que la nueva

ciencia tiende a reescribir ese mundo en términos matemáticos, el poeta vuelve cada vez más numénico su texto y en él basa, como religión laica, su misticismo estético, hasta las depravaciones del gusto hermenéutico que conducirán, desde las corrientes esotéricas y desde los prerrafaelitas en adelante, a ver no sólo en los textos modernos, sino también en los mismos textos medievales, muchos más suprasentidos y enigmas y palabras en código de los que el antiguo simbolismo había querido insertar.

A ese clima —ahora lo sabemos— no se sustraen ni los propios científicos, que están convirtiendo el universo de las

cualidades en el de las cantidades: también ellos siempre, y ambigüamente, al menos hasta Newton, con los ojos fijos en sus fórmulas exactas y el corazón, o la imaginación, aún presos en la fascinación hermética.

Se trata, al fin y al cabo, de la sustitución de una teología por otra. Ficino y Pico lo sabían, el mundo moderno y contemporáneo suele olvidarlo y oculta las nuevas facultades de teología bajo el aspecto de nuevas facultades de artes.

De modo que sentimos la tentación de reescribir, a la luz de la dialéctica entre simbolismo y alegoría, los manuales que celebran, mientras Colón

desembarca en el Nuevo Mundo y los cabalistas son expulsados de España, la salida de la humanidad de la Edad de las Tinieblas y la entrada en la Edad de la Razón. Al fin y al cabo, la operación de policía realizada por Tomás era algo «ilustrada» respecto a la renacida religiosidad de sus descendientes. Pero lo que la razón corroe por un lado el ansia de revelación lo hace volver a florecer por otro.

EL SIGNO DE LA POESÍA Y EL SIGNO DE LA PROSA

Las trivialidades difundidas por el romanticismo sobre el arte como creatividad absoluta, como libertad expresiva, y sobre la creatividad intelectual como arte, nos han acostumbrado a considerar que no se pueden hacer composiciones poéticas ni reflexiones filosóficas sobre un tema fijo. Consideramos que los sofistas hacían mal en imponerse el elogio o la condena de Helena como tema para una

reflexión intelectual sobre la culpa y la inocencia. Y nos parece barroca, en el sentido negativo del término, la orden graciosa y preciosamente impartida por la preciosa al poeta del siglo XVII de que se ejercitara sobre un tema elegido a capricho. Pero, si Rossana no hubiera impuesto a Cristiano que razonara sobre el beso, Cyrano, bajo el balcón, no habría descubierto tantas y tan poéticas connotaciones. Demos gracias a Rossana: la creatividad es un valor que sólo se manifiesta ante un obstáculo.

Y así agradezco a los organizadores del coloquio, que me han impuesto, antes de que pudiera protestar, el tema «El signo de la poesía y el signo de la

prosa», que no parece tener conexiones inmediatas ni con las jornadas filológicas ni con el *prosimetrum* ni con el *spoudogéloion*, ni acaso con mis intereses semióticos, porque al punto me he preguntado cuál es —y si existe— el signo de la poesía o el signo de la prosa y qué significan esas expresiones.

Después, en lugar de exigir una modificación del programa, me he dicho que había que aceptar el desafío y aquí estoy para exponerles una serie de reflexiones, ingenuas y no sentimentales, sobre la poesía y la prosa, tal vez medio en serio y medio en broma, con lo que respeto el programa expresado en griego y en latín y también al *genius loci*,

porque los genoveses, como nosotros, los piamonteses, y sobre todo nosotros, los piamonteses de la zona fronteriza de Alessandria, somos gente práctica y creo que de todas las definiciones de la poesía y la prosa nos inclinaremos por la más concreta, del tipo de «la poesía es eso que cambia de renglón antes de que se acabe la página y la prosa la que continúa mientras se pueda aprovechar la hoja, reduciendo al mínimo los márgenes, porque el papel cuesta, incluso en sentido ecológico, y, antes que cambiar de renglón demasiado aprisa, se acepta incluso dividir una palabra en dos, lo que la poesía no suele hacer, salvo en los delirios de la

vanguardia más extrema, y mirad cómo alarga sus versos el vanguardista Sanguineti, como buen genovés, con tal de no comprar otro cuaderno».

¿Qué diferencia hay entre seriedad y broma? Lo que me gustaría sugerir es que la broma muchas veces es camino hacia la verdad y que las cosas un poco chistosas que acabo de decir deben tomarse con la mayor seriedad, porque en el embrollo en que me encuentro me gustaría partir de la definición que acabo de dar: la poesía cambia de renglón antes que la prosa.

También porque —y sea esto otro homenaje, y no el último, a esta reunión de filólogos clásicos— así nos lo

enseñaron los antiguos, que tuvieron el mérito, si no otro, de proporcionarnos un gancho etimológico (como acostumbraban) y ponernos ante un punto de partida del que no podemos prescindir, por mucho que hayan hablado después los estetólogos: porque de ahí no se puede escapar, *prorsus* es lo que va en línea recta y directa, como atestigua Quintiliano (*Institutio*, I, 8, 2), mientras que *ver sus* es el surco, la hilera, lo que avanza un poco y después se detiene y vuelve atrás bustrofédicamente o vuelve a empezar desde donde había partido, pero una línea más abajo.

Partimos, pues, de ahí, es decir, de

lo que todo el mundo sabe: que un artículo de periódico es prosa y la *Vispa Teresa* es poesía. Acaso ninguno de los dos sean arte, pero uno es no arte en prosa y el otro es no arte en poesía. Y que, en el ámbito del arte, si el Rimbaud de la *Saison en enfer* pasa de una página en que cambia de renglón cuando llega al margen, a una página en que cambia de renglón mucho antes, alguna diferencia habrá y esa diferencia nada tiene que ver con el arte, porque — desafío a cualquiera a negarlo — la *Saison* es arte siempre. ¿Por qué razón decide Rimbaud amar la *prairie* en rima y el *desert* en prosa? No lo sé, o no lo sé aún, y aquí no quiero saberlo, porque

no voy a hablar de lo que es el arte. Me han pedido sólo distinguir la poesía de la prosa.

Y distinguirla, me imagino, como semiólogo, porque han usado la palabra «signo». Y me voy a atener a eso. Tengo la ventaja de que el signo (suponiendo que exista, ya que muchos lo discuten) es un artificio humano usado para poner algo en el lugar de otra cosa y ese artificio se usa para muchas funciones, para indicar cosas y estados del mundo, para impartir órdenes, para manifestar deseos, para suscitar pasiones, para hablar de otros signos y a veces para provocar una especie de conocimiento mezclado con deleite que recibe

diversos nombres: placer estético, o artístico, o incluso poético. Y de esto voy a hablar: de lo que quiere decir usar signos (en este caso palabras y series de palabras) para producir textos que se califican de poesía o de prosa.

Es decir, que voy a hablar de dos *modalidades* de uso de los signos, mientras que los signos en sí son, por así decir, anteriores a esas modalidades.

En efecto, puedo decir «*une fleur*» de muchos modos: al florista para comprar una mercancía, al botánico para indicarle las características de un tipo concreto de vegetal, a una esposa para alabar —no muy poéticamente— su salud. Pero, cuando Mallarmé dice «*une*

fleur!», lo sabemos, «musicalment se lève, idée même et suave, l'absence de tour bouquets». Y aquí es necesario que lo que era un signo se coloque en una posición estratégica o entre otros signos verbales o en el espacio idóneo de una página suficientemente blanca.

En el hallar o producir, o anular, ese blanco en tomo a una palabra (o substituir el blanco con un silencio, cambiar de renglón con un suspiro) se establece la diferencia entre prosa y poesía. Hay que ser explícito y afirmar con Zirmunskij que «el len guaje poético se distingue de la prosa por el ordenamiento regular de su material fonético». Ese ordenamiento regular

puede ser de muchos tipos, siempre que el poeta se haya impuesto una regla. Y el material no debe ser necesariamente o sólo fonético: la regla puede ser también gráfica. Sea gráfica o fonética, la regla impone un ritmo. «Alternancia regular en el tiempo o en el espacio de fenómenos homogéneos» (Tomachevskij), el ritmo en poesía tiene una función predominante, no sustitutoria, no ocasional, como nos ha repetido Tynijánov.

Debemos, pues, refutar enseguida una acepción demasiado lata del término poesía, la de Croce, para entendernos, y no sólo de Croce, según la cual la categoría de la poesía se vuelve

extensiva a la de arte y no sólo de arte verbal. Si aceptáramos y alentásemos ese equívoco, igual daría cambiar de tema y preguntarnos qué es el arte. Pregunta ilustre, pero que de momento no nos incumbe. Como no nos incumbe, de momento, explicar por qué una de las modalidades del uso de los signos para fines artísticos y estéticos (tampoco examinaré esa oposición u homonimia, según se prefiera) se ha convertido, por curiosa y, desde luego, motivada sinécdoque, en el nombre de la actividad que tan bien ejemplifica, sin por ello agotarla.

En vista de que hemos decidido definir la poesía y la prosa como dos

modalidades de uso de los signos, debemos buscar la poesía como modalidad de uso incluso donde Croce había visto sólo literatura, es decir, en la *Vispa Teresa* o en los versos del señor Bonaventura. Como debemos encontrar la prosa también donde Croce habría hablado de poesía para decir que una novela le gustaba.

Ampliar lo poético a lo estético no ha sido sólo un vicio de Croce. Había empezado Aristóteles, cuando había caracterizado la poesía como discurso sobre lo posible y verosímil, contra la historia como el discurso sobre lo factual. Para justificar la decisión aristotélica se puede aducir tal vez el

hecho de que en su época el discurso sobre lo verosímil, del poema épico a la tragedia, adoptaba necesariamente la modalidad poética en sentido estricto, es decir, la forma del verso. Pero no es por esa vertiente por la que se debe determinar la razón de su sinécdoque. Es que ya con Aristóteles se iniciaba el intento de identificar lo poético mediante su efecto en la vertiente del contenido.

Quede claro que desde este momento me estoy refiriendo a la distinción hjelmsleviana entre expresión y contenido: por consiguiente, hablaré de expresión siempre para indicar la faz significativa de todo signo o secuencia de

signos, sin referencia a las connotaciones «poéticas» del término /expresión/, tal como aparece usado en la estética crociana; y, de igual modo, no opondré contenido a forma, sino contenido a expresión, ya que tanto la expresión como el contenido están sujetos a pertinentización formal.

El Aristóteles de la *Poética* identifica el efecto o el resultado poético con la capacidad que la poesía tiene de comunicarnos un contenido universal; todas sus investigaciones sobre las manipulaciones de la expresión, aun en el ámbito poético, conciernen a la manipulación retórica y son válidas también para el discurso no

poético. Caracterizar la poesía por lo que hace en el nivel del contenido sirve sin duda cuando se identifica poesía con arte o efecto estético, pero no sirve para distinguir la poesía de la prosa. Todo lo que Aristóteles dice sobre la poesía se podría aplicar a la prosa de Stendhal (y, de hecho, la *Poética*, más que una teoría de la poesía, es una teoría de la narrativa; pero, por otra parte, Aristóteles por *poièsis* no entendía aún lo que nosotros entendemos por poesía, por lo que habría que ver el problema de otro modo).

Pero debe quedar claro que, siempre que se trate de identificar la poesía con una modalidad de producción de signos

que afecta principalmente al contenido de una expresión, se llega a la acepción «lata» de poesía. Véase lo que ocurre, en tiempos mucho más recientes, con la *Rhétorique de la poésie* del Groupe μ , donde se identifica lo poético con una estructura semántica particular (*anthropos, logos, kosmos*). No voy a detenerme ahora a hablar de ese enfoque: no está claro si deja fuera de la poesía al señor Bonaventura y a la *Vispa Teresa*, pero, en cambio, sí que es cierto que con un mínimo de buena voluntad se puede encontrar la dialéctica *logos-anthropos-kosmos* también en obras llamadas de prosa, de *Los novios* a la *Crítica de la razón pura*.

Una vez más, suponiendo que la *Rhétorique de la poésie*^[78] sea una buena teoría del arte (o al menos del arte verbal), no constituye una definición satisfactoria de lo que es la poesía *en sentido estricto* en cuanto que distinta de la prosa.

Naturalmente, el Groupe μ se mueve en el ámbito estructuralista y conoce la lección jakobsoniana, según la cual lo poético nace de un modo particular de vincular expresión y contenido. A eso apuntan, en efecto, las nociones de ambigüedad y autorreflexividad del mensaje poético y parece típico de la lección jakobsoniana la atención prestada al significante o a la

organización de la expresión en la medida en que afecta al contenido.

No obstante, también la poética jakobsoniana debe verse como una teoría del arte (verbal) y no como una teoría de la poesía en sentido estricto.

Quiero decir que todas las características que Jakobson caracteriza como típicas de lo poético pueden hacerse extensivas a lo prosaico de reconocido valor estético.

Jakobson lo sabe desde el principio, cuando afirma que «la tarea fundamental de la poética consiste en responder a esta pregunta: ¿qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte?». Lo que hace de un mensaje verbal una obra

de arte es «la puesta a punto respecto al mensaje», como es sabido. ¿Por qué «el horrible Orestes» y no «el desagradable Orestes»? Porque horrible queda mejor. ¿Y por qué queda mejor? Porque realiza una paronomasia. Pero, como se ve justo después, ese principio de la paronomasia, que anticipa y prefigura el fenómeno de la *equivalencia*, fundamental para la definición jakobsoniana de lo poético, se puede encontrar perfectamente también en la prosa: véase el eslogan «I like Ike».

Jakobson ha dado una contribución insustituible al estudio de la semiótica del verso, pero a ese respecto conviene observar que, por un lado, la estructura

del verso representa algo que va más allá del simple principio de equivalencia, mientras que, por otro lado, muchas de las características que Jakobson atribuye al verso son propias de la modalidad prosaica o de otras modalidades productivas en otros sistemas: por ejemplo, el concepto de espera frustrada se aplica también a una estrategia basada en la manipulación de estructura narrativa y el propio Jakobson lo ha aplicado fuera del verso: por ejemplo, al análisis del significado musical. La rima representa, desde luego, un caso de paralelismo, pero hay casos de paralelismo que nada tienen que ver con el verso: basta con citar la

serie de onomatopeyas que constituyen la sustancia del capítulo undécimo del *Ulises* de Joyce.

Y tampoco me parece convincente la identificación de la poesía con la metáfora y de la prosa con la metonimia. No sólo porque la diferencia entre esas dos figuras es menos clara de lo que se cree (cfr. mi «Metáfora» en la *Enciclopedia* Einaudi),^[79] sino porque no se pueden reducir las leyes de la poesía a las leyes de la retórica. Muchas de las modalidades que son típicas de la poesía (*numerus, clausula, cursus*) son fenómenos que la retórica clásica adscribe a la *elocutio*, distingue de las figuras y estudia bajo el epígrafe

ornatus in verbis coniunctis. Pero, como tales, esos fenómenos de *compositio* están presentes también en la prosa. Lo que caracteriza a la poesía es asumirlos en cuanto organizados y prescritos por un sistema de reglas particulares. Así, pues, la modalidad poética no se caracteriza por esos fenómenos retóricos, sino por la decisión de usar esos artificios de determinado modo.

Ninguna figura de la retórica clásica es de por sí poética. Por lo que se refiere a las figuras *in verbis singulis*, ninguna de ellas constituye por sí sola poesía, ni siquiera la metáfora, pese a que muchos la han considerado metáfora

de poesía y a la poesía sinécdoque de arte. Véase el reciente *Metaphors we live by* de Lakoff y Johnson, en que se muestra de forma convincente que el lenguaje en conjunto está no sólo entretejido de metáforas, sino también basado en el principio de metaforicidad, incluso en sus niveles más cotidianos, científicos y denotativos.

En cuanto a las figuras *in verbis coniunctis*, también pueden darse tanto en poesía como en prosa. Que la prosa procure evitar, por ejemplo, la aliteración o el *omoioleuton* y la poesía, en cambio, la fomente, es algo que aún está por ver.

La prosa de Marinetti fomenta la

aliteración y la poesía de Manzoni, como veremos enseguida, hace todo lo posible para evitarla. Hay poesía que evita esa forma de *omoioeleuton* que es la rima y prosa que la soporta muy bien. Naturalmente, como el modo de producción poético se realiza, como veremos mejor, siempre y en cualquier caso *in verbis coniunctis*, se puede decir que las figuras de este tipo parecen darse con mayor frecuencia en poesía, mientras que se puede decir que ninguna metáfora (como ninguna metonimia ni ninguna antonomasia) puede permitir por sí sola la modalidad poética.

Parece que estemos en un punto

muerto: para caracterizar lo poético en sentido estricto no valen los parámetros estéticos; no valen los parámetros que sólo conciernen al contenido; no basta la relación específica entre expresión y contenido que se puede manifestar como paralelismo o como autorreflexividad del mensaje: por último, no valen categorías retóricas. ¿Dónde iremos a buscar la distinción?

Lo hemos dicho: debemos partir de nuestras experiencias más triviales, del instinto vulgar que induce a reconocer algo como poesía respecto a algo que, en cambio, es prosa.

Tenemos a nuestra disposición algunos criterios. El primero, que

descartaré enseguida porque depende de los siguientes, es el editorial. No carece de importancia, pero no es indispensable, averiguar las razones por las que un editor como Mondadori decide publicar un texto en la colección «Lo Specchio» y otro en la «Medusa». El editor sabe muy bien qué espera, aunque sea ingenuamente, el público. Puede violar la regla, pero por razones provocativas, precisamente porque la regla existe y quiere que su violación se considere significativa (como cuando Vittorini decidió publicar las historietas de BC en la colección «Medusa»: quería sostener que se trataba de buena literatura y buena narrativa, pero

precisamente porque él y los demás sabían que las reglas de la narrativa verbal son diferentes de las de la narrativa visual-verbal que es el tebeo).

El segundo criterio es visual, grafemático o, si se quiere, gramatológico: la poesía, como hemos dicho, cambia de renglón antes de que haya acabado la página. Debe de haber una razón. En los caligramas, en los poemas ilustrados, en la poesía espaciada de Mallarmé, la razón es precisamente gramatológica. En la poesía tradicional y en gran parte de la moderna, la razón es fónica. Fónica, no fonológica, y, por tanto, no gramatical, no lingüística, si acaso tonémica,

paralingüística, suprasegmental.
Cambiar de renglón supone un respiro,
impone una pausa.

Esta regla suelen pasarla por alto los actores malos que recitan poesía «con sentimiento» para dar a entender que «interpretan» o que han comprendido de qué se habla. Ante la *Pentecoste* de Manzoni, un actor malo recitará:

*Madre de los santos, imagen del
Paraíso (pausa)
de la sangre incorruptible
conservadora eterna, (pausa)
tú que por tantos siglos sufres,
(pausa breve), combates y
rezas...*

En cambio, el buen actor, o el poeta que lee sus versos, diría:

Madre de los santos (pausa breve)
imagen (pausa larga)
del Paraíso (pausa larga)
de la sangre incorruptible (pausa
larga)
conservadora eterna (pausa más
larga)
Tú que desde hace tantos siglos
(pausa larga)
sufres, combates y rezas...

La primera regla es, pues, que la medida del verso impone un ritmo fónico (lo explica muy bien Jean Cohen en *La estructura del lenguaje poético*)

que nada tiene que ver con el ritmo semántico, es decir, con el que impondría lo que la expresión quiere decir (las razones remotas de esa elección, los orígenes de la poesía en la danza, etcétera, ahora no me interesan).

O lo que el poeta quiere decir se salva en la ruptura del ritmo semántico (o emerge un ritmo semántico más profundo, menos habitual, que obliga a centrar la atención en el contenido de forma desautomatizada) o se produce el *nonsense*. La medida del verso es un obstáculo elegido para provocar un efecto de extrañamiento semántico. Por eso es importante que la poesía cambie de renglón, sea cual fuere la razón

elegida para decidir cuándo y dónde hacerlo. Y si en cierto modo la poesía permite que no se cambie de renglón (y modos de imponerlo hay infinitos, incluso los impuestos por el verso libre, que no tiene ni metro ni rima, pero en cierto modo tiene reglas, idiolectales acaso, que imponen determinado aliento independiente del aliento semántico), si en cierto modo la poesía permite que no se cambie de renglón con la voz sin que por ello se pierda nada, no puede calificarse el discurso de poesía.

Con todo eso queremos decir que el verso, como artificio expresivo, dicta leyes al contenido. Lo que no equivale a decir que lo poético consista en un juego

puramente expresivo. El contenido debe, por así decir, adaptarse a ese obstáculo expresivo, pero salir de él reforzado y amplificado.

Pero veamos qué caracteriza a la prosa. La caracteriza el hecho de que la expresión hace lo que haga falta para adecuarse al contenido. Si el contenido es una sucesión de objetos, la prosa adopta el ritmo paratáctico de la enumeración; si es una implicación de causas y efectos, adoptará el sintáctico de un período denso de subordinadas. El principio de la prosa es *rem tene, verba sequuntur*; el de la poesía, *verba tene, res sequuntur*. Con la condición de que se entienda por *res* el contenido y no

referentes exteriores, o bien posibles
referentes exteriores, pero ya
organizados, vueltos pertinentes,
formalizados en contenido.

Así, pues, el principio de distinción
no juega con el predominio del
contenido o la expresión, pero tampoco
recurre a una adecuación genérica entre
los dos niveles, ya se llame
autorreflexividad o paralelismo. Lo que
debemos determinar son dos
modalidades específicas de correlación
entre expresión y contenido que
caracterizan dos modos diferentes de
construir una función sígnica, la función
establecida por la poesía y la
establecida por la prosa.

En este punto no puedo por menos de remitir a una distinción establecida en mi *Tratado de semiótica general* y, nótese bien, no en la primera parte, dedicada a la teoría de los códigos o a la estructura de los sistemas de significación, sino en la dedicada a la teoría de los procesos comunicativos o de los modos concretos de producir signos. En ella intentaba articular mejor una serie de oposiciones, aún ambiguas, entre arbitrario y motivado, convencional y natural, simbólico e icónico, mediante la oposición entre *ratio facilis* y *ratio difficilis*.

Esas dos *rationes* no se refieren a la correlación existente entre un signo y sus

referentes, sino a la existente entre una expresión y su contenido. En la *ratio facilis* tenemos una expresión formada de antemano e infinitamente producible como espécimen de un tipo bien definido, que está en correlación con determinado contenido mediante convención. La expresión /cane/ está fonológicamente preconstituida y es fonéticamente producible hasta el infinito, y sólo una convención cultural decide si debe estar en correlación con una serie de propiedades que caracterizan y delimitan, en italiano, a determinado animal o a una serie de marcas operativas que caracterizan, en latín, la orden de emitir sonidos vocales.

En cambio, hay *ratio difficilis*, cuando se fijan las modalidades de articulación de la expresión y sus rasgos pertinentes siguiendo el modelo de los rasgos pertinentes del contenido, mediante reglas de proyección más o menos codificadas o inventadas *ad hoc*. Así, la expresión constituida por el cuadrante del reloj se organiza (se organizó la primera vez, pero se puede volver a descubrir con ese perfil siempre que se vuelva a examinar con frescor semiótico el cuadrante del reloj) a partir de un modelo de contenido que da forma al movimiento aparente del Sol en torno a la Tierra. A tanto espacio recorrido por el Sol en movimiento corresponde

proporcionalmente tanto espacio circular en el cuadrante. Como se ve, la relación es entre expresión y contenido, no entre expresión y referente o estado del mundo, no sólo porque no es pertinente para el funcionamiento semiótico del reloj que sea el Sol o la Tierra lo que se mueva, sino porque, además, la regla de proyección invierte en el cuadrante el movimiento del Sol, tal como se concibe al contemplarlo, y toma como modelo su trayecto de este a oeste, para un observador que mire al norte.

Ahora bien, el lenguaje verbal está inspirado casi siempre en *ratio facilis* en lo relativo al léxico y en *ratio*

difficilis en lo relativo a la sintaxis. La relación entre una expresión determinada y su contenido está inspirada en *ratio facilis* (no hay relación de motivación entre el modelo de contenido correspondiente al perro o al unicornio y la forma de las palabras /perro/ o /unicornio/), salvo en casos excepcionales como la onomatopeya (y aun en este caso la relación entre palabra y sonido real pasa por la mediación del contenido, es decir, la representación cultural del sonido real, de modo que el sonido del trueno y el quiquiriquí de gallo o el ladrido del perro se representan con onomatopeyas diferentes en las diversas culturas).

En cambio, en sintaxis la relación es de *ratio difficilis*, porque la diferencia de posición entre /Pietro ama Giovanni/ y /Giovanni ama Pietro/, en italiano (como la diferencia no de posición, sino de flexión, entre /Petrus Paulum amat/ y /Paulus Petrum amat/, en latín), va determinada por lo que se quiere decir. La expresión refleja, como un mapa, imita, «mima» a su modo (y en modos y de acuerdo con reglas de proyección variables de cultura a cultura) las relaciones del contenido. Ahora bien, si en los ejemplos citados se acepta, por así decir, la *ratio difficilis* y muchas veces no se la reconoce como tal, en los casos de uso estético del lenguaje, en

que se habla de paralelismo y autorreflexividad del mensaje, tenemos invenciones originales según modalidades de *ratio difficilis* aún no experimentadas. Así, pues, en el uso estético del lenguaje palabras casi siempre producidas mediante *ratio facilis* se ordenan (y a veces se producen) mediante *ratio difficilis*.

Pero ahora (con el desarrollo del presente discurso) me doy cuenta de que mi oposición presentaba aún los defectos que reprochaba a Jakobson y a otros teóricos estructuralistas del efecto poético. Dejaba sin distinguir la diferencia entre prosa y poesía.

Diré más: me doy cuenta ahora de

que sólo explica el uso estético del lenguaje que se realiza mediante la modalidad de la prosa. Una prosa bella es precisamente aquella en que la expresión, manejada con sabiduría, se adapta de modo admirable e insustituible a lo que con ella se ha de decir. No estoy diciendo que lo que se ha de decir con ella preexista al modo como se lo expresa: digo que, si lo que se ha de decir con ella está bien expresado, es porque todo en la expresión tiene que afrontar el desafío de adaptarse a lo que se ha de decir y a imponer incluso respiraciones, ritmos, pausas fónicas (o grafemáticas) tales, que lo que se ha de decir aparece como

debe aparecer (lo que no significa del modo más fácil, sino más bien del modo más sorprendente, inesperadamente evidente).

Lo que quiero decir quedaría claro, si tuviéramos tiempo de releer punto por punto la primera página de *Los novios*.

Si tenemos ante los ojos un mapa, advertimos hasta qué punto imita la expresión al contenido. Manzoni no parte de decisiones verbales, sino de decisiones epistemológicas. Ha decidido que su descripción del ambiente debe avanzar ante todo con un movimiento que un técnico cinematográfico llamaría de *zoom* y como si la toma se hiciera desde un

avión: es decir, que la descripción parte como si procediese de los ojos de Dios, no de los ojos de los habitantes. Esa primera oposición entre *alto* frente a *bajo* o ese primer movimiento continuo de arriba abajo, enfoca primero el lago y su ramificación, después baja lentamente a enfocar (de un modo que no se podría hacer desde una altura «geográfica») el puente y las orillas. La decisión geográfica va reforzada por la decisión —siempre epistemológica— de avanzar de norte a sur, siguiendo precisamente el curso del río, y, por consiguiente, el movimiento descriptivo parte de lo *ancho* hacia lo *estrecho*, del lago al río, a los torrentes, de los montes

a los declives y después a los vallecitos, hasta el más pequeño decorado de las calles y las callejuelas: grava y guijarros.

La visión geográfica, a medida que avanza de arriba a abajo, se vuelve visión *topográfica* e incluye en potencia a los observadores humanos. Y cuando eso sucede, la página realiza otro movimiento, esa vez no de descenso desde lo alto geográfico a lo bajo topográfico, sino de la profundidad a la lateralidad: hasta llegar a dimensiones humanas, donde el mapa se anula en el paisaje concreto, la visión baja de arriba abajo; en ese punto la óptica se invierte y se ven los montes de perfil,

como si, por fin, los mirase un ser humano a pie. Por eso, dice del Resegone que «no hay quien, a primera vista, aunque esté enfrente...». Y en ese punto también los declives y callejuelas vistos antes desde lo alto aparecen descritos como si el autor caminara por ellos, con sugerencias no sólo visuales, sino también táctiles. Sólo entonces el visitante, que camina, llega a Lecco. Y ahí Manzoni hace otra elección, ya no epistemológica (del cosmos a la experiencia individual), sino — podríamos decir— propia de la usanza enciclopédica (que tal vez imite la progresión del Génesis): de la geografía pasa a la historia. Y entonces Manzoni

narra la historia del lugar que acaba de describir geográficamente.

Está claro que las decisiones que adopta Manzoni no son lingüísticas, aun cuando sean aún semióticas. Entrañan problemas de semiótica de la cultura, del espacio, del cuerpo, de la percepción. Mediante ellas dispone de antemano un modelo de contenido, y del contenido forma parte la técnica de exploración de un ambiente, técnica que podría haber sido también la opuesta: Lecco y el lago descubiertos poco a poco por un pasajero humano que llega despacito y aparece por detrás de una montaña, pero es evidente que Manzoni, para comenzar bien, avanza con los ojos

de la Providencia, que ha dispuesto así el paisaje, no con los ojos de los hombrecitos que lo habitarán.

No digo que las decisiones lingüísticas *sigan* a esa decisión; tal vez cronológicamente, en el sentido del progreso de la invención escritural, la precedan, pero está claro que generativamente, a la luz de una modelización de los diversos niveles textuales, las decisiones de contenido, aunque las establezca y concrete la escritura verbal, la preceden, la crean, deciden su destino. Narrar en prosa no es ante todo escribir: es *concebir un mundo*. La decisión es cosmológica.

¿Qué ocurre, en cambio, con la

poesía? El poeta elige una serie de limitaciones expresivas y después apuesta a que el contenido, sea cual fuere, y aunque preceda a la escritura, se adaptará a las limitaciones expresivas, y con mayor razón quedará modificado. El poeta mira el mundo tal como las limitaciones del verso le imponen. Más aún: así mira también la lengua. Porque, si la prosa, antes que hecho lingüístico es hecho cosmológico, la poesía, antes que hecho lingüístico es hecho paralingüístico. En ambos casos la lengua se ve como cogida en el medio y reinventada a la luz de una de las dos limitaciones. En ambos casos la lengua está determinada por otros sistemas

semióticos. No es el ritmo (ya sea pie, metro, cadencia libre, verso en función del oído o la respiración, cesura fijada arbitrariamente, pero de forma cíclica) el que se adapta a las palabras, sino las palabras las que se adaptan al ritmo. El ritmo *elige* las palabras. Igual que en prosa las elegía el contenido. «Horrible Orestes» es una antonomasia, pero es prosa, porque lo que ha decidido la antonomasia ha sido el hecho de que Orestes no sea agraciado.

En cambio, «parientes serpientes» es poesía, porque es la rima la que impone el desprecio a los parientes, independientemente de lo que pensemos de las relaciones de parentesco. Desde

luego, la rima admitiría también «parientes rompientes», que tiene menos sentido, y por eso es por lo que la buena poesía impone una relación que parece necesaria entre contenido y expresión, entre sonido y significado. Hay diferencia entre la poesía como obra de arte y de conocimiento y el *nonsense* rimado. Y la *Vispa Teresa* habría podido también sorprender entre la hierba a un lindo *saltamontes*. Pero por la misma razón Manzoni habría podido respetar el mismo enfoque cartográfico iniciando su novela con «El ramal del Lario que, apuntando hacia el sur entre dos series de montañas...». Pero, como ya hemos dicho, no estamos intentando establecer

aquí la distinción entre arte y no arte, sino la —muy elemental— entre prosa y poesía.

Y así diré que, si en prosa se realiza el caso ejemplar de una *ratio difficilis*, por la cual la expresión se adapta a las exigencias del contenido, en poesía se realiza una *ratio* que ahora calificaré de *difficillima*, cuyo contenido se adapta a las exigencias de la expresión.

Como modelos metafóricos citaré la onomatopeya y la aliteración. La onomatopeya es prosaica: la forma de la expresión debe adaptarse a la forma del contenido. Como decía Tynijánov, «en poesía el significado de las palabras se ve modificado por el sonido; en la

prosa, el sonido se ve modificado por el significado». Más recientemente, Stefano Agosti recuerda que «los significantes en poesía, si bien, por un lado, remiten siempre a los significados, por otro se constituyen, en cambio, en entidades autónomas y, en última instancia, depositarias ellas mismas de sentido».

Como ejemplo de *ratio difficillima* voy a intentar recorrer la historia de algunas variantes aportadas por Manzoni a una poesía teológica como pocas, *La Pentecoste* («Pentecostés»), que parece nacida, y de una tirada, con su cantabilidad de heptasílabos de apariencia natural y facilísima, de una

inspiración religiosa y moral anterior a la elección de las palabras.

En junio de 1817, Manzoni esboza una primera versión, que comienza de forma bastante distinta del himno definitivo y pone el acento en el pueblo de Israel y su iglesia primitiva en tiempos de la pasión.^[80]

Monte ove Dio discese, (ll, 1-4-6)
6)

ove su l'ardue nuvole (e, 1-4-6)

...

Salve o pendice eletta (ll, 1-4-6)
del solitario Sinai, (ll, 1-4-6)

...

Caliginosa rupe (ll, 1-4-6)

ove ristette Adonai... (e, 1-4-6)

Aparte de las dificultades para volver aceptable la rima en /Sinai/ (véase el horror de ese «Adonai»), Manzoni considera, evidentemente, que algo no va bien: desplaza, recompone, llega a la lastimosa solución de:

salve o terribil Sinai (ll, 1-4-6)

salve famoso, ond'Ei (a, 1-4-6)

al liberati Ebrei (a, 1-4-6)

il suo volver dettò. (a, 2-6)

Cuando, en abril de 1819, llegamos al segundo esbozo, la crítica reconoce,

con interés contenidístico, que, el autor, tras haber escrito la *Morale Cattolica*, desplaza la atención del mundo hebraico primitivo a la Iglesia militante en pleno triunfo ecuménico. Y entonces el comienzo es:

Madre dei Santi, immagine (e, 1-4-6)
della città superna, (ll, 1-4-6)
del Sangue incorruttibile (e, 2-6)
conservatrice eterna... (ll, 2-6)

¿Cambio de contenido? En realidad, entre estas dos versiones encontramos algo mucho más interesante. Es que Manzoni en 1817 había decidido la

medida del heptasílabo, pero aún no la alternancia de las rimas (que provisionalmente es ABACBDDC), tipo de limitación que define en este segundo esbozo de 1819 (ABCBDEEF). Pero hay algo más. Esas vacilaciones entre Sinai, Adonai, Ei y Ebrei, se deben también a que aún no había decidido sobre otra limitación, a saber, si los heptasílabos debían llevar acentos en primera, cuarta y sexta sílaba o en segunda y sexta (es decir, si debían ser trocaicos yámbicos o yámbicos) y desplaza en las diversas correcciones sus versos, como si toda rima fuera buena para cualquier cosa, en busca de una solución satisfactoria de la

acentuación. Y tampoco había decidido aún qué versos debían terminar en esdrújula, cuáles en llana, y cuáles en aguda, pero inserta agudas también a mitad de estrofa. En la versión de 1819 ha decidido definitivamente que la sucesión esdrújulas-llanas será la siguiente: e-ll, e-ll; e-ll, ll-a. Y, aunque no haya fijado una regla para la sucesión del acento inicial en la primera o en la segunda sílaba, ya ha decidido que en toda estrofa debe haber una alternancia regulada de los dos modelos.

Pero resulta (también en este esbozo) que no sabe cómo resolver una cuestión de contenido (una vez más geográfica), es decir, el modo en que

deberá representar la difusión de la religión católica hasta los últimos confines del mundo. Como en el caso del Manzanares y el Rin va de bote en bote, como una compañía aérea (Manzoni tenía vocación cartográfica) y de momento decide en esos términos. Tras haber nombrado a vuelo de pájaro el Vístula y el Tebro, el Sena y el Ebro, de repente se aventura allende el océano:

A te della pacifica (e, 2-6)
onda i sanguigni liti, (ll, 1-4-16)
a te si piega il bellico (e, 2-6)
Coltivor d'Haiti... (ll, 1-4-6)

Sigue, unos versos más adelante, el Líbano.

Pero la cosa no parece salir aún, aunque la alternancia e-ll (y la de los acentos) parece corresponder a la regla que se ha fijado. Tal vez se arrepienta de algunas cosas desde el punto de vista del contenido: no sabe si es mejor caracterizar al haitiano como salvaje belicoso o pacífico cultivador. Y prueba:

Te salvator l'armigero (e, 1-4-6)

Padre di tutti il bellaco (e, 1-4-

6)

coltivor d'Haiti (ll, 1-4-6)

fido agli eterni riti (ll, 1-4-6)

canta disciolto il piè (a, 1-4-6)

Lo que es bastante feúcho, ante todo por la pesadez sintáctica (el belicoso cultivador debería cantar a Dios, padre de todos, bailando con el pie descalzo y fiel a sus ritos eternos, me imagino, o a los ritos eternos de la religión verdadera...). Pero no puede funcionar, entre otras cosas porque, por ceder a un impulso de contenido casi dionisiaco, Manzoni ha olvidado las limitaciones que se había impuesto y se encuentra con dos esdrújulas seguidas en las manos y después tres llanas y, además, los cinco versos están acentuados en la primera sílaba y la hermosa alternancia que se había propuesto, aun *cum grano salis*, se ha ido al diablo.

¿Qué interesa a Manzoni? ¿La belicosidad del cultivador o la alternancia de los acentos? La alternancia.

Y he aquí que en 1819 Manzoni intenta una reforma, en realidad bastante limitada:

Te sanguinose invocano (e, 1-4-6)
6)

consolator le sponde, (ll, 1-4-6)

cui le vermiglie battono (e, 1-4-6)
6)

e le pacific'onde; (ll, 1-4-6)

Te Dio di tutti il bellico (e, 1-4-6)

coltivator d'Haiti, (ll, 1-4-6)

fido agli etemi riti (ll, 1-4-6)

canta, disciolto il piè. (a, 1-4-6)

Demasiado poco: la sucesión de esdrújulas, llanas y agudas puede funcionar, pero el acento sigue en la primera sílaba.

En septiembre de 1822, Manzoni vuelve a empezar, refunde y, por amor de los acentos y las esdrújulas, tira al mar al belicoso, al cultivador, los eternos ritos y el pie descalzo, que — está claro— nada le importaban:

O spirito! Supplichevoli (e, 2 - 6)
ai tuoi novelli altari (ll, 2 - 6)
solì per selve inospiti (e, 1-4-6)
vaghi in deserti mari (ll, 1-4-6)
sparsi dall'Ande al Libano (e, 1-4-6)
dalla scogliosa Haiti (ll, 1-4-6)

sparsi d'Ibernia al liti (ll, 1-4-6)
ma di cor uni in Te. (a, 1-4-6)

Donde la sucesión e-a es la buena, pero sólo dos versos acentuados en la segunda sílaba van seguidos de seis versos acentuados en la primera. Es interesante y digno de mención que, para simplificar, Manzoni descubre que Haití es montañosa y en el plano del contenido eso le permite recuperar connotativamente la belicosidad de los haitianos, porque sabido es que los pueblos montañoses son belicosos. En cuanto al cultivador, mala suerte; por lo demás, ¿cómo se puede cultivar sobre los peñascos?

En octubre de 1822, Manzoni pasa a limpio la versión anterior, conserva los cuatro primeros versos y sustituye así los cuatro últimos:

Dall'Ande algenti al Libano (e, 2
- 6)
da Ibernica all'irta Haiti (11, 2 -
6)
sparsi per tutti i liti (11, 1-4)
ma d'un cor sólo in te. (a, 1-4-6)

Donde se consiguen los siguientes resultados. Ahora los ocho versos responden admirablemente al modelo e-11, e-11, e-11, 11-a; dos versos con acento 2/6 alternan siempre con dos

versos 1/4/6; la llegada de Hibernia permite un paralelismo de contenido con la oposición frío/caliente subterránea a la oposición Andes/Líbano; Hibernia impide a Haití ser peñascosa, pero mejor así; /irita/ lleva las connotaciones tanto de «peñascoso» como de «belicoso» y, además, es más poético. Por último, es /cor sólo in te/ me parece mejor que /di cor uni in te/ y es una lástima que al final, como veremos desaparezca.

Y llegamos a la edición definitiva de 1855, que es casi como la original de 1822, salvo que Manzoni aporta correcciones a la estrofa fatídica en galeras y, mientras que el verso final

vuelve a ser:

uni per te di cor

(opción que es responsabilidad suya, de la cual no quisiera responder), el dístico geográfico pasa a ser:

Dall'Ande algenti al Libano (e,
2-6)

d'Erina all'irta Haiti. (ll, 2-6)

Opción que me deja perplejo y por dos razones. El nuevo topónimo es menos comprensible que el primero y no

importa que sea más arcaico ni se ve la razón de tanto esnobismo, ya que sigue tratándose de Irlanda. Además, mientras que la acentuación de Hibernia carece de ambigüedad, no está claro, con Erina, si debe leerse el verso 1/4/6 o 2/6, y, si fuese buena la primera solución (Erina), se perdería la correcta y simétrica alternancia de los modelos de acentuación. La única explicación, que demuestra que hay poesía cuando se fijan adecuadamente los criterios de limitación (y que ninguna figura retórica por sí sola crea poesía), es que la /b/ de Hibernia hacía aliteración con la /b/ de Líbano y a Manzoni eso no le gustaba.

Esa es una explicación que hace

entrar en crisis mi modelo de poesía, porque las razones por las que se evita la aliteración parecen de tipo prosaico: una repetición de sonido exigiría un *pietinage sur place* en un vuelo geográfico que pretende ser continuo y triunfal, por lo que en este caso la expresión se adapta a las exigencias del contenido. Pero esa sospecha es saludable, porque nos dice que los modelos, incluidos los de modalidad poética y de modalidad prosaica, son precisamente modelos y se realizan de forma mixta en contextos calificados de poesía o de prosa, según el predominio absoluto, no la exclusividad, de uno de los dos.

Y, al contrario, creo que el paralelismo de contenido (Andes y Erina, *fríos*; Líbano y Haití, *calientes*) es un efecto de sentido que no se ha decidido de antemano, sino que se ha producido como rédito del contenido, un premio por haberse sometido tan dócilmente a las limitaciones de la expresión.

Como conclusión, diremos que, si el modelo de escritura poética propuesta es válido, la poesía aparece como una modalidad que educa con el obstáculo; que mantiene en ejercicio el contenido, esto es, mantiene en ejercicio el pensamiento, porque se trata de decir algo aceptable, aun cuando lo diga para

cumplir una limitación puramente expresiva. Con lo que se ve que el principio de adaptación del contenido a la expresión es *ratio difficillima*, porque en vez de reducirse a torpe formalismo, como sucede en la cantilena y el *nonsense*, da resultado cuando el contenido ha de afrontar el desafío de volverse a pensar de forma inesperada, pero no vacía. Así, pues, la poesía produciría creatividad en el nivel del contenido mediante una automatización de la expresión. Lo que constituye un excelente ejercicio gimnástico y parece demostrarnos que la poesía es salud.

Quedarían por explorar las situaciones fronterizas que —qué

casualidad— constituyen la norma: es decir, los casos de actualización de la modalidad poética en el ejercicio de la prosa y viceversa. Porque habría que adscribir a la modalidad prosaica la fatigosa sintaxis de Proust, que debe reproducir en el lenguaje los ritmos conjeturales y exploratorios de la memoria, pero es lícita la sospecha de que, sólo tras haber adoptado una decisión de sintacticidad absoluta, para no ser como el paratáctico Hemingway, realizó de verdad Proust su vocación de rememorador en dedicación exclusiva. Lo que equivale a decir que, siempre, una elección de estilo coherente establece el principio de la poesía en la

prosa, y esto sirve para justificar a quienes han identificado lo poético con lo estético y con el triunfo del estilo, *tout court*. Pero, igualmente, siempre que un modelo no lingüístico de contenido ha dirigido la elección de las cadencias lingüísticas, incluso en un poema, el principio de la prosa se establece en la poesía.

Pero hoy se trataba sólo de delinear modelos heurísticos, par tiendo de la pregunta «¿por qué la poesía cambia siempre de renglón antes de llegar al fin de la página?». Espero haber respondido al menos a esta pregunta.

PIRANDELLO RIDENS

En 1907, Luigi Pirandello empezaba a publicar una serie de estudios y lecciones sobre el tema «Humorismo», reunidos después en un volumen en 1908 y reeditados en 1920, con algunas respuestas polémicas a objeciones de Benedetto Croce.

Croce había liquidado fácilmente el intento de Pirandello, porque ya había definido de una vez por todas lo cómico y lo humorístico: se trata de una noción psicológica que sirve para definir ciertas situaciones y no de una situación estética que deba definirse (Croce era

un maestro a la hora de liquidar los problemas calificándolos de pseudoproblemas y eso le permitía plantearse sólo problemas para los que ya hubiera encontrado res puesta).

Es fácil comprender que semejante procedimiento no gustara a Pirandello: Pirandello gustaba de plantear sólo los problemas para los que no se encuentra respuesta.

Al plantearse el problema del humorismo, Pirandello podía estar verdaderamente satisfecho de sí mismo. El problema de lo cómico (del que el humorismo es, desde luego, una subespecie y una variación) tiene, desde el punto de vista de Pirandello, la

ventaja de haber puesto siempre en un aprieto a los filósofos que han intentado definirlo.

Toda definición filosófica del humorismo o de lo cómico tiene las siguientes características constantes:

1. Conciernen a una experiencia muy imprecisa, hasta el punto de que recibe diversos nombres, tales como «cómico», «humorismo», «ironía», etcétera. No se sabe bien si se trata de experiencias diferentes o de una serie de variaciones de una única experiencia fundamental. Se empieza creyendo que esa experiencia tiene al menos una correspondencia fisiológica, que es la risa, para después advertir que

existen innumerables ejemplos de lo cómico no acompañado de la risa.

2. La definición es tan imprecisa, que al final de todo estudio sobre lo cómico o sobre el humorismo se llega a incluir también en la definición experiencias que el sentido común no calificaría de cómicas, sino de trágicas. Paradójicamente, uno de los componentes de lo cómico es el llanto.
3. Todos los que han escrito sobre lo cómico no eran escritores cómicos. No han escrito sobre lo cómico Aristófanes, Molière, Luciano, Groucho Marx ni Rabelais. Veamos en cambio, quiénes lo han hecho: *a)* un pensador serio como Aristóteles,

y precisamente como explicación final de su estudio sobre lo trágico. Por un accidente, la parte de la *Poética* relativa a lo cómico se ha perdido. ¿Será casualidad? Concedámonos una hipótesis «humorística»: Aristóteles era bastante lúcido para decidir perder un texto en que no hubiera logrado ser lúcido como de costumbre; *b*) un austero pietista como Kant; *c*) otro filósofo igualmente austero — por lo demás, proclive al sarcasmo — como Hegel; *d*) un poeta tardo-romántico y dado al *spleen* como Baudelaire; *e*) un pensador de escasa alegría y existencialmente preocupado como Kierkegaard; *f*) un psicólogo no demasiado burlón como Lipps; *g*) de todos los

filósofos franceses contemporáneos, no el sutil y afable Alain, sino un Bergson metafísico y un Lalo sociólogo; *h*) y, por último, Freud, aquel que ha revelado nuestras pulsiones de muerte.

Pirandello está bien acompañado. Todos estamos de acuerdo en que, si la existencia humana es como nos la describe Pirandello, hay pocos motivos para reír. Y, mira por dónde, Pirandello escribe sobre el humorismo. Para comprender por qué, basta con recurrir a una de las definiciones de Baudelaire: la risa es profundamente humana, por tanto, es diabólica. Los ángeles no ríen (están demasiado preocupados en conseguir

caber, un número inverosímil de ellos, sobre la punta de un alfiler); el diablo, sí. Tiene tiempo que perder, toda una eternidad para cultivar su malestar.

El malestar manifestado por quien ha teorizado sobre lo cómico nos inclina a pensar que lo cómico va unido a la sensación de malestar.

4. Última característica de quien ha teorizado sobre el humorismo. Ha dado una definición de él que o no abarca todas las posibles manifestaciones de lo cómico (véase Bergson o Freud) o abarca demasiadas cosas, más de las que el sentido común llama «cómicas». Véase el caso de Pirandello. Su ensayo sobre el humorismo se convierte en un

tratadillo metafísico sobre todo... o sobre el Todo. Lo único que no define (como veremos) es el humorismo de Pirandello.

Nos encontramos, pues, ante un texto ambiguo. Parece querer definir el humorismo, pasa a través de algunas definiciones de lo cómico y de la ironía, llega a ser una definición del Arte en general o al menos del arte de Pirandello (y es, por tanto, un texto de poética) y, al final, se revela como lo que es en realidad (como intentaremos demostrar): un drama o una comedia de Pirandello, que por error ha adoptado la

forma del ensayo. Intentemos, pues, leer por tres veces dicho ensayo, adoptando tres puntos de vista:

1. El ensayo como una definición, imprecisa y fallida, del humorismo.
2. El ensayo como una enunciación de la poética de Pirandello.
3. El ensayo como el drama grotesco de una definición imposible.

1. La definición del humorismo

La primera parte del ensayo, en que Pirandello intenta seguir las teorías más conocidas y aplicarlas a un análisis del humorismo en la literatura italiana, da la impresión de que Pirandello no dé nunca con el objeto. Empieza a hablar del humorismo y nos define lo cómico; habla de lo cómico y se encuentra entre las manos la ironía. En la segunda parte intenta hacer una sistematización teórica. En el momento en que parece haberla alcanzado, prácticamente la abandona, porque, como veremos, define otra cosa: digamos el Arte y la Vida, en general.

Intentemos localizar el punto en que Pirandello explica qué es la experiencia estética y cómo la actitud humorística se

introduce en el proceso artístico.

El arte es creación de la fantasía, que «concierta» o más bien organiza sus imágenes dando vida a una forma armoniosa. Si existen reglas o determinaciones (debidas a la tradición, al lenguaje, a la cultura en general), la fantasía las destruye y las vuelve a crear con una especie de impulso inanalizable: nace una nueva forma, original, armónica, como un ser vivo.

Todo ese proceso va regulado y acompañado por lo que Pirandello llama la «conciencia» o la reflexión. La reflexión, como un espejo, da a la fantasía la imagen crítica de su proceso y la ayuda a controlar sus movimientos.

Pero en la creación humorística la reflexión lleva la delantera: interviene directamente en el proceso, controla explícita, activamente a la fantasía, descompone su movimiento en muchas partes diferentes, con meticulosa minuciosidad analítica.

En otras palabras, la reflexión cierra el paso de continuo a la fantasía y le dice: «Mira, tú creías que las cosas que imaginas eran tal como las imaginas y que así eran perfectas. Sin embargo, también podrían ser diferentes». La reflexión sigue los pasos de la fantasía y le muestra que todo podría ser lo contrario incluso de lo que es.

Cuando se produce la sensación de

«*advertir lo contrario*» tenemos lo que Pirandello llama lo cómico.

En ese sentido se alinea con las teorías clásicas de lo cómico. Para Aristóteles, lo cómico es algo erróneo que se produce cuando en una serie de acontecimientos se introduce un suceso que altera el orden habitual de los hechos. Para Kant la risa nace cuando se produce una situación absurda que acaba anulando una expectativa nuestra. Pero para reír de ese «error», es necesario también que no nos comprometa, no nos afecte y que frente al error de otro nos sintamos superiores (nosotros que *no* cometemos el error). Para Hegel, era esencial a lo cómico que quien ríe se

sienta tan seguro de su verdad, que pueda contemplar con superioridad las contradicciones ajenas. Esa seguridad, que nos hace reír de la desgracia de un inferior, es naturalmente diabólica. Y sobre eso Baudelaire ya lo había dicho todo. El ejemplo típico de lo cómico es el de *miles gloriosus* que se pasea muy tieso y resbala sobre una piel de plátano; esperábamos de él otro comportamiento, nosotros *no* hemos resbalado, estamos agradable y diabólicamente sorprendidos y reímos.

Pirandello pone el ejemplo de una vieja ya decrépita que se cubre de afeites, se viste como una muchacha y se tiñe los cabellos. Dice: «*Advierto* que

esa anciana señora es lo contrario de lo que una anciana señora respetable debería ser». He aquí lo imprevisto, la ruptura de las expectativas normales y la sensación de superioridad con que yo (que comprendo el error ajeno) me río.

Pero en este punto Pirandello nos dice que la advertencia de lo contrario puede convertirse en «*sentimiento de lo contrario*». La reflexión sigue aquí un proceso nuevo; intenta comprender las razones por las que la anciana se disfraza con la falsa ilusión de recobrar la juventud perdida: el personaje ya no me es ajeno, intento entrar dentro de él.

Al hacerlo, pierdo mi superioridad, porque pienso que también yo podría ser

él. Mi risa se mezcla con la piedad, se convierte en sonrisa. He pasado de lo cómico a lo humorístico. Pirandello ve con mucha claridad que para pasar de lo cómico a lo humorístico hay que *renunciar a la distancia y a la superioridad* (características clásicas de lo cómico).

El ejemplo más bello es el de Cervantes: todo lo que Don Quijote hace es cómico. Pero Cervantes no se limita a reírse de un loco que confunde un molino de viento con un gigante. Cervantes da a entender que también él, Cervantes, podría ser Don Quijote, lo que es más: lo es. Al igual que Don Quijote combatió contra los turcos

creyendo en un ideal del que ahora duda, perdió una mano y la libertad, no encontró la gloria. Por eso, *Don Quijote* es una gran novela humorística. El *Orlando furioso* no lo es, porque con sutil ironía Ariosto se limita, una vez que ha mostrado a Astolfo volando en el hipogrifo (visión heroica y fabulosa), a *advertir lo contrario*: por la noche Astolfo descabalga y va a dormir a una posada (lo contrario de lo heroico es lo cotidiano, lo contrario de lo excepcional es lo común, lo contrario del caballero andante es el representante de comercio o el mercader).

Si quisiéramos perfeccionar la definición de Pirandello, podríamos

decir tal vez lo siguiente: hay humorismo, cuando, dada una situación cómica, reflexionamos sobre ella e intentamos comprender por qué se ha producido; o cuando, dada una situación que aún no es cómica (el *miles gloriosus* está aún caminando y aún no ha resbalado), prevemos la posible comicidad para advertirnos a nosotros mismos que nuestro sistema de expectativas puede verse frustrado a cada instante.

El humorismo sería entonces la reflexión que se hace *antes* o *después* de lo cómico, conservando la *posibilidad de lo contrario*, pero eliminando nuestra *distancia* y nuestra *superioridad*. Si

falta la distancia y estamos *dentro* del hecho cómico (si somos nosotros quienes resbalamos), entonces no nace la risa, sino el llanto. Por eso, el humorismo debería referirse siempre a nuestro pasado o a nuestro futuro. ¿Cómo se podría decir entonces que se refiere también a nuestro presente (como parece querer demostrar la obra de Pirandello)? Habría que completar entonces la definición de Pirandello de este modo: el humorismo puede introducir de nuevo la distancia y la sensación de superioridad haciendo que de un hecho presente, que sufrimos como trágico, se pueda hablar como si ya hubiera sucedido o estuviese aún por

suceder y, en cualquier caso, como si no nos afectara.

Eso Pirandello —en el ensayo— *no lo dice*. Pero es curioso que en su obra *lo haga*. El teórico de ese procedimiento pirandelliano no fue Pirandello, sino Brecht: es un problema de *extrañamiento* o de *Verfremdung*. Debo demostrar lo que me sucede como si no me sucediera a mí o como si no fuese verdad o como si sucediera a otros.

¿Qué hace Pirandello? Desdobla personaje y actor, hace que sucedan cosas ciertas, pero como si las representaran los actores, o hace actuar a los actores pero insinuando la

sospecha de que lo que representan les sucede de verdad.

En este punto haría falta una precisión clasificatoria que Pirandello no tiene, habría que distinguir mejor algunas categorías de lo cómico y lo humorístico para descubrir que la categoría del humorismo pirandelliano no aparece suficientemente tratada por Pirandello:

Lo Cómico. Sucede algo contrario al orden de cosas natural y yo me río porque no me afecta (distancia) y me siento superior (ejemplo: la vieja pintada y reteñida).

El Humorismo 1. No está sucediendo nada cómico, pero

comprendo que podría suceder: veo a una mujer hermosa y reflexiono humorísticamente sobre el hecho de que dentro de treinta años podría ser una vieja pintada. Ese suceso contrario a mis expectativas no afecta sólo a la mujer, sino también a mí y a mi futuro. La comicidad ajena es un espejo de mi comicidad posible. La reflexión ha mostrado a mi fantasía lo contrario de su ilusión momentánea.

El Humorismo 2. Está sucediendo algo cómico, pero yo renuncio a la distancia y la superioridad e intento comprender el estado de ánimo de quien resulta cómico (comprendo a la vieja, comprendo a Don Quijote, que no es un

loco, sino una víctima de una ilusión que podría ser la mía).

El Humorismo 3. Estoy en una situación trágica. Soy un marido traicionado, un padre desesperado, un mala sombra perseguido y «patentado». Intento verme a mí mismo como si fuera otro. Me «extraño». Me veo como un actor que me interpreta. Me interpreto. Uso la reflexión como espejo, la realidad como espejo de la reflexión, el espejo del espejo como espejo del espejo del espejo. Por un lado, participo en esta historia y, por tanto, aun viéndola cómica, la considero con humorismo. Por otro, no participo en ella y, en cierto sentido, me vuelvo extraño y superior.

Por eso puedo contarla como si fuera cómica.

Esta tercera definición del humorismo, Pirandello no la da explícitamente. ¿Por qué? Porque ya no logra entenderla como una forma de humorismo. Precisamente porque es posible este juego de espejos, Pirandello lleva su ensayo a dos niveles superiores: en lugar de definir el humorismo, define el arte en general... y la vida.

2. La poética de Pirandello

En la primera parte del ensayo Pirandello muestra el humorismo (en su forma de poesía popular y jocosa aplicada a los temas poéticos tradicionales) como un modo de romper los esquemas de la retórica. ¿Qué es la retórica, en el sentido de la norma tradicional que pesaba sobre la literatura italiana? Es un código, un sistema de reglas. ¿Qué hace el humorismo? Crea una nueva forma sin imitar las antiguas formas. ¿Cómo? Mediante una operación de desconexión y transgresión de los códigos existentes.

Pero en la segunda parte del ensayo la misma definición ya no es aplicable a la retórica ni al humorismo, sino a la

diferencia entre arte antiguo y nuevo. ¿Qué hace el arte (tradicional)? En su intento de dar una forma comprensible a la vida, que es un flujo inasible e indefinible de sucesos, la inmoviliza en formas fijas, en tipos.

Al hacerlo, comete el mismo error que la lógica, que intenta dar una apariencia racional a lo que es irracional y escapa a toda forma que la inmovilice para siempre.

«El arte [pero aquí Pirandello habla del Arte-antes-de-Él] en general abstrae y concentra, capta y representa la idealidad esencial y característica tanto de los individuos como de las cosas». Si el arte es así, es evidente que está

destinado a convertirse en Retórica. Y, por tanto, de nuevo y una vez más, en Código.

¿Qué hace el humorismo (pero en este punto el Humorismo se ha convertido, por *felix culpa*, en el-Arte-con-y-después-de-Pirandello)? Viola los códigos. Mira las cosas de forma inesperada, quita la máscara de los Tipos, de la Lógica, y nos muestra debajo el carácter contradictorio de la vida.

Podríamos decir que si, con Coleridge, el arte supone la suspensión de la incredulidad, el humorismo (pero para Pirandello es el Arte nuevo y verdadero en general) supone la

suspensión de la suspensión de la incredulidad. Elimina, pues, la confianza de la *incredulidad en suspenso* e introduce la sospecha: el arte es un ejercicio continuo de incredulidad. El arte pone en entredicho los códigos existentes y, por tanto, el Mundo y la Vida. El arte dice: «El rey va desnudo».

Pero esta es precisamente una definición del arte, no del humorismo. Es la definición del arte que están dando las estéticas contemporáneas. Arte como ambigüedad (de Empson a Jakobson), arte como proporcional a la información (y, por tanto, como ruptura de los sistemas de redundancia y «forma

adecuada» que nos imponen los códigos). Arte como ruptura de las leyes habituales del lenguaje. Como ruptura de los sistemas de expectativa que, al tiempo que rompe dichos sistemas, razona por qué los rompe (por tanto, no hay sólo un efecto cómico de sorpresa por el desorden que sobreviene, sino también una reflexión crítica sobre las razones del desorden introducido).

La definición del Humorismo es, para Pirandello, la auténtica definición del Arte. Pero ¿qué queda, en esa definición, de la noción común de «Humorismo»? Aquí el ensayo sobre el humorismo se convierte en un ensayo de metafísica o de filosofía existencial.

Y hemos llegado a nuestro último punto y a nuestra tercera relectura del ensayo.

3. El ensayo como drama grotesco de una definición imposible

En principio, el único modo de hablar de la vida sería el humorístico, porque la vida es cómica (no es sino una continua ruptura del orden previsto). Pero, si se entendiera esto, se daría una forma a la vida y, se cometería, por

tanto, el error que el arte ha cometido siempre. Para Pirandello es típico del humorista (del artista) no saber ya de qué lado está, encontrarse en un estado de conciencia irresoluto: «¡No es que guste al humorista la realidad! Bastaría sólo eso, que le gustara, por poco que fuese, para que, al ejercer la reflexión sobre ese placer suyo, se lo echara a perder». Pero esa definición podría traducirse así: «Es imposible que el humorista defina la vida humorísticamente. Bastaría sólo eso, que pudiera, por poco que fuese, definirla como humorística, para que la reflexión, al ejercerse sobre esa definición suya, ¡se la echase a perder!». La reflexión

«se insinúa aguda y sutil por doquier y todo lo descompone: toda imagen, todo sentimiento»: ¿Por qué no, pues, el humorismo como «sentimiento de lo contrario» (y «comprensión» y capacidad de «reír del propio pensamiento» y «del propio dolor»)? ¿Qué tiene de particular el humorismo para sobrevivir a la descomposición disgregadora de la reflexión? ¿Por qué la vida debería ser salvada por el humorismo?

Pero, ante todo, ¿qué es la vida para Pirandello? Sé que la pregunta (en su ingenuidad romántico-*kitsch*) debería dejarse para Jauffré Rudel; pero la culpa es de Pirandello que la formula en este

ensayo. (Otra cosa sucede en las comedias, donde Pirandello *mira* a otro que se interroga sobre la vida). Veamos, entonces, por qué parece la vida hecha a propósito para justificar la actitud humorística:

- a)* la realidad es ilusoria. Somos diferentes de lo que deberíamos o queríamos ser;
- b)* la vida social exige disimulo y mentira;
- c)* la sociedad nos hace actuar de forma que no deseamos;
- d)* si no la sociedad, las fuerzas del subconsciente nos determinan y desbaratan nuestras pretensiones

lógicas y racionales;

- e) por tanto, no tenemos un alma y una personalidad, sino muchas;
- f) y ello porque la vida es un flujo continuo, las formas de la lógica son intentos de detener el flujo, pero en el momento de la verdad no aguantan y se revelan como lo que son: máscaras.

Pido disculpas por la *platitudo* de estas afirmaciones filosóficas. En el momento en que las hace, Pirandello parece intentar parodiar (inconscientemente) tres cuartas partes de la filosofía contemporánea. Incluso estilísticamente, el discurso resuena con citas que van del *Renacimiento* de

Walter Pater a *La persuasión y la retórica* de Michaelstaedter. Sin la tensión trágica de este último. Pero tanto da: el Pirandello filósofo no es ni Nietzsche ni Heidegger. En cualquier caso, estemos a su juego. Y preguntémonos qué es —en este marco— el artista.

Es el que ensaya la forma humorística, que, por romper las convicciones y quitar las máscaras, actúa como una forma meta-lingüística sobre el lenguaje petrificado con que nos representamos y explicamos la vida. Nos muestra (a nosotros, cubiertos por las máscaras lógicas y morales) como contrarios de lo que somos y, por tanto,

cómicos. Pero, como intenta comprender las razones de esa comicidad, se convierte precisamente en reflexión humorística.

Pero, así como no hay razón para reír cuando se está *dentro de* la situación, así también hay poquísimas razones para sonreír cuando el arte nos *extraña* de la situación, desdobra al hombre y al actor, al actor y al personaje.

Es decir, también se puede sonreír, pero las razones por las que se sonríe son las mismas que aquellas por las que se llora. Porque el humorismo nos revela que la vida está hecha así, sin aportarnos las razones. Así, pues, lo

cómico y lo humorístico no existen o, si existen, son lo mismo que lo trágico. Es humorístico definir el humorismo mediante su contrario.

Ahora bien, al comienzo del ensayo Pirandello había citado una frase de Rabelais:

*Pour ce que le rire est le propre
de l'homme*

Pirandello no demuestra saber que la frase de Rabelais es la cita de un *topos* escolástico; el «*proprium*» es la característica que se añade a la definición por género y especie para

indicar mejor y de modo inconfundible a ciertos miembros de una especie. Por ejemplo, el hombre es animal; de todos los animales es el racional, pero tiene como «*propio*» ser también *ridens* (ningún otro animal, aun suponiendo que haya otros racionales, sabe reír).

Pirandello, al demostrar que el hombre es animal no racional, debería también demostrar que no ríe. Pero escribe un ensayo para explicar el dato factual —incontrovertible— de que el hombre es el único *animal que ríe*. Todo el ensayo de Pirandello tiene como único objeto (inconsciente y contradictorio) demostrar que el único animal que sabe reír es precisamente el

que, por su irracionalidad y su deseo frustrado de racionalizarla, no tiene ninguna razón para reír. O, mejor, que ríe precisa y únicamente por razones bastantes tristes.

Tal vez por esa razón el hombre — él, a los otros— hace reír. Pero si esta es la conclusión, el ensayo sobre el humorismo, más que definir el humorismo, se autodefine como otro de los dramas (¿humorísticos?) de Pirandello.

PERO ¿QUÉ ES ESTE CAMPANILE?

La crítica se ha dado cuenta desde hace tiempo de que Campanile es un gran escritor (remito a la reseña de juicios insospechables que aparece en el prefacio de Enzo Siciliano a *Agosto moglie mia non ti conosco*). Pero yo sospecho que muchos lectores altivos, aun cuando lo admiten, se inclinan a pensar que Campanile es un escritor *pese a ser* un humorista. Como si, en una palabra, Campanile entre ocurrencia y ocurrencia (que se pueden disfrutar a título gastronómico) tuviera también

hermosas páginas serias y juntase todo con una escritura límpida y pulcra, casi clásica.

Pues bien, me gustaría decir que, cuando no hace reír, Campanile no es un gran escritor. Ciertas descripciones de paisaje, ciertas concesiones al gusto lírico relamido de la época en que componía sus novelas ya han quedado anticuadas. Y se salvan, cuando se advierte que Campanile las inserta a propósito, como parte de esa colección de lugares comunes literarios en que basa tantos de sus efectos cómicos. O cuando finge hasta el final de la página tomarse en serio su vuelo lírico, para invertir el tono en el último renglón:

véase como ejemplo de ese procedimiento de *anticlímax* la descripción de la salida del sol precisamente al comienzo de *Se la luna*. El espectáculo de ese sol escenógrafo y pirotécnico que dispone sus efectos luminosos con gracia y teatralidad a un tiempo es indudablemente buena literatura, pero no sería nada más, si, acabado el espectáculo (o, mejor, en su culmen), no cambiara Campanile de renglón y no soltase esto: «¡Qué rabia! Otra entrada fallida: uno roncando por aquí, otro roncando por allá, todos durmiendo como lirones y nadie lo ha visto».

En este punto Campanile se vuelve

gran escritor. Lo que equivale a decir que su virtud literaria no está en la *elocutio*, sino en la *dispositio*: o, en términos más accesibles, que su maestría no consiste en disponer palabras, sino en montar y volver a montar, con una lógica diferente, los acontecimientos, que, conviene decirlo, son casi siempre acontecimientos ya puestos en circulación por la literatura o el uso cotidiano. Y quien está familiarizado con los discursos sobre la literatura de vanguardia ve ya que esta definición vincula a Campanile con los maestros de la novela experimental contemporánea. (Que no siempre los maestros de la novela experimental

contemporánea sean agradables y Campanile, en cambio, sí y sin reservas, me parece un buen tanto a su favor).

Sentado, pues, que Campanile es grande *por ser humorista* y que el suyo es un humorismo de montaje e inversión, intentemos comprender algunas de sus reglas de montaje. Digo algunas porque, si Campanile es grande, hay que suponer que sabe de vez en cuando cambiar las cartas sobre la mesa y con frecuencia nos sorprende con una ocurrencia que no se ajusta a las reglas extrapoladas de las ocurrencias anteriores, y creo que, si se estudia bien a Campanile, se puede escribir un bello ensayo sobre todos o *casi todos* los mecanismos de lo

cómico.

Pero, como semejante estudio requeriría muchos años de intensa meditación y, si se finge hacerlo sin preparación, se corre el riesgo de convertirse en personaje de Campanile, me voy a limitar a estudiar algunos mecanismos fundamentales. Muchos quedarán fuera.

Por ejemplo, si pienso en la historia del pulpo de *Agosto*, al que sacan de su cubil marino cada vez que llega un cliente al restaurante y lo tiran sobre una piedra para dar la impresión de que en el restaurante se dispone de pescado fresco (y en el patético y desesperado caso de ese octópodo mártir), soy presa

del desconcierto, mis propuestas ya no funcionan: en plan esnob, se podría decir que estamos en los límites de lo sublime. En realidad, también en este caso funcionan mecanismos, pero son muchos y complejos. Podríamos intentar sugerir uno: la imperturbabilidad del tono. En efecto, si se prueba a contar la misma escena con el estilo de De Amicis, el pasaje hace reír, pero por otras razones, es decir, que lloraríamos por el pulpo y reiríamos del autor. En cambio, en Campanile no nos reímos del pulpo, sino de que no podamos por menos de reírnos, pese a que deberíamos llorar. Pero no es el único mecanismo, desde luego; funcionan

otros: por ejemplo, la antropomorfización, el recurso a lugar común de que todo mesonero debe mentir sobre la frescura del pescado que sirve, la repetitividad de la situación (es cómico que el pulpo «casi» muera muchas y muchas veces y que no tenga esperanza de poder acabar con esa situación infernal), la desproporción entre el poder del hombre y la debilidad del animal (mientras la escena es vista con los ojos del animal, dotado de gran capacidad para los afectos), la burla a los clientes, que quedan convertidos en bobalicones, la irreal vitalidad del animal, la inimaginable crueldad del mesonero, etcétera. Como se ve, en una

sola historia funcionan decenas de mecanismos, todos estudiados en su momento por los teóricos de lo cómico, quienes, sin embargo, creían que cada uno de ellos, por sí solo, justificaba el fenómeno de la risa, mientras que Campanile nos demuestra que la grandeza del discurso cómico radica en el trenzado de varios efectos a la vez.

Aquí está. Dicho esto, se comprende por qué me voy a limitar a delinear sólo algunos efectos fundamentales. Examinemos, pues, cuatro procedimientos y tres puntos de partida. Como veremos, muchas de las situaciones de los libros de Campanile nacen del juego cruzado de esos

mecanismos. Digamos que examinaremos tres tipos de premisa (en sí no cómica) y cuatro tipos de argumentaciones (en sí cómicas).

Las argumentaciones. Supongamos que ponemos en marcha una radio enloquecida. En cuanto conectamos y giramos un poco el mando del volumen, el cuarto se llena de sonidos fortísimos (efecto de amplificación). En cambio, si giramos el mando al máximo sólo se oyen sonidos bajos y débiles (efecto de atenuación). En cuanto a las palabras, nos parecen reconocibles, sí, pero las frases las colocan en orden inverso (efecto de *inversión*). Y si después suena una melodía, será de este tipo:

pocos compases marciales de trompa que hacen presagiar el inicio de una marcha real y después la *Cumparsita* o la *Migliavacca* tocadas por un acordeón desafinado. Son cuatro efectos sorprendentes, no sé si aún harán reír. Reproduzcámoslos en otra materia y en distancias más consistentes.

Amplificación o énfasis: un señor menudo da un saltito y sale hacia el cielo como un cohete. Hace reír.

Atenuación: un atleta da un golpe en el suelo con el pie, la tierra se abre y el atleta se

hunde. Hace reír.

Inversión: si es normal que los oficiales obedezcan a los soldados, realicemos una escena en que los oficiales obedezcan a los soldados y el centinela regañe al general porque tiene un botón suelto. Hace reír.

Anticlímax (en realidad, es una combinación de amplificación y atenuación, una especie de *coitus interruptus*): un tipo sale furioso por una puerta giratoria e inmediatamente vuelve a entrar con la sonrisa en los labios diciendo que ha olvidado el

paraguas. Hace reír.

Hemos dicho un señor menudo, un atleta, un soldado, un señor furioso. Serían las premisas de una acción posible. Pero Campanile raras veces usa premisas de este tipo. Por lo general, sus premisas son estereotipos: no un atleta, sino «el hercúleo granadero que sostiene en los brazos una cureña de cañón y a cinco compañeros de una vez, para uso de las revistas ilustradas» (*Agosto*). Ahora bien esos estereotipos se encuentran en tres clases de repertorio: la realidad, el lugar común, el lugar novelesco.

En cuanto al lugar novelesco y al

lugar común, no hay dudas: Campanile es un narrador que usa detritos de otras novelas y de habla cotidiana (mucho antes que Ionesco). Se podría decir incluso que nunca hay en Campanile realidad que no sea filtrada por las lentes del lugar común: un *globe-trotter* es un elemento de la realidad, pero el modo en que Rayo de Sol, en *Se la luna*, lo aborda está ya filtrado por el lugar común, e igual está filtrado el modo en que el autor describe el traje del viajero.

No obstante, hay casos en que las premisas son un poco más realistas que muchos otros lugares comunes: que un viejo ermitaño tenga un secreto es un

lugar común novelesco; que Rayo de Sol tenga un sombrero feo y quiera comprarse uno nuevo para la boda es un dato de la realidad. Para volver sorprendente el relato del viejo ermitaño será necesario que este cuente una historia estúpida e insulsa; para volver sorprendente la historia del sombrero será necesario un procedimiento mucho más complejo, el sombrero deberá aparecer, caer, rodar en los momentos más imprevistos, Rayo de Sol deberá abrigar hacia él un complejo irracional y, cuando pierda tiempo para elegir otro, deberá advertir al final que ha vuelto a elegir el mismo. Quiero decir que el lugar común, sobre

todo si es novelesco, es ya cómico, el hecho real no lo es por sí mismo y requiere procedimientos más refinados.

Veamos ahora cómo maneja Campanile sus cuatro procedimientos argumentativos.

1. La realidad amplificada.

Tomemos *Ma che cosa è quest'amore?* Que en un compartimento de tren estén dos personas que se llaman Carlo Alberto es, desde luego, una coincidencia, pero entra dentro de lo verosímil. Hay, pues, que amplificar: hacer que *todos* en ese compartimento se llamen Carlo Alberto. Sin embargo, en este punto se introduce un procedimiento

de inversión. Donde todos se llaman Carlo Alberto, hay alguien que se llama Filippo. Realizado ese artificio, se pasa a hacer saltar el lugar común «se siente uno incómodo, cuando es diferente de los demás» y se lo complica con un lugar novelesco, es decir, con una frase hecha. El señor Filippo exclama, como en un folletín: «Señores, me doy cuenta de que en este compartimento yo sobro». Como se ve, un efecto básico provoca otros en cadena.

2. *La realidad atenuada.* En *Se la luna* el señor Filippo, marido traicionado, sufre una noche de insomnio. Por la mañana el ayuda de

cámara le da un poco de bicarbonato y renace a una nueva vida. «Lo que creía que sucedía en su corazón sucedía, en realidad, en su estómago». Pero para que el juego surtiera efecto había que sazonar la realidad de la que se partía con lugares novelescos: Filippo no sufre simplemente, sino que «un triste destino había atenazado su vida».

3. *La realidad invertida.* En *Se la luna* Filippo se niega a admitir que Guerrando es el amante de su mujer. En ese punto la tragedia sigue otro rumbo: los dos hombres, desesperados, intentan ver si su amistad podrá recomponerse a pesar del escándalo y la necesaria

separación y deciden tomar un pisito para verse en secreto. Pero para que la escena al revés funcione debe reproducir punto por punto las cadencias del lugar común novelesco y marido y amante hablarse como se hablarían los dos adúlteros sorprendidos.

4. *Realidad con anticlímax.* En *Ma che cosa è quest'amore?* el «vaporetto» salva a un hombre en el mar. Después, tras una descripción del salvamento y de la solidaridad general para con el náufrago, se descubre que el hombre estaba simplemente bañándose. Pero había que pasar por el lugar común y, en efecto, un hombre que se baña es un

«hombre al agua». El contramaestre, que intenta justificar su grito de alarma, representa la mala conciencia del autor, que sabe que ha jugado con un mecanismo muy elemental: la comprensión al «pie de la letra». Pero esa comprensión «al pie de la letra» es una de las manifestaciones de la disminución o de la amplificación. Si tomo al pie de la letra una expresión figurada como «tenía alas en los pies» y continúo con la descripción como si el personaje fuera una especie de ave mitológica, amplifico. Si, en cambio, tomo al pie de la letra el lugar común «un *globe-trotter* es alguien que *ha dado* la vuelta al mundo a pie» y

desarrollo la escena hasta el final para después advertir que un *globe-trotter* es también alguien que puede *disponerse a dar* la vuelta al mundo a pie, he disminuido y reducido el alcance del estereotipo, como ocurre en las primeras páginas de *Se la luna*. En este caso he realizado también otro anticlímax, porque he desinflado de golpe un globo que estaba hinchándose hasta adquirir un volumen enorme.

Los mismos procedimientos son aplicables al lugar común novelesco.

5. *Amplificación del lugar novelesco*. Lugar de lugares es la anagnórisis. Y en *Ma che cosa è*

quest'amore? se producen anagnórisis en cadena; más aún: siempre es el mismo personaje el que es reconocido dramáticamente por alguien. Lo que bastaría para crear un efecto cómico por repetitividad. Pero el efecto se complica con inversión (el que reconoce corrige poco a poco las circunstancias novelescas hasta mostrar que se trataba de un hecho totalmente distinto y niega la anagnórisis) y con anticlímax (el reconocido, en el momento de máxima conmoción, es abofeteado y avergonzado como un fanfarrón). Y como el lugar literario amplificado es tradicionalmente conmovedor, el procedimiento en conjunto reduce su

tono (y el cuarto efecto se suma a los otros tres).

6. *Atenuación del lugar novelesco.*

Ejemplo clásico es el comienzo de *Se la luna* en una de las páginas del Campanile más grande: «Quien en aquella mañana gris del 16 de diciembre de 19... se hubiera introducido a hurtadillas, y por su cuenta y riesgo, en la habitación en que se desarrolla la escena con que se inicia nuestra historia se habría quedado sobremanera sorprendido al encontrar en ella a un joven de cabellos alborotados y mejillas lívidas que paseaba nervioso de acá para allá: un joven en quien nadie habría

reconocido al doctor Falcuccio...». Un comienzo de gran *feuilleton*, al instante atenuado, porque el pasaje continúa «... ante todo porque no era el doctor Falcuccio y, en segundo lugar, porque no tenía ningún parecido con el doctor Falcuccio. Observemos de paso que la sorpresa de quien se hubiera introducido a hurtadillas en la habitación de que hablábamos estaría del todo injustificada. Ese hombre estaba en su casa y tenía derecho a pasear como y hasta que le pareciera». Aquí, además de la atenuación del lugar común, tenemos también, evidentemente, el anticlímax y la inversión de la situación. Visto hacia atrás el suceso es también un

caso de amplificación, porque de un dato real normal (hombre que pasea en su casa) se ha pasado, mediante el empleo de lugar novelesco, a un efecto de intensificación.

Otro ejemplo análogo puede observarse en *Agosto*. En el colmo de la conmoción Gedeone vuelve a encontrar a los naufragos que creía perdidos: «“Salvados”, gritó. “¡Están salvados!”... Y cayó de rodillas...». Pero el texto prosigue: «por haber tropezado con una piedra».

Podríamos continuar con nuestra casuística. Pero el lector habrá advertido que el humorismo de

Campanile avanza en forma circular, a partir de un artificio básico se recuperan los demás y viceversa. Rara vez hay un efecto aislado (no se trata, pues, de *gags* del tipo de la «tarta en la cara»): siempre hay una implicación circular de efectos. Para terminar, bastará con examinar brevemente la escena del viejo cochero de *Agosto*.

Gedeone hace gestos para llamar a un simón. El cochero baja del pescante y pregunta atento en qué puede servir a los señores. Gedeone observa irritado que no necesita al cochero, sino el simón, y el cochero parece burlado. Cuando todos han subido y el cochero pregunta la dirección, Gedeone se niega a dársela

alegando que se trata de un secreto. Un momento de espera, hasta que Gedeone «deja escapar» la dirección. En ese punto el cochero se niega a ir porque es demasiado tarde y todos se apean y le dan cita para la mañana siguiente. El cochero pregunta si debe acudir con el simón. Gedeone «reflexionó unos instantes. Al final dijo: “Sí, será mejor”». Mientras se aleja, se arrepiente y se vuelve hacia el cochero:

«Con el caballo también, ¿eh?».

«Ah, ¿sí?», dijo el otro sorprendido.

«En fin, como guste».

En esta escena saltan muchos mecanismos. Ante todo, hay metonimias tomadas al pie de la letra. Es metonimia indicar al cochero para referirse al simón y viceversa. Y es metonimia decir simón por caballo (pero tal vez haya también una sinécdoque, porque una parte, el vehículo, nombra al conjunto, el vehículo con el caballo y el conductor). En cualquier caso, el cochero se niega a aceptar el lugar común del lenguaje figurado y lo atenúa al tomarlo al pie de la letra. El hecho de que lo haga varias veces desencadena un efecto repetitivo de amplificación. Pero el hecho de que los clientes tomen todo como cosa normal hace que la escena se

esté desarrollando al revés, como si viviéramos en un antimundo en que la lógica normal estuviese en suspenso y nadie se asombrara de ello. El cochero, que se comporta de modo anormal, resulta normal a los ojos de los otros, y por lo tanto es el comportamiento de los otros el que parece invertido. En esta escena no hay anticlímax y eso es una prueba del cuidado con que dosifica Campanile sus efectos: si hubiera añadido un nuevo efecto cómico, se habría perdido la pasmada olímpicidad de la interacción entre los actores.

Podríamos continuar. Pero ¿qué gracia tiene resumir a Campanile? Es decir, que, por ser un humorismo de

montaje, el suyo es un humorismo que se deja resumir sin perder su eficacia, pero el corazón del crítico no soporta la idea de adelantar al lector tantas delicias sorprendentes. Tal vez por eso hayamos preferido sacar pocos ejemplos del libro que aquí presentamos, para no arruinar el juego. De este libro diremos que tal vez sea menos fulminante que *Agosto* o que *Ma che cosa è quest'amore?* y que en este, más que en los demás, se juega con el lugar común lírico, con la descripción paisajista en broma, con el elzevir llamado *tongue in cheek*. Hasta el punto de que a ratos el autor cede a su propio juego y da la impresión de tomar el elzevir en serio

con cierto recato para hacerlo *desinere in piscem*.

Concesiones al chantaje literario que de buena gana le perdonamos, por habernos dado a cambio personajes como el ladrón de salvavidas, el señor Tancredi libertino impenitente y consumido por el placer, la triste historia del limpiabotas que no consigue llegar a ser presidente de Estados Unidos, la Agencia Preocupaciones y Afines, la magistral descripción de cómo jugaba a las cartas el señor Filippo (artificio que escapa —me parece— a mi clasificación y exige una nueva categoría: la realidad descrita como irrealidad; y, ¡oh, estupor!, ¿acaso

no son esos, con algunos decenios de adelanto, los procedimientos del *nouveau roman*?) y así sucesivamente, de frases fulminantes como «Hay reglas hechas sólo de excepciones: están confirmadísimas» (ejemplo telegráfico de amplificación del lugar común) al pasaje final sobre la muerte del día.

En estas últimas páginas parece que no haya efectos cómicos. De hecho, hay uno solo, dosificado con gracia infinita: se toma al pie de la letra el lugar común «muere el día» y por amplificación se sacan hasta sus últimas consecuencias. Pero el efecto no es cómico, porque el día muere de verdad y Campanile nos hace sentir cuán triste es ese ínfimo

acontecimiento que se repite desde hace milenios, sin por ello dejar de tener su grandeza cósmica.

Es que (ya se sabía, por lo demás) el gran humorista es aquel que es también capaz de *no* hacernos reír y precisamente porque usa un efecto cómico. No nos dice que sea cómico el hecho de que el día muera ni el de que el habla común haya usado una metáfora tan fúnebre para un fenómeno normal vinculado a la rotación de la Tierra. Aquí el humorismo es la clave para comprender, mediante las contorsiones del lenguaje común, al que la técnica amplificadora ha devuelto su riqueza, un aspecto, por mínimo que sea, de la

condición humana.

DISCURSOS
SOBRE
LAS
CIENCIAS
HUMANAS

HUIZINGA Y EL JUEGO

Homo ludens, aparecido en alemán en Amsterdam en 1939 y publicado en Italia en 1946, tenía muchas cualidades para provocar y llenar de curiosidad a los lectores de nuestro país: un atrevido gusto interdisciplinario, una curiosidad liberal por las culturas no europeas, un valor libre de prejuicios para equilibrar, en la investigación, los hallazgos de la cultura «elevada» con las manifestaciones cotidianas de la vida... Se puede decir que gustó, al menos a las generaciones más jóvenes que se

definían mediante la impugnación de la tradición idealista, por las mismas razones (pero con signo algebraico opuesto) por las que Carlo Antoni en 1939 había colocado su ensayo sobre Huizinga en un volumen dedicado a tratar de «la crisis del historicismo alemán», destinado a degenerar en la «sociología».^[81]

Huizinga no hacía «sociología», sino historia de las ideas y *Kulturgeschichte*, en el clima de ese historicismo alemán contemporáneo cuyas propuestas distintas del historicismo romántico ha demostrado muy bien Piero Rossi: el rechazo de la identidad entre finito e infinito y de la historia como realización

de una racionalidad inmanente, el reconocimiento de las relaciones interhumanas como base concreta del desarrollo histórico.^[82] Elementos todos que aparecen, aunque sea en una versión personal (cuyos límites expondremos), en un libro fascinante como *El otoño de la Edad Media*.^[83] Y, al imaginar a nuestro lector culto de 1940, que se veía introducido en una época no sólo mediante la reconstrucción armónica de los procesos superiores del espíritu, ya fueran arte o pensamiento filosófico, sino también y sobre todo mediante el repertorio de los datos de costumbres, fiestas populares, una morfología de los rituales y del comportamiento de grupo

—dejando todo el espacio debido al momento de lo irracional y a la inmediatez de lo vivido reconstruido dramática y pictóricamente—, comprendemos que ese modo de abordar una civilización se considerase «sociología». Aunque era sólo el producto periférico y un poco marginal de un modo europeo de hacer historiografía.

Sin embargo, con *Homo ludens* debió de suceder algo más: en él desaparecen hasta los últimos vestigios de un concepto de desarrollo para ceder el sitio al discurso sobre las invariantes de las diversas culturas. De repente se agitaban ante los ojos del lector dos

conceptos con los que nosotros estamos familiarizados, pero que entonces debían parecer bastante provocativos: una noción de *cultura* como conjunto de fenómenos sociales del que forman parte por las mismas razones tanto el arte como el deporte, el derecho como los ritos funerarios, y una noción de *invariante cultural*, que no es una novedad para los discursos de la antropología cultural de este siglo, pero diverge claramente de los principios de las filosofías idealistas de la historia.^[84] La noción de juego como constante de los comportamientos culturales, emparentada con las propuestas del positivismo, de Spencer a la estética

«sociológica» de Lalo, fascinaba porque era insultante: tenía toda la apariencia de un pseudoconcepto que tomaba el poder violentamente y se instalaba en el Palacio de Invierno, hasta entonces habitado altivamente por la Estética, la Epistemología, la Ética y la Economía.

Conviene decir que Huizinga, en la cultura italiana, ha pagado bastante caro no ser exactamente ni un filósofo ni un historiador, ni un sociólogo ni un teórico del arte, y pretender meter la nariz interdisciplinariamente un poco por doquier, como ocurre, por lo demás, con los historiadores de las ideas. Si consultamos las historias de la filosofía, no lo vemos citado, ni siquiera como

epígono perteneciente a una cultura periférica. Y muchos de los ensayos que aparecieron sobre su obra^[85] no le escatiman juicios severos. Desde luego, también Huizinga tenía su dosis de responsabilidad: la insistencia interdisciplinar era muchas veces simplemente indisciplinada y el *cahier de doléances* que se redactó contra él consigna acusaciones difícilmente rebatibles.

Capaz de componer más vidrieras ilustradas que maquetas a todo color, como le reprochaba Antoni, Huizinga nos muestra, sí, el proceso mediante el cual el hombre «crea un mundo, ficticio y, aun así, vivo, convencional y, sin

embargo, no menos concreto que el llamado mundo real, en que la imaginación se puede desplegar» (como había dicho Chabod), pero construye ese mundo ficticio (que es la imagen que una cultura da de sí misma a su época) mediante cortes y opciones que son más estéticas que historiográficas. Excluye del *Otoño* personajes y fenómenos que perturbarían su equilibrio, juega con citas para fines impresionistas y, por último, como advierte Garin, al intentar delinear formas de vida, pasa de la representación de imágenes a la sugerencia de tonos infinitesimales y perfumes sutiles.

Así, en un proyecto fatalmente

estetizante, al hablarnos de la cultura como juego, la ve «como evasión lúdica de aristocracias refinadas, que se sustraen al doloroso compromiso de la vida en un sueño intemporal» (Garin). Cierta pasión decadente, pues, que lo lleva a considerar el juego como una forma de disfrazar «ideológicamente» (pero Huizinga no recurre a esta categoría) las asperezas de la vida y que lo induce, en *Entre las sombras del mañana*,^[86] a sugerir la sospecha de que la nuestra es la única época cultural que ha extraviado el sentido del juego y de sus reglas: precisamente porque un cuento era ilustrar vidrieras con hechos del pasado y un cuento era afrontar las

barbaridades del presente.

La armonía del juego redimía, a los ojos del historiador, la laceración irracional, los «tonos crudos de la vida» típicos de su otoño medieval, pero no redime, desde luego, a ojos del contemporáneo, el paso de la oca de los camisas negras. Resulta, pues, que el sociólogo, decadente en historia antigua y crepuscular en historia contemporánea, llora cuando la mediación del arte y el velo del pasado ya no bastan para hacerlo sonreír con sensible desapego.

Y no es válido afirmar que con *Homo ludens*, al hacer de la categoría del juego un transcendental histórico capaz de abarcar lo irracional tanto del

presente como del pasado, se llenaba el vacío y una categoría antropológico-cultural adquiría la capacidad de objetivar también la cultura vivida: porque precisamente en la conclusión del libro la dialéctica entre juego y conciencia moral, que dramáticamente se establece, nos dice que para Huizinga la antropología del juego explicaba todo, menos su modo de reaccionar ante el presente. Señal de que, en el fondo, era aún una categoría estética capaz de embellecer sólo lo distanciado por la muerte y depurado por el recuerdo: estéticamente, pues. «Precisamente el hecho de haberse movido al principio en las estribaciones de una crisis y haber

visto desde ese ángulo el nacimiento de la Europa moderna pesó sobre toda la interpretación que Huizinga intentó hacer de las relaciones entre cultura y vida»: Garin había dado en el clavo.

De acuerdo. Huizinga hacía frescos, no excavaba. Citaba lo que le convenía, porque debía establecer sus conexiones con la arbitraria necesidad del procedimiento artístico y no como debería (pero ¿debería de verdad?) proceder una investigación historiográfica. Y lo que es correcto es correcto (sin que por ello deje de ser *El otoño*, construido sobre esos principios, un libro bellísimo y precisamente resulte irresistible la tentación de aconsejarlo a

un joven al que se quiera iniciar en la comprensión de la Edad Media, si bien con las debidas lecturas complementarias). Tampoco podemos omitir que en *Homo ludens*, donde aprovecha un documentado conocimiento de la mitología antigua, la filosofía y la sociedad griegas, las literaturas nórdicas y cierta etnología contemporánea, Huizinga desecha la teoría del juego de Schiller, pasa por alto prácticamente la *Crítica del juicio*, en pedagogía no tiene en cuenta las páginas sobre el juego de *Experience and Nature* de Dewey (que, sin embargo, es de 1924), se le escapa un libro como *L'esthétique de la grâce*

(1933) de Raymond Bayer, que podría haberle sugerido muchas cosas, y demuestra no conocer lo que el pensamiento contemporáneo podía sugerirle sobre la estructura del juego que rige las leyes de la lengua (Saussure), la lógica y la matemática (de Wittgenstein a las primeras alusiones a la teoría de los juegos), etcétera.

No obstante, había también puntos en que sus críticos no tenían razón y Huizinga nos atrae precisamente por los presuntos pecados que se le atribuyen. Reléase la crítica de Antoni. En el fondo, ve con antipatía a Huizinga porque, contra Burckhart, encuentra en la Edad Media más Renacimiento de lo

que la opinión común le atribuye y en eso sabemos que tenía razón y que la categoría de la «Era de las Tinieblas» ampliada hasta abarcar el ducado de Borgoña o la *Devotio Moderna* era una mala costumbre de la historiografía filosófica enferma de filohumanismo. Corre el peligro de hacer una historia no de ideas, sino de sentimientos, pero hay que entenderse sobre lo que debe ser una historia de las ideas y hasta la obsesión de la *Totentanz* forma parte de los productos culturales de un período, y bravo por quien logre revelarla, aunque sea con efectos pictóricos. Y, a fin de cuentas, lo que parece irritar a Antoni es que Huizinga citara comportamientos

populares y actas judiciales sin considerarlos mera vida privada y que calificara weberianamente la suya de «investigación sociológica». Se señala con el dedo a Huizinga para que el lector sospeche de él porque entiende la *Kulturges chichte* como «historia de las formas de vida» y no sólo como conjunto de la historia del arte, la religión, el pensamiento... Se le reprocha, y con razón, haber pasado por alto la crisis del pensamiento filosófico de su Edad Media otoñal, pero, además se lo acusa de haber seguido el ejemplo de Lévy-Bruhl y haber descrito una mentalidad primitiva con ojos más de etnólogo que de historiador, cuando eso

era, en realidad, lo que había que hacer, después de tantos libros que nos decían todo sobre la crisis de los universales o sobre los juegos de la política internacional, pero nada sobre la concepción del amor, sobre las fiestas o los entierros. Y si Antoni observa que «aquí aparece claramente el límite de semejante historiografía sociológica: útil al poner de relieve la importancia de las convenciones sociales, exagera al convertirlas en principio de la civilización»; en cambio, lo que sospechamos es que Huizinga no avanzó lo suficiente en esa dirección.

Se lo acusa de relativismo (lo que, en cambio, en *Homo ludens* no es cierto,

porque no es lo bastante relativista y agita el espectro de las invariantes, aunque después no lleva la hipótesis hasta sus últimas consecuencias); se lo acusa de no ensayar las explicaciones causales (y *pour cause*, puesto que afirma que lo que pretende hacer es morfología); se lo acusa de excluir el concepto de desarrollo (pero la polémica de Antoni —ya lo ha indicado Pietro Rossi— aspira a desacreditar el historicismo contemporáneo de Dilthey en adelante, como degeneración del historicismo romántico, sin reconocerle una posición original); se lo acusa de organicismo y biologismo en menoscabo del «desarrollo espiritual»... y, por

último, se lo acusa, como a todo reprensible historiador de las formas de civilización, de haber descrito los *cómo* sin haber explicado los *por qué*. Y aquí debemos invertir la polémica, porque, en realidad, Huizinga *no* describió en absoluto los *cómo* y esa acusación tiene un sentido opuesto a la de Antoni. Huizinga —como explicaremos más adelante— no describió los *cómo*, porque la suya es una morfología a mitad de camino (hoy diríamos: es una *morfética* y no una *morfémica*), cosa que se observa precisamente, y con mayor razón, en *Homo ludens*.

Sobre eso habrá que insistir. Su promesa de una historiografía como

morfología es lo que puede defraudar hoy en la lectura de Huizinga: si bien nuestro juicio es *a posteriori* y no podemos pedir a Huizinga lo que no pensaba ofrecer. Los historicistas idealistas le reprochaban, en cambio, haber *osado* afrontar ese problema y en esto Huizinga se nos vuelve simpático por la forma en que se lo puso en tela de juicio.

Si leemos bien a Antoni, vemos que lo acusa de intentar identificar formas que en parte le aporta la realidad histórica y en parte construye valerosamente el historiógrafo para volver inteligible la época con su singularidad y con las leyes que la rigen

igual que a otras épocas (y en función de esta dialéctica deberemos interpretar el paso de las obras historiográficas anteriores a *Homo ludens*). Según Antoni, «la historia, como él la imagina, es una serie de grandes conciertos polifónicos, cada uno de los cuales está regido por un tema dominante acompañado de otros motivos menores, en una sucesión de variaciones infinitas, de desarrollos y retornos inesperados. El historiador, semejante al experto en música, debe saber distinguir y seguir los hilos de la trama al tiempo que capta y aprecia el efecto inexpresable del conjunto»; y resulta imposible no ver que, si sustituimos la «historia» por la

expresión «el estudio de las culturas», parece que estemos leyendo una *ouverture* o una conclusión de las *Mythologiques* de Lévi-Strauss. Antoni ve que ese proyecto morfológico de Huizinga pone el acento en el «prudente pluralismo» (el blanco, a lo lejos, es el relativismo del historicismo no idealista) y no sabe aún que en *Homo ludens* pondrá el acento, en cambio, en los «universales» formales (Antoni escribe antes de que Huizinga publique *Homo ludens*). Lo que le desagradea es no encontrar en Huizinga precisamente el poema sinfónico de un tema infinito que se va haciendo, con impulso fatal, y, en cambio, le preocupa que la

reconstrucción histórica adopte la forma del «arte de la fuga»: con su sucesión de episodios autónomos, en una combinatoria de unidades elementales ya dadas.

Desde luego, si en Huizinga hubiera de verdad ese embrión, también habría que releer *Homo ludens* con un criterio muy distinto. Se trata de ver si lo hay, o si *Homo ludens* es una promesa sugerida y no formulada, además de no mantenida (lo que no volvería hoy menos estimulante su revisión). Pero en los dos casos habría que acusar a Huizinga por no haberlo hecho todo, no por haber osado demasiado.

El caso es que, como decíamos, en

Huizinga lo que falta es precisamente la rigurosa conciencia metodológica de cómo se debe hacer una morfología. A falta de ella, su morfología es precisamente un fresco, no una estructura que revele sus interconexiones. El sabor «estructuralista» que nos ha estimulado por un momento disminuye ante declaraciones como esta, que es de 1934:^[87] «Lo que el historiador ve son las formas de la vida colectiva, de la economía, la creencia, el culto, formas del derecho y las leyes, formas de pensamiento, formas de creación artística, de la literatura, de la vida del Estado y del pueblo, en una palabra,

formas de la civilización. Y esas formas las ve siempre *in actu*. Ninguna es forma de vida, por lo que toda forma contiene una función. Y esas funciones de vida y civilización el historiador no quiere reducirlas a esquemas y fórmulas, ni ordenarlas siquiera sistemáticamente, sino sólo volverlas claras en su funcionamiento visible, en el tiempo, en el lugar y en el ambiente». Profesión, pues, de una historiografía individualizante, que, si bien puede satisfacer aún con la «vidriera» del *Otoño*, resulta insuficiente ante *Homo ludens*. Porque lo que pediríamos hoy al autor, después de habernos dicho que la cultura no es sino el lugar de un juego,

es precisamente que surjan *esquemas* y *fórmulas* y que el material aparezca ordenado *sistemáticamente*. Cosa que Huizinga no hace, porque, como veremos, no le interesa en absoluto decirnos *cuál es el juego ni cómo funciona*, sino el hecho de que se juegue.

A propósito del *Otoño*, Garin le reprocha ver descriptivamente «las máscaras y no los rostros, el orden de las procesiones y no los corazones agitados... los procedimientos de los tribunales y no el derecho que se renueva». Pero, si bien es comprensible este tipo de reproche, tal vez la belleza de *nuestro* juego radique en invertirlo: Huizinga nos hace ver aún rostros y no

llega a ese lugar profundo de la dinámica (o de la estática) cultural en que los rostros son producidos por máscaras subyacentes. Y precisamente por eso no logra decirnos si las máscaras son relativas o universales, si cada época tiene su máscara típica, como parece en el *Otoño*, o si una única máscara juega en todas las épocas, como parece en *Homo ludens*.

El paso del *Otoño*, o del *Erasmus*, a *Homo ludens* es metodológicamente muy importante. Las formas lúdicas de la sociedad medieval tardía aparecen caracterizadas, en *Otoño*, como formas propias. Aunque muchas de ellas procedan de otras épocas y tradiciones,

en esa época llegan a asentarse, de forma tan característica e individual, que es como para creer que son la forma idiosincrásica de mistificación que una cultura lleva a cabo en una época de crisis. Y así es, porque lo que en *Otoño* se ve como forma lúdica no es *todo* lo que en *Homo ludens* se verá como cultura-juego.

El juego de *Otoño* es una de las posibles opciones culturales, la aristocrática y decadente que convierte en hermoso sueño las asperezas de la vida y que, como tal, sólo pueden ver y representar minorías aristocráticas. En *Otoño* aparece teorizado una especie de móvil que nosotros llamaríamos

«económico»: es la aspiración a una vida más bella, la necesidad que tiene toda sociedad de resolver armónicamente y para satisfacción general sus contradicciones. Frente a esa *necesidad* se abren para Huizinga tres opciones posibles, tres formas ideales —digamos— de cultura: una cultura de la renuncia, típica del primer cristianismo; una cultura del mejoramiento, que la Edad Media desconoció y que no se desarrolló hasta el siglo XVIII, y, por último, una cultura de la evasión, que construye un mundo ideal, un «reino de sueños». Esta última tendencia, típica de la época que Huizinga estudia (al menos en lo

relativo a las clases acomodadas), se desarrolla mediante una cultura literaria que —como él mismo observa— se manifiesta también en el Renacimiento y en los siglos XVIII y XIX, mediante formas que no son sino «variaciones de la antigua canción».[88]

Ahora bien, al entender el juego tal como aparece teorizado en *Otoño*, parece que la forma del juego se refiera sólo a esa tercera opción y esté ausente tanto en la cultura de la renuncia como en la cultura del mejoramiento. Con lo que nuestro horizonte problemático se reduciría mucho: el juego cultural es la forma que adopta, frente a la presión no resuelta de lo económico, la

mistificación *ideológica* de las clases hegemónicas que proyectan en un ideal (vivable lúdicamente) la perfección que renuncian a realizar en lo social concreto. Pero, si leemos *Homo ludens*, vemos que el principio del juego es aplicable también a manifestaciones típicas de otras formas de cultura: en la medida en que vemos como juego el derecho, la guerra, la filosofía y nos interrogamos sobre la estructura lúdica de la ciencia, queda abarcada en la definición de juego también la cultura de la transformación y el mejoramiento. En *Homo ludens* el concepto de juego se hace extensivo al de cultura en todas sus formas posibles.

En *Homo ludens* no se afirma sólo que toda cultura reserva un lugar para manifestaciones lúdicas o que «el juego se fija enseguida como forma de cultura». Una vez identificadas las características del juego, se llega a la hipótesis de que los rasgos del juego son los de la cultura y, por tanto, la cultura desde la antigüedad se manifiesta como juego. Y en ese sentido nos libramos al instante de las melancolías apocalípticas de quien ve la modernidad como degeneración lúdica de la cultura; al contrario, se invierte la perspectiva: el carácter lúdico es contraseña de las culturas clásicas y (si acaso) entra en crisis por las degeneraciones de la

cultura contemporánea (los desfiles de Nuremberg son manifestaciones de «puerilidad» y no tienen las características eminentes del juego, su fundamental seriedad, su adhesión a reglas racionales, su capacidad de aunar, aun en la competencia, convivencia y civilización).

La cultura surge en forma lúdica, la cultura ante todo se juega... Eso no significa que el juego cambie o se convierta en cultura, sino que la cultura, en sus fases originarias, tiene carácter de juego, se representa en formas y estados de ánimo lúdicos... La relación entre cultura y juego debe buscarse sobre todo en las formas superiores del

juego social, allí donde existe la acción ordenada de un grupo o una sociedad...

En ese punto Huizinga se encontraba ante una alternativa: por un lado, podía afirmar que la cultura es juego en el sentido de que sus estructuras constitutivas (ya se manifieste en forma de arte, derecho, comportamiento ritual o costumbre cotidiana) constituyen una matriz combinatoria autosuficiente que obedece a reglas que son, precisamente, de juego, o podía decir que la cultura es juego en el sentido de que su posible combinatoria (sobre la que no se pronuncia) se cumple según el ritual

externo del juego. En otras palabras: o decía que la cultura es juego como es juego la matriz combinatoria del ajedrez con sus reglas, su tradición normativa interna, la sucesión histórica de los diferentes estilos de jugada que van volviendo sucesivamente actual y corriente determinada apertura, determinada defensa, determinada estrategia final, o decía que la cultura es juego en el sentido en que lo es el ritual de un campeonato internacional de ajedrez, con los tiempos de juego fijados, el reloj a disposición de los jugadores, la tensión combativa, el deseo de victoria, la foto del vencedor en el periódico y el premio en metálico.

Ahora bien, no hay duda de que Huizinga elige la segunda opción. Podía estudiar el juego cultural como *langue* y lo estudia como *parole*, podía estudiarlo como *competence* y lo estudia como *performance*. No hace una gramática del juego, examina frases y, más aún, sus modalidades de pronunciación y el hecho de que a la gente le *guste hablar*. No hace una teoría del juego, sino una teoría del comportamiento lúdico. Podía estudiar el juego *jugante*, el juego que nos juega, y estudia el juego *jugado* y la costumbre de jugar. Está claro que estamos pidiendo a Huizinga algo que no pensaba darnos y lo estamos releyendo después de haber leído los textos de la

teoría de los juegos, los pasajes de Wittgenstein sobre la matemática como juego, los paralelos saussureanos con el ajedrez, Lévi-Strauss y Lacan. Y, si esa fuera una interpretación historiográfica, no sería lícito proceder así. Pero un libro se lee de muchos modos, y uno de ellos es dejarle decir lo que el autor no sabía y que, años después, resulta claro al lector. Entre otras cosas, porque siempre se puede preguntar al autor por qué no lo advirtió. Y porque es de esa inadvertencia que se siguen las contradicciones de que *Homo ludens* no consigue, al fin y al cabo, liberarse. Y, por último, si Huizinga perdió una oportunidad, no es una buena razón para

que debamos perderla también nosotros...

Una posible objeción a estas objeciones sería la de que Huzinga no hablaba del juego como *game*, sino como *play*. Si así fuera, todo quedaría claro. En el inglés *game* se evidencia el aspecto de *competence*, de conjunto de reglas conocidas y reconocidas; según el diccionario Webster, el *game* es específicamente «an amusement or sport involving competition under rules», es el número de puntos necesario para vencer y, por último, también «esquema o plan». Por eso, cuando se quiere subrayar la intención de estudiar las reglas y la combinatoria que permiten,

se habla de *Games Theory*. *Game* son el tenis, el póquer, el golf: sistemas de reglas, esquemas de acciones, matrices combinatorias de movimientos posibles. «Estar al juego», es decir, «observar las reglas» se traduce por «to play the game». Hay un objeto abstracto, el juego como *game*, y un comportamiento concreto, una *performance*, que es el *play*. *To play* es «to take part in a game». Comúnmente, el concepto de placer va unido al *play*, mientras que al *game* va unido más bien el de regla. Cuanto más se evidencian la regla y la combinatoria, tanto más es *game* el que lleva las connotaciones de casualidad: se puede usar *to play* también para los juegos de

azar, pero es mejor decir *to game* y raro será el caso en que *game* indique una acción: por lo general, es la matriz abstracta que permite la ejecución de una acción, con frecuencia agradable y vital. Es cierto que los juegos olímpicos son *games*, por lo que se suma al término una connotación agonística, y habría sido un tema interesante para Huizinga estudiar ese matiz y sus orígenes. Pero aquí basta con que nos atengamos, con fines puramente didácticos, al uso corriente de los dos términos, para distinguir *dos esferas* precisas.

Si Huizinga hubiera distinguido con la misma precisión (y con el debido

bagaje léxico y semántico) esas dos esferas, habría podido decimos cuál había elegido.

Desgraciadamente, escribió *Homo ludens* en alemán, lengua que comparte la suerte del francés y el italiano y tiene una sola palabra, *Spiel*, para ambos casos. De ahí el riesgo (¡no el derecho!) de no deshacer la ambigüedad de una esfera semántica que ya de por sí es ambigua.

Es difícil perdonar a Huizinga esta omisión, tanto más cuanto que dedica todo un capítulo (ejercicio refinado de sabiduría filológica) a examinar la noción de juego en la lengua, mejor dicho, en las lenguas, ¡del sánscrito a las

lenguas escandinavas, del griego al inglés! Y sabe muy bien que es una noción vaga y en muchos casos abarcada no por una, sino por más palabras. Y dedica una página a analizar el inglés *to play* sin preocuparse del otro término.

Se podría decir que es así, porque Huizinga sigue, aunque sea inconscientemente, una opción, la del comportamiento contra la regla, y parece decirlo al comienzo de su análisis lingüístico, cuando intenta circunscribir la noción que se oculta bajo los diversos términos: «juego es una acción o una ocupación voluntaria, realizada dentro de ciertos límites definidos de tiempo y espacio, de acuerdo con una regla

aceptada voluntariamente y que, sin embargo, compromete de forma absoluta, constituye un fin en sí misma» (p. 35). En tal caso la regla aceptada existe como pretexto para el juego, pero no es el juego, es otra cosa.

Pero Huizinga advierte que el holandés dice *een Spel spelen*, es decir, «jugar un juego», y que «juego» es la acción del jugador, pero también la estructura de las reglas, hasta el punto de que observa con cierta perplejidad que «para expresar la clase de la actividad es necesario que la noción que encierra el sustantivo se repita para poder servir de *nomen actionis*» (p. 46): sin darse cuenta de que en la

fatídica frase holandesa (que tiene la estructura de las frases alemanas, francesas o italianas análogas) no hay un solo término, sino dos, hay dos *homónimos*. Desde luego, no será casualidad que los homónimos se hayan formado como tales y, de hecho, se puede jugar porque existen los juegos (pero *no* se puede así como así afirmar lo contrario, es decir, que los juegos existan para hacer jugar: tal vez los juegos existan en cuanto que se juegan solos...): no obstante, se trata de homónimos y no haberlos entendido como tales, no haber comprendido que hay dos significados abarcados por un mismo significante invalida todo el

discurso de Huizinga, continuamente turbado por el fantasma de un juego-matriz que emerge a cada paso de su análisis a turbar la lucidez del juego-comportamiento. Una última defensa para el autor podría ser el recurso al latín. *Ludus* no es tan ambiguo como *Spiel* y *jeux*, el *ludus* es sin lugar a dudas comportamiento, placer en acto, diversión, y, por tanto, si el objeto del libro es el *homo ludens*, ese hombre tendrá que ver con el comportamiento lúdico, no con la regla del juego.

Pero, aparte de que Huizinga se topa a cada paso con las reglas y las matrices combinatorias, resulta que el latín nos da otra pista. Es cierto que quien juega,

no juega a algo, sino que juega *con* algo concreto (no se da el caso del *ludere ludo* y, en cambio, sí que se da el caso del *ludere pila* o el *ludere latrunculis*: con la pelota o con el ajedrez); sin embargo, examinemos el caso del «*ludere alea*», jugar a los dados. Los dados en la civilización latina se consideran no sólo como un juego combinatorio, sino también como una combinatoria que *se* juega más allá de la intervención del sujeto. El sujeto inicia el proceso («*alea iacta est*»), pero no se sabe lo que sucederá: el juego se articula solo. Hasta el punto de que adopta el mismo nombre que la fortuna, la suerte, el azar, de modo que en el

transcurso de la cultura posterior llega a significar técnicamente la casualidad, en el arte como en las teorías de la probabilidad, en las ciencias de la información. Los latinos, carentes de un nombre para el *game*, habían intuido, por lo demás, que el juego como matriz combinatoria entraña una total desautorización del sujeto, es pura objetividad que ocupa un lugar que no es el de las decisiones responsables. *Ludere alea* es «jugar *el* juego» y ese juego es verdaderamente el *game*, el de la teoría de los juegos.

Ahora bien, la respuesta que Huizinga no nos da es si la cultura es *ludus* o tiene la naturaleza del *alea*. Si

es *play* o *game*.

Homo ludens está marcado objetivamente por esa pregunta, aunque Huizinga no consiga tomar conciencia explícita de ella. Roza en varias ocasiones la intuición profunda que rige *Homo ludens*, sobreentendida. Trata de la costumbre del *potlach*, aprendida de Mauss, vislumbra su impulso lúdico, vislumbra su funcionalidad social, pero se le escapa la matriz de juego jugante y no advierte (como ocurrirá con Lévi-Strauss) que son las reglas de ese juego las que hacen posible la existencia de la sociedad y que impulso agonal e impulso funcional (poder) se unen en el hecho de que el juego no es lo que la

sociedad juega, sino la premisa misma de la relación social.^[89] Ante un fenómeno como el *potlach*, cuyos avatares incluso contemporáneos vislumbra, y muy bien, Huizinga presenta la intuición de que «en toda la Tierra un conjunto de conceptos y usos absolutamente idénticos de naturaleza agonística predominan en la vida de las sociedades arcaicas»; pero después corrige la amplitud de esa intuición, al recordarnos que no habla de una matriz combinatoria, sino de un comportamiento activo: «La explicación inmediata de semejante homogeneidad radica en la propia naturaleza humana, que aspira siempre a un fin más alto, ya

sea honor o superioridad terrenal...» (p. 89). Lo que, reconozcámoslo, es bastante poco.

Y, sin embargo, el proyecto aparecía ya en *Otoño*: «se trata de las formas de la vida y del pensamiento que hemos intentado representar. En cuanto al contenido esencial de esas formas me permito formular una pregunta: ¿se ocupará alguna vez la investigación histórica de abordarlo?». ^[90] Pero la frase, que aparentemente nos remite de nuevo al sector estructuralista, se refería a las formas del comportamiento lúdico, no a las reglas de la matriz del juego.

Que el juego es una *langue* se presentaba evidente a Huizinga en

muchos puntos de su discurso... Como, por ejemplo, cuando encuentra dificultades ante la menos codificada de las semias, el arte figurativo (tampoco la semiótica moderna sabe decir si el reino de lo icónico está regido por códigos y si, como tal, se puede jugar combinatoriamente [p. 197]). Pero son sospechas que enseguida quedan exorcizadas. Podía quedar muy claro, cuando se trata de examinar el derecho, el carácter profundamente autoteleológico de los sistemas de leyes, pero, mira por dónde, de ahí pasa rápidamente a analizar el gusto agonal con que se debate la causa. Podía quedar claro a propósito del capítulo

sobre la guerra, tan claro al menos como les resulta hoy a los hombres de la Rand Corporation, que organizan sus juegos estratégicos y convierten el descubrimiento de la estructura combinatoria del peligro de guerra en una ideología cínica. Había una inmensa casuística de Clausewitz al Tolstoi de *Guerra y paz*...

Y podía resultarle evidente en las páginas sobre juego y saber, si no las hubiera reducido de nuevo a un examen de los rituales de *quaestio disputata*. Tampoco abriga la sospecha de que el saber adopte con tanta frecuencia la forma de enigma precisamente porque la enigmística es la conciencia lúdica

aguda de las potencias combinatorias gratuitas de los lenguajes... Existe el dilema y el problema, dos categorías lúdicas que analiza, porque existe la posibilidad de elegir dentro de un sistema de reglas y algunas elecciones son ambiguas, otras conducen a un punto muerto, y la combinatoria de elementos finitos puede producir soluciones infinitas. Y, sin embargo, vuelve de nuevo a la naturaleza agonal del desafío entre quien interroga y quien responde.

El máximo de ocasiones perdidas figura en el capítulo sobre la poesía. ¿Se juega con la poesía porque se organizan certámenes poéticos o porque la poesía es el juego por excelencia sobre las

posibilidades combinatorias de la lengua y, por tanto, la máxima realización de la lengua como juego autosuficiente? En la p. 155 reconoce lúcidamente que la poesía es —en épocas diferentes— combinatoria de formas métricas, estróficas, retóricas, que la narrativa es, en todas las épocas, combinación de motivos recurrentes. Que la poesía es «juego con la palabra y la lengua». Por último (véase el análisis en la p. 158 de los *Kenningar* noruegos, caballo de batalla de sucesivos análisis de la combinatoria de una lengua-juego), que: «se trata de obtener un código cuidadosamente definido de reglas de juego, en un sistema riguroso, con

imperiosa validez, pero con posibilidades infinitas de variación»... Y no está hablando de las reglas conductistas del certamen poético, ¡sino de la naturaleza de la metáfora! ¡Tras haber dicho que «lo que el lenguaje poético hace con las imágenes es un juego. Las distribuye en series estilísticas, les infunde secretos, hasta el punto de que toda imagen al jugar responde a una adivinanza» (p. 157)!

Pero de nuevo el tema se confunde con el de un análisis de los contenidos poéticos primitivos, con el descubrimiento que es siempre obra de un héroe agonal empeñado agonalmente en resolver un problema o cumplir una

misión. Frustrante, la verdad. Por último, el capítulo sobre el mito. La sombra de las investigaciones estructuralistas es demasiado deslumbrante como para reprochar a Huizinga que no realizara una tarea que no le correspondía.

De acuerdo, no debemos ensañarnos con un libro que, por haberse escrito en otra época, era ajeno a los problemas que le planteamos. Y debemos leerlo y releerlo por lo que nos da, por la agudeza, si bien un poco apresurada, con que encuentra constantes lúdicas en la cultura renacentista, en el barroco, en el

rococó. Para discutir acaso una cierta incapacidad para distinguir las situaciones de juego propias del siglo XIX, que le parece el más ajeno a la tentación lúdica sólo porque prevalece el sentimentalismo (¿acaso no juegan Werther y Jacopo su juego supremo, según los principios del juego romántico?) y porque los vestidos variopintos quedan sustituidos por el traje burgués incoloro y serio (baste le lección de Gozzano para confirmar los rituales de juego del gris salón burgués). Pero, en lo que se refiere a este siglo, Huizinga es víctima de una desconfianza aristocrática hacia el predominio de las explicaciones economicistas, olvidando

que, si las hubiera aceptado, el irracionalismo de las dictaduras que le hizo escribir *Entre las sombras del mañana* le habría parecido mucho más racional (en el sentido de explicable racionalmente).

Y particularmente bellas y provocativas, hasta cuando son discutibles, son las páginas sobre el mundo contemporáneo, la magistral acusación al deporte como la actividad, hoy, menos lúdica que existe (y, por tanto, menos cultural y civilizada), así como el reconocimiento de una ambigua estructura lúdica en el juego de la publicidad y de los consumos, y las sensibles, aunque perplejas,

interrogaciones sobre la naturaleza del arte moderno. Y, por último, tras problemas superficiales sobre la naturaleza lúdica de la ciencia, las páginas sobre la diferencia entre *puerilidad* totalitaria y juego, con la brillante aprobación de los jóvenes exploradores de Baden-Powell, que juegan como niños sabiendo que juegan, frente a los degenerados *boy scouts* adultos en camisa marrón o negra, que juegan puerilmente creyendo que hacen algo serio e ignoran la aceptación de reglas sociales propia del juego, la tolerancia en la competición. Así como las páginas sobre el carácter ya no lúdico de una guerra contemporánea,

que lo mueve a formular las preguntas finales.

Precisamente con esas preguntas finales, como afirmábamos más atrás, calibra (sin saberlo) Huizinga el precio que su teoría debe pagar por no haber sabido ver el juego como lengua y matriz.

Si lo hubiera hecho —y, pese a sus diversas degeneraciones, el estructuralismo contemporáneo tiene el mérito de haber planteado el problema—, Huizinga habría tenido que hacer una última elección. Si la cultura es juego (si lo es en cuanto que está estructurada como *game*), entonces o la cultura es pura gratuidad o la característica última

del juego es la seriedad y la funcionalidad absoluta y constitutiva.

Si la cultura es juego, entonces el juego en su acepción estricta, la ejecución lúdica de los juegos reconocidos como tales, de la carrera a las cartas, de los dados a la enigmística, constituye el momento metalingüístico en que la cultura *dice sus reglas*. El momento en que la cultura mantiene en ejercicio sus formas, vaciándolas de contenido concreto para poderlas reconocer, ejercitar y perfeccionar. Y, por tanto, el juego, momento de la salud social, es el momento de la máxima funcionalidad, en que la sociedad, por así decir, hace funcionar el motor en

punto muerto, para limpiar las bujías y el carburador, calentar los cilindros, hacer circular el aceite, mantenerse en perfecto estado. Y, por tanto, el juego es el momento de la mayor y más preocupada seriedad.

Aun así, la cultura puede jugarse de forma equívoca, reconocerse en juegos que, sin embargo, no reflejen el auténtico funcionamiento profundo. Es el momento en que ritos y mitos representan el momento ideológico en que la cultura se miente a sí misma y lo simbólico es en verdad sólo superestructural. Es el momento, en que la tardía Edad Media borgoñona se reconoce en etiquetas que ocultan otras

tensiones y otros equilibrios. O el momento en que la sociedad, al no funcionar y no estar estructurada ya armónicamente, se reconoce en estructuras simbólicas que fingen la funcionalidad.

Los momentos del enmascaramiento simbólico son los reconocidos por Lévi-Strauss al interpretar a Mauss: cuando el juego combinatorio del regalo circular se mistifica con la introducción del *hau*. O aquellos en que el motor de un intercambio (como el tabú del incesto) se convierte en uno de sus fines. Hay crítica como desenmascaramiento cuando la cultura intenta revelar, aun usando los elementos del juego cultural,

del que no se puede salir, las disfunciones de la máquina cultural, los juegos «falsos» que ocultan los juegos «verdaderos».^[91] Igual que el lenguaje analiza los medios del lenguaje con los medios del lenguaje. De ese modo juego y seriedad no se opondrían como dos opciones mutuamente excluyentes, sino como dos polos de una dialéctica en la que el juego se controla a sí mismo, y el metajuego es el momento «serio» que rechaza el juego objeto entre los juegos por reclasificar...

Pero Huizinga, que en la p. 61, al intuir la unidad profunda que vincula el «premio» al «precio» y la «ganancia» al «salario», había vuelto a confirmar la

identidad entre seriedad y juego, no llegaría nunca a postular lo que aún hoy espanta a muchos y, sin embargo, debe postularse: que también los fundamentos de las relaciones materiales de vida deben reducirse a reglas de juego para comprender su naturaleza y su mecánica. Postulado postulable sin que haya necesidad estricta (si bien no se puede evitar la tentación de pensarlo) de que en una perspectiva general de juego hasta las leyes de la necesidad se transformen, como atestigua Lacan, en reglas del *désir* y, por tanto, en reglas de la cadena significativa, susceptibles de análisis tomados de la teoría de los juegos. Porque basta proceder al menos

como el Marx del primer libro de *El capital*, que zanja estructuralmente las relaciones de intercambios entre mercancía y mercancía (y entre mercancía y dinero), al introducir el trabajo humano no para inclinar el equilibrio estructural de las valencias en juego, sino para desenmascarar los valores que artificiosamente se presentan como autosuficientes e inmotivados.

No obstante, Huizinga dice que la primacía de lo económico es un «equívoco humillante» y, cuando se refiere al modo en que una sociedad como la borgoñona se reconoce en sus formas, habla de «ideal». Así, por un

lado, no admite del todo la posibilidad de que algunos juegos sean sólo «ideológicos», porque todos son sublimaciones «ideales», y, por otro, cuando topa con la violencia de la realidad (y con las leyes subterráneas de la economía que desencadenan la violencia) pretende no encontrarse ya ante un juego. Como si, sensible esteta, capaz de captar el momento de juego en la crueldad de la Esfinge que manda a la muerte a quienes fallan, no lograra captarlo en la crueldad de la dictadura contemporánea, que manda a la muerte a los disidentes.

Lo que significa que no ha aceptado la idea que, sin embargo, enuncia: que el

juego, además de serio, puede ser terrible y trágico.

El juego le ha parecido siempre el momento de la sublimación elegante y cortés y, cuando la realidad no le parece ni cortés ni elegante, no puede por menos de rechazarla y descubrir que, frente al universo del juego, se yergue el universo de la «con ciencia moral». Entonces la guerra de quien se ve asaltado ya no es juego, es seriedad sin posibilidad de tolerancia. Los límites entre juego y seriedad vienen dados por el valor «objetivo» del derecho y de las leyes morales.

Curiosa afirmación por parte de quien había visto el derecho como

terreno de un juego... Pero eso se debe a que no había llevado la hipótesis hasta sus últimas consecuencias y no había concebido la cultura de verdad radicalmente como juego, juego que se juega también cuando una de sus formas se yergue contra otra para negarla. Juego que es ya en sí mismo serio, porque es condición para la vida social; juego que no es gratuito, porque para desestructurar los juegos u oponer opciones de juego distintas está la presión del momento material, que se convierte en juego, pero nace como algo diferente.

Esa presión no puede ser la de la conciencia moral, porque, si la cultura

es juego, lo es también la moral. En un arranque de nobleza, temiendo que su teoría lo vuelva insensible a la urgencia trágica de la historia que está viviendo (1939), Huizinga concluye su libro con un fantasma que niega toda la teoría. La conciencia moral y el «bien supremo» aparecen en la escena del juego a advertir que el juego ha concluido. De dónde vienen no se sabe.

Quien ha postulado una noción más radical de la cultura como juego no puede estar a ese juego. El juego verdadero se juega más a fondo. La condición es, desde luego, cierto vértigo; el riesgo, perderse en la contemplación del juego.

Pero el *homo ludens* debería haber visto cosas peores. Huizinga nos invita a una partida que habrá que seguir jugando, incluso sin su ayuda.

**SIGNOS, PECES Y
BOTONES.
APUNTES SOBRE
SEMIÓTICA,
FILOSOFÍA Y
CIENCIAS HUMANAS**

Todos los autores que han hablado explícitamente de «semiótica» la han definido como *doctrina de los signos*: Locke, Dalgamo, Lambert, Husserl, Peirce, Saussure, Monis, Jakobson y Barthes. Del signo como objeto explícito de investigación filosófica han hablado desde Aristóteles y Agustín, los

dos Bacon y Ockham, hasta Hobbes, Cassirer y otros. Y, sin embargo, la semiótica contemporánea ha puesto en entredicho la noción de signo, y en dos direcciones. Por un lado, por considerarla demasiado vasta e imprecisa: ha disuelto, así, el signo en el retículo de las *figuras*, bien de la expresión, bien del contenido; o bien ha decidido dar preferencia sólo a la faz significante. Por otro lado, ha disuelto el signo como unidad demasiado limitada en el tejido del enunciado, del texto, en el juego de los actos lingüísticos, en el proceso comunicativo, en la interacción conversacional, en la práctica productiva de sentido, en la semiosis.

Donde la tradición hablaba *de signis*, hay ahora una maraña de disciplinas, enfoques, subdivisiones ya académicas.

¿Sigue siendo el signo un objeto teórico, un hiperónimo máximo, como «cosa» o «sustancia»? ¿Tienen razón quienes ante la decisión semiótica de hablar de signos visuales, verbales, gestuales, proxémicos, térmicos, olfativos, naturales y artificiales, convencionales y motivados, indexicales o icónicos, etcétera, lanzan la objeción de que hablar de signo en relación con una palabra, un síntoma atmosférico, un símbolo algebraico, es mera licencia metafórica?

La conclusión más realista sería que

nos encontramos ante una maraña de *semejanzas de familia*. Y la semejanza de familia es un concepto bífido, estimulante y desalentador a un tiempo: por un lado, puede inducir a averiguar qué justifica precisamente las semejanzas, pero, por otro, inducir a reconocerlas como ilusión analógica, por lo que parece más razonable retirarse al ámbito de investigaciones más especializadas, sin intentar síntesis totalizadoras.

1. *El miedo al signo*

En una reseña de obras semióticas aparecida en la *London Review of Books*^[92] —y no importa que también fuera objeto de la reseña un libro mío, porque el ataque es más amplio y aquí no me ocupo de las objeciones que se ponen a mi obra—, Roger Scruton afirma que el proyecto semiológico o semiótico oscila entre «tres empresas independientes, la primera modesta, la segunda especulativa, la tercera vinculada a una falacia».

La empresa modesta consiste en ir en busca de una pluralidad de significados en el mismo texto. Scruton sospecha que hay cierta «lujuria» en el estructuralismo por encontrar en un texto

significados que el autor no habría reconocido. Aparte de que Scruton, con ingenio insular, identifica semiótica, estructuralismo y hermenéutica como tres caras de un mismo complot continental, quien haya hecho lecturas válidas observará que esa «lujuria» es, si acaso, típica de muchos autores postestructuralistas. En cualquier caso, el problema no es este. No es absurdo encontrar en un texto sentidos que su autor no había previsto (basta con pensar en el clásico caso de las *gaffes*); el problema estriba más bien en qué *legítima* una interpretación respecto a otra. Scruton lo sabe, pero confunde los dos problemas. Ahora bien, el segundo

no es ni mucho menos «modesto» y es una lástima que Scruton lo liquide para castigar directamente a la segunda empresa.

La segunda empresa «se refiere a una difusa especulación según la cual la investigación científica no agota los modos del conocimiento humano». Scruton cita como ejemplos de «especulación» la fenomenología y Kant y reconoce que esas especulaciones «nada tienen que ver con la explicación ni con la predicción», pero presentan cierto interés. Como veremos, una semiótica general debería ser precisamente una actividad de ese tipo. Scruton podría reconocerlo y decir que

este tipo de especulación no le gusta.

Pero en ese punto da un curioso salto argumentativo. Da por sentado, sin presentar pruebas, que todos los semiólogos aspiran a fundar una ciencia sobre el modelo de las ciencias naturales y que, además (con manifiesta contradicción) pretenden que esa ciencia natural debe usar las categorías de la lingüística y pasa a demostrar que esas dos pretensiones son inconciliables (y si esas fueran las pretensiones, tendría cierta razón). Pero el proyecto que critica como científico no es tal: es lo que él calificaría de especulativo o filosófico. Demuestra, así, la imposibilidad de dicho proyecto

filosófico (que, sin embargo, no reconoce como tal), al demostrar que no corresponde a su idea de ciencia natural.

Además, actúa como el lego que no logra ver objetos reconocibles antes que un discurso filosófico los haya establecido (a diferencia de otros legos, no reconoce el discurso ni siquiera cuando se ha establecido).

Para leer cualquier texto semiótico hay que comprender que quien habla parte del supuesto de que hay semiosis en muchos lugares, en cualquier caso más allá del lenguaje verbal. Después se tratará de determinar si ha descrito su funcionamiento de modo aceptable. Pero los dos problemas deben mantenerse

diferenciados.

Veamos, en cambio, lo que hace Scruton. Analiza algunas páginas en que Barthes ha aplicado el modelo lingüístico al arte culinario y pone de relieve que la aplicación es puramente analógica. Esperaríamos que dijera: si en el arte culinario hay semiosis, entonces habrá que buscarla y definirla de otros modos. En cambio, Scruton concluye que, si la solución de Barthes es insatisfactoria, significa que *a)* el arte culinario no representa un sistema signifiante y *b)* el sueño de un enfoque unificado de los diversos sistemas semióticos carece de validez.

En mi opinión, esa conclusión es

posible sólo si Scruton se ha convencido ya de que no tiene sentido buscar la semiosis en un *menu*.

Ahora bien, supongamos, por mor de la argumentación (y con esa estrategia que en retórica se llama *concessio*), que Barthes no haya estado acertado en interpretar la composición de una comida en términos lingüísticos de paradigma y sintagma. Por otra parte, también Barthes habría estado de acuerdo en reconocer que el arte culinario no es una lengua en el sentido en que lo es el swahili. No obstante, si alguien sospecha, espera, cree, supone que el arte culinario pone en juego significaciones, no debe detenerse ahí:

debe preguntarse si hay otras categorías que puedan aplicarse provechosamente a la composición de un *menu* y si por casualidad esas otras categorías logran explicar, mejor que las lingüísticas, aspectos comunes entre un discurso verbal y una mesa engalanada con muchos platos.

Prieto ha demostrado que muchos sistemas semióticos visuales no pueden reducirse al modelo lingüístico de la *doble* articulación. Pero, como consideraba que esos sistemas servían para producir significados, ha buscado un modelo articulatorio más amplio. Al mismo tiempo ha mostrado las sensibles diferencias y las interesantes

homologías entre lengua verbal y lenguas de señales. En este punto se podría concluir que tampoco el modelo de Prieto tiene aplicabilidad universal, porque no logra explicar muchos otros sistemas carentes de articulación, si no es alineándolos todos en un limbo impreciso. Habría que pensar que la de la articulación no es una categoría de la semiótica general y debe subsumirse en alguna categoría de alcance mayor.

Pero Scruton ha concluido de antemano que todo semiólogo aspira a una ciencia natural de los signos: «natural» y, sin embargo, basada en categorías lingüísticas. Por lo que «sin la asunción de que esa ciencia sea

posible, los repetidos préstamos de tecnicismos procedentes de la lingüística para describir todas las diversas cosas que han recibido la etiqueta de “signos” por razones de moda, se convierte en una especie de alquimia, que evoca la ilusión de un método que de hecho no existe». Scruton dice, en efecto, «in the absence of the fact of it», que en italiano no tiene una traducción, pero es igual. Habla de un método que *de hecho* no existe. Pero, si lo que se ha escrito hasta ahora en estas páginas es digno de la menor consideración, un método (y precisamente en el sentido de la posición de algunos conceptos

unificantes) no es un hecho, porque no viene dado, sino postulado.

En cualquier caso, Scruton quiere demostrar que ese método no puede elaborarse en ningún caso y aborda el tema de la tercera empresa:

La idea de una ciencia general de los signos se basa, me parece, en una falacia. ¿Qué es lo que constituye una ciencia? Hay una ciencia de los peces, porque los peces están constituidos de modo semejante, obedecen a leyes similares, tienen una esencia reconocible, más allá de los hechos evidentes que nos inducen a nombrarlos como tales. (Los peces constituyen un «género natural»).

Los botones, en cambio, no tienen esencia y no tienen identidad común, más allá de su conocida función. No puede haber una ciencia de la constitución de los botones: si hay una ciencia de los botones, será ciencia de su función. Ahora bien, los signos son más semejantes a los botones que a los peces y una ciencia general de los signos no será una ciencia de su constitución, sino de su función. Pero ¿cuál es esa función? La semiología nos remite al lenguaje, a las señales de la circulación, a las expresiones del rostro, a la comida, a los vestidos, a la fotografía, a la arquitectura, a la heráldica, a la trama de los cestos, a la música. ¿Podemos decir que todas esas cosas son «signos» en el mismo sentido o en cualquier

sentido? La palabra «signo» significa muchas cosas y se refiere a muchas funciones. ¿Debemos suponer que una nube significa lluvia en el sentido en que Je m'en nuie significa que me aburro? Desde luego que no, porque ninguna nube puede tener la misma función que una frase. Desde un punto de vista científico, es de sospechar que no se trata de una cosa, sino de millares. Lo que todas esas cosas tienen en común es un pequeño rasgo superficial, familiar, por lo general, como nos es familiar la función de los botones. Si hay una esencia común de los «signos», seguramente será poco profunda: la semiología pretende que es muy profunda.

Toda esta argumentación se basa en muchas falacias, por usar una expresión cara a Scruton. *En la superficie* no hay nada en común entre una nube y una frase. En el primer capítulo de mi *Semiotica e filosofia del linguaggio*^[93] he intentado demostrar hasta qué punto se resistió el pensamiento clásico a identificar signos naturales y palabras. Por tanto, si hay algo en común entre una nube y una frase, no es poco profundo, sino profundísimo.

En cambio, es evidente que hay algo intuitivamente común entre la orden verbal /no pasar/ y la luz roja de un semáforo. Muchas lenguas hablan de signo en ambos casos. Scruton

observaría que lo que hay en común entre los dos fenómenos es un rasgo familiar como la común función de los botones. Algo poco profundo. Pero ¿por qué pasar por alto las semejanzas poco profundas? La semiótica es filosófica, porque, como la filosofía, reacciona con un acto de *asombro* donde (como diría Peirce) «encontramos algunas circunstancias muy curiosas que podrían explicarse por la suposición de que sean el caso de una regla más general y, por consiguiente, adoptamos dicha suposición».

Creo que Scruton pasa por alto las familiaridades poco profundas porque las considera intuitivas. Esa es una

pésima costumbre de muchas reflexiones que pretenden ser sanamente empiristas y relegan a la categoría de lo intuitivo lo que no se sienten capaces de explicar y dan por sentado sin discusión, remitiendo su explicación (tal vez por razones de economía) a otras disciplinas. Así, para establecer que la afirmación de que el sol brilla a medianoche es falsa, se dice que intuitivamente es falso que el sol brille a medianoche. Pero no es ni mucho menos intuitivo *por qué* sea así (y en el círculo polar ártico, no). Es intuitivo que para seducir a una mujer, a un posible cliente o a un funcionario corrupto yo hable de mis inmensas riquezas u ofrezca una

cena de rara exquisitez, cuyo *menu* habría deleitado sintagmáticamente a Roland Barthes. Igualmente intuitivo es que una cena resultaría más convincente que una afirmación verbal. No es en absoluto intuitivo por qué todo eso sea intuitivo. ¿Qué hay en común, se preguntaría Scruton, entre salmón, caviar, champán y la frase /estoy cargado de dinero y ya no sé dónde meterlo/? ¿Hay sólo una semejanza poco profunda entre sus posibles efectos? Pero ¿por qué pueden desempeñar la misma función (o desempeña uno mejor que la otra)? ¿No habrá que individuar un mecanismo común más «profundo»? Ahí está: la búsqueda de ese tipo de

profundidad constituye una interesante empresa (no modesta, pero desde luego especulativa) para una semiótica general.

Nótese que una semiótica general no debe encontrar semejanzas a toda costa y debe también saber revelar las diversidades. La semiótica está perfectamente en condiciones de decir en qué sentido una nube y la frase /yo me aburro/ son signos las dos, pese a ser de tipo diferente. En cualquier caso, una semiótica general se caracteriza por el interés que siente ante este tipo de problemas, no por la respuesta homogénea que deba dar de ellos.

Pero las falacias de Scruton van más

lejos. Dice que, como los peces son géneros naturales y tienen una esencia reconocible, puede existir una ciencia de ellos. En cambio, de los botones y de los signos no.

Dejemos de lado lo curioso que es que recurra a la esencia un autor que en el mismo texto acusa a la semiótica de ser una «nueva escolástica». Todos sabemos lo importante que es en el panorama filosófico actual el discurso sobre los «géneros naturales» y su esencia. De ello he hablado en mi *Semiótica y filosofía del lenguaje*, pero precisamente en ese libro he mostrado lo difícil que es definir géneros naturales. La prueba es que en inglés

fish indica también delfines, ostras y calamares, que no son peces: al menos, en el sentido en que el naturalista habla de ese «género» o de esa clase. En efecto —y lamento dar lecciones de inglés a un *native speaker*— si consulto el *Webster New Universal Unabridged Dictionary*, advierto que el inglés, que usa *fish* para indicar cualquier conjunto de animales marinos comestibles, cuando quiere hablar de especie o de género natural usa *fishes* en plural.

Pero admitamos que /pez/ indique un género natural, que haya una ciencia de los peces y de su esencia que existe *in re, post rem* y por añadidura *ante rem*. ¿Por qué no se puede hablar de una

esencia de los botones, que exista *in re* (de lo contrario, un botón no sería un botón), *post rem* (de lo contrario, no reconoceríamos los botones) y *ante rem* (de lo contrario, no conseguiríamos fabricarlos)? Con esto estamos rozando la cuestión, ya debatida por Aristóteles, de los géneros «artificiales», como una barca o una silla, a cuya definición se dedican, por otro lado, tantos semánticos contemporáneos.

Extrapolando a partir de una serie de diccionarios, descubrimos que un botón (más allá de las extensiones metafóricas del término, por las que se habla incluso de botón de la luz) es un objeto, de diámetro variable entre medio

centímetro y tres centímetros, de materia dura, fijado a un borde de un traje (o de otro recipiente blando de material textil o similar) mediante un hilo que pasa por agujeros o un anillo subyacente y que se introduce en una rendija, u ojal, practicada en otro borde del mismo recipiente, para cerrarlo. Así definido (y tal vez se podría hacer mejor), un botón es tanto fabricable como reconocible (mejor que un pez, porque *verum ipsum factum*). Su definibilidad no concierne sólo a su función, sino también a su morfología básica (en efecto, una cremallera desempeña la misma función, pero a nadie se le ocurriría definirla como un botón).

Por otra parte, existen «géneros» que, sin ser artificiales, son de algún modo «funcionales», como padre o presidente (y soltero, para rendir homenaje a tantas discusiones semánticas). Si Scruton quiere decir que el estudio de los peces es diferente del de las funciones de parentesco o sociales, tiene razón sin duda; y si quiere reservar el nombre de ciencia para las ciencias naturales, que lo diga y nos entenderemos... pero en ese caso su blanco (la semiótica) se encontrará muy bien acompañada. En este punto ya no sé dónde colocará disciplinas que estudian *entia rationis* como la raíz cuadrada, la relación de simetría y tal vez también el

poder y la autoridad: mezclo a propósito cosas desemejantes para mostrar cuántas cosas quedan fuera de esa definición de ciencia.

El caso es que Scruton, astutamente, no dice que no haya ciencias de las raíces cuadradas o del poder (porque podría tener que afrontar protestas académicas) y se limita a decir que no hay ciencia de los botones. Es un gesto hábil (retóricamente), porque no existen departamentos de botonología comparada que podrían borrar a Scruton de la lista de invitados al *party* de fin de año, pero está diciendo inequívocamente que no existe ciencia de las entidades que, aun teniendo consistencia material

o perfil morfológico diferente, no desempeñan, sin embargo, *según cierta descripción*, la misma función.

No sé cómo se las arreglará con la economía, para la que dos brazas de tela, media fanega de trigo y una moneda de cobre pueden considerarse equivalentes en cuanto que cada una de ellas puede intercambiarse por la otra. Pero es inútil criticar esta visión de la ciencia. El problema es que *los signos no son como los botones*. Son algo mucho más diáfano y en ese sentido una semiótica más general es bastante más ambiciosa que la improbable ciencia de los botones.

La noción de signo se postula

filosóficamente para definir tanto la palabra como las nubes como los botones, en cuanto que se los considera *algo que está en lugar de otra cosa según las modalidades de la inferencia*. Aquello de lo que se ocupa la semiótica general no son ni géneros naturales, ni géneros artificiales, ni géneros funcionales: es una relación de mediación, son las condiciones con arreglo a las cuales una actividad interpretativa puede reconocer cualquier objeto como entidad semiótica. Antes del discurso semiótico que los establece, los signos *no existen*.

Sólo con esa condición será posible estar al juego y ensayar (pero no sólo

por juego) una semiótica —no una ciencia natural— de los botones.

De las muchas propiedades morfológicas de los botones algunas pueden ser accidentales (la forma circular y el tamaño: se puede concebir un botón cuadrado de ochenta metros de perímetro para un gigante gulliveriano), pero algunas son esenciales para su reconocibilidad: que esté fijado a un borde de tejido y que en otro extremo, plegable sobre el primero, haya un ojal. Además está caracterizado por algunas propiedades funcionales, como la capacidad de introducirse en el ojal para fijar mutuamente los dos bordes de tejido. Igualmente imprecisa es la

definición de tejido (un botón puede fijar los bordes de un traje o recipiente de plástico), pero creo que se puede lograr la definición de un conjunto de propiedades que aconsejan, para cierto material no rígido, el uso de botones en lugar de cordones o *poussoirs*. Botón y ojal forman un sistema de oposición elemental. La presencia del botón es, en principio, el indicio de la presencia de un ojal o viceversa.

No obstante, un buen diccionario advierte que los botones pueden tener también función ornamental (y ha habido épocas en que se ponían botones de materiales preciosos por todos lados, hasta en los hombros y la espalda). Los

botones ornamentales son *síntomas falsos* (como también lo son los ojales ornamentales, como el de la chaqueta, posteriormente dedicado a otros usos, como la inserción de flores o distintivos). Como se pueden falsificar los síntomas, los botones ornamentales parecen formas de «mentira» para fines estéticos, son una especie de figura retórica.

Pero, inicialmente caracterizables como caso de mentira, los botones ornamentales no tienen una función mentirosa. En relación con ellos se plantea una especie de implicación conversacional: si alguien ostenta un síntoma falso, no intenta ocultar su

falsedad y no tiene razones para mentir (es decir, para sugerir la presencia de ojales que no existen), ha de haber una razón. El botón ornamental aparece como una especie de derroche planificado. En muchas civilizaciones (de los maoríes a las sociedades industriales estudiadas por Veblen) el derroche planificado connota riqueza (naturalmente, no es pertinente que esa riqueza «significada» sea o no efectiva): una chaqueta con más botones que ojales «dice» que su portador puede permitirse cierto derroche para fines de ostentación. La oposición «emic» entre botón y ojal establece el botón como artificio mecánico funcional, la ausencia

«etic» del ojal caracteriza el botón como artificio simbólico destinado a declarar una función segunda.

La presencia del botón señala la posibilidad de que el traje vaya abotonado. Según los códigos vestimentarios corrientes, un traje abotonado connota mayor formalidad que un traje desabotonado. Muchos botones connotan extrema formalidad. Según otros aspectos del código vestimentario, la preciosidad del material connota, una vez más, riqueza. A traje precioso corresponde botón precioso. Botones preciosos fijados a un traje (aun cuando no sea particularmente precioso) connotan la preciosidad del

traje. No expresan la posibilidad del abotonamiento, sino una posición social. La más preciosa de todas las sustancias es el oro. Iconográficamente, el color amarillo significa el oro. Los botones amarillos oro, aun cuando no sean de oro, expresan posición social. Esa es la razón por la que los generales llevan muchos botones (funcionalmente inútiles) y esos botones, cuya abundancia significa formalidad, son de oro (significación de posición social). Una doble fila de botones de oro sobre un traje desgarrado o sobre un hábito talar (ambos adoptados para significar determinada posición social) producen una especie de contradicción semiótica,

como la aparición de una elaborada y clasicizante figura retórica en un manual técnico para fines funcionales que exhiba pretensiones de univocidad semántica y literalidad absoluta.

Pero para hacer una semiótica específica de los botones hay que disponer de conceptos (como los de signo e interpretabilidad, de definibilidad mediante marcas y rasgos enciclopédicos) que sólo puede aportar una semiótica general.

Tal vez no sea necesaria una semiótica de los botones: lo que nos dicen es intuitivo (familiar). Pero por las mismas razones no habría que hacer la gramática de una lengua, porque al

lego parece intuitivo que /la nieve es blanca/ quiera decir lo que dice y que /la pereza se come el donde/ carezca de sentido determinable. Si hemos hablado de botones, no ha sido sólo para afrontar la provocación, sino porque parecía interesante partir de un argumento aparentemente tan frívolo y marginal para sugerir que las estrategias de la significación pueden ocultarse por doquier, por doquier hay que afrontarlas según el tipo de sistematización que requieran (los botones no son ni nubes ni frases) y, sin embargo, siempre a la luz de algunos conceptos postulados por una semiótica general. También un botón significa, porque puede situarse en el

origen de un proceso interpretativo estructurado según los modos de la inferencia, el mismo que rige la comprensión de un término o la aclaración de la ambigüedad de una frase, la lectura de un texto, la reacción a una imagen concebida según el modo simbólico, de la metáfora o la alegoría.

2. Un «consenso» algo discordante

Las definiciones tradicionales del signo se resumen por lo general en la fórmula

escolástica *aliquid stat pro aliquo* y Jakobson, en su introducción al primer Congreso Internacional de Semiótica, precisaba que «todo signo es una relación de remisión». Pero ese concepto de remisión (el signo está en lugar de otra cosa) se complica en su primera aparición: remisión a un concepto, a una imagen mental, a una abstracción, a un contenido, a un universal, por un lado, o remisión a una cosa, a un estado del mundo, por otro. La idea está clara desde Platón hasta Aristóteles y con los estoicos se establece ese triángulo semiótico que podría ir bien circunscrito por la definición agustiniana: «Signum est enim

res, praeter speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire» [*De doctrina christiana*, II, 1, 1]. Definiciones semejantes son la base de los diversos triángulos de que se ha oído hablar en el transcurso del pensamiento occidental.

Y, sin embargo, esos triángulos no son superponibles, *no hablan todos de la misma cosa* (véase en el cuadro adjunto el registro «visual» de ese laberinto terminológico): el contenido de Hjelsmlev es organización abstracta del espacio cultural y no una entidad psíquica como el *verbum mentis* de Agustín; entidad psíquica es el *intellectus* de Abelardo, pero su

sententia es una posibilidad abstracta de diversas definiciones; el *conceptus* de Ockham es, a su vez, signo de la cosa, mientras que el *sense* de Carnap no lo es. Y, por último, en todos esos triángulos queda siempre sin precisar si se refieren a términos aislados o a enunciados. En ese sentido era mucho más explícito Aristóteles en *De la expresión*: el término lingüístico aislado tiene, desde luego, un significado como acontecimiento psíquico, pero no afirma ni lo verdadero ni lo falso (y, por tanto, no es comparable con cosas ni con estados del mundo), porque el problema de la verdad se plantea sólo en el juicio y en el enunciado predicativo. Y además

—problema que examinaremos más adelante— para algunos de esos triángulos hay que pensar en la estructura del signo lingüístico, para otros en la estructura del signo general.

La dificultad para definir las relaciones entre los tres vértices del triángulo se manifiesta incluso en la decisión de llamar o no signo el extremo izquierdo, ya que para muchos el signo como fenómeno semiótico es la unión de todo el lado izquierdo, significado más signifiante (para Saussure) o *dictio* para la tradición medieval. Como prueba de esa serie de incertidumbres vale la pena seguir, en el enredo de los usos contradictorios, la penosa situación

de un término como «denotación», que ha inducido a un filósofo contemporáneo, Peter Geach, a sostener que debería eliminarse de la moneda filosófica de curso legal, porque no hace sino producir confusión.

¿Qué denota un signo (o un significante)? Los medievales estaban bastante de acuerdo: la voz significativa *significat* el concepto correspondiente y *nominat* (o *appellat*) la cosa a que se refiere. Pero ya con Abelardo se abre camino el ambiguo estatuto de la denotación, porque la voz *significat* el *intellectus*, *denotat* o *designat* la *sententia* (el sentido) y *nominat* y *appellat* la *res*. En cambio, en tiempos

modernos parece que la designación y la denotación se han desplazado para definir la relación entre la voz significante y la cosa a que ésta se refiere o a que es referida en el uso lingüístico, con lo que el término «denotación» viene a indicar buena parte (o todo) de lo que para los medievales era la *suppositio*...

Hoy, en filosofía del lenguaje (o al menos en la de tradición anglosajona) la denotación de un término es el conjunto de objetos a que el término se refiere y la denotación de un enunciado asertivo es el estado de cosas correspondiente. En ese sentido la denotación puede identificarse con la referencia y el

denotatum de una entidad lingüística será su referente. Pero ¿estamos hablando del referente como objeto particular o como clase de objetos? John Stuart Mill había concluido que «la palabra “blanco” denota todas las cosas blancas, como la nieve, el papel, la espuma del mar, etcétera, e implica o, como dijeron los escolásticos, connota el atributo blancura». Con lo que habría quedado definida con bastante claridad la línea divisoria entre fenómenos extensionales y fenómenos intensionales: una expresión denota una clase de individuos que nombra y connota las propiedades en virtud de las cuales ciertos individuos son reconocidos

como miembros de dicha clase. Sobre esa base parecen construidas las semióticas que ven la extensión como una función de la intensión.

ARISTÓTELES:	<i>Pasión del alma</i>
ESTOICOS:	<i>Semainómenon</i>
AGUSTÍN:	<i>Verbum mentis</i>
ABELARDO:	<i>Intellectus/Sententia</i>
OCKHAM:	<i>Conceptus</i>
LOCKE:	<i>Nominal essence</i>
FREGE:	<i>Sinn</i>
PEIRCE:	<i>Immediate Object</i>
CARNAP:	<i>Sense, Intension</i>
OGDEN & RICHARDS:	<i>Reference</i>
MORRIS:	<i>Significatum</i>
SAUSSURE:	<i>Signifié</i>
HJELMSLEV:	<i>Contenido</i>



ARISTÓTELES:	Voz.....	Cosas y hechos
ESTOICOS:	<i>Sēmaĩnom</i>	<i>Tugchánon</i>
AGUSTÍN:	<i>Verbum vocis</i>	<i>Res</i>
ABELARDO:	<i>Vox</i>	<i>Res</i>
OCKHAM:	<i>Terminus</i>	<i>Res</i>
LOCKE:	<i>Name</i>	<i>Thing</i>
FREGE:	<i>Zeichen</i>	<i>Bedeutung</i>
PEIRCE:	<i>Representamen</i>	<i>Dynamical Object</i>
CARNAP:	<i>Sign</i>	<i>Extension</i>
OGDEN & RICHARDS:	<i>Symbol</i>	<i>Referent</i>
MORRIS:	<i>Sign-vehicle</i>	<i>Denotatum</i>
SAUSSURE:	<i>Significant</i>	[]
HJELMSLEV:	Expresión	Sustancia o materia (?)

Pero resulta que, casi paralelamente, se constituye la tradición lingüístico-estructura en la que denotación se desplaza a la vertiente de la intensión. En Hjelmslev (y en el uso que de ella hacen después Barthes y la semiología de los últimos decenios) denotación es la relación que vincula a un término con la porción de contenido con la que está en correlación, y connotación se reserva, tras las huellas de una no menos antigua tradición, para significados accesorios y sometidos a mediación.

Recientemente, Lyons ha propuesto que se use denotación de modo neutral entre extensión e intensión, para poder

decir que la palabra /perro/ denota la clase de los canes, pero el término (¿metalingüístico?) «canino» denota la propiedad cuya posesión es condición para la aplicación correcta de la expresión /perro/. No se trata ni de innovación ni de sistematización terminológica: simplemente, se hace constar una ambigüedad y una polisemia, y se da muestras de tolerancia y comprensión, o cooperación, para con el contexto filosófico en que el término aparece.

El nudo de problemas revelado por el caso (ejemplar) de la denotación basta (y sobra) para decir cuánto cuesta a un pensamiento semiótico encontrar un

consenso sobre cuestiones terminológicas vestibulares. Pero la razón de la confusión no es casual ni la pueden resolver esperantistas voluntariosos. Es que el pensamiento semiótico se presenta siempre, desde el comienzo, escindido por un dilema y marcado por la opción más o menos implícita que guía al pensador: ¿se trata de estudiar los lenguajes para saber cuándo y cómo se refieren correctamente a las cosas (problema de la verdad) o para averiguar cómo y cuándo se usan para producir creencias? Es decir, que en el origen de toda opción terminológica hay una opción más profunda: entre sistemas de significación

transparente respecto a las cosas y sistemas de significación como productores de realidad. Patético sello de esta división, desde cualquier lado de la barricada, cuando se revela la división se tacha al adversario de idealismo (al menos, en tiempos recientes).

3. Hacia un arqueología de los conceptos

Muchas objeciones que se ponen al concepto de signo (véanse las apenas

citadas de Roger Scruton) estriban en que con él se amplía una categoría propia del lenguaje verbal a otros fenómenos que no poseen las mismas propiedades. Pero si volvemos a examinar la historia del concepto de signo, descubrimos que ha sucedido exactamente lo contrario: una noción semiótica general, nacida para definir fenómenos naturales, se aplicó posteriormente a los fenómenos lingüísticos. Cuando después se desarrollaron las ciencias del lenguaje y profundizaron en las características específicas del signo lingüístico, se atribuyeron dichas características también a los signos no lingüísticos,

muchas veces mediante forzamientos metafóricos. Hay que intentar hacer una arqueología del signo y volver a proponer su noción originaria, invirtiendo el paradigma lingüístico que ha predominado en gran parte de la semiótica de este siglo. Y eso es lo que yo he intentado hacer en el primer capítulo de mi *Semiotica e filosofia del linguaggio*.

En ese libro ponía de relieve que, cuando aparece la noción de signo (*sēmeion*) en el *Corpus Hippocraticum*, se presenta como prueba, síntoma, indicio y se refiere a hechos naturales que permiten conclusiones diagnósticas (o pronósticas) obtenidas por

inferencia. El signo no tiene una relación de igualdad y equivalencia con su significado (ni con su referente), sino de implicación. No «esto igual a eso», sino «si esto, entonces eso».

Pero la filosofía griega del lenguaje empleó mucho tiempo para identificar los signos (en el sentido definido más arriba) con los términos del lenguaje: mejor dicho, no lo hizo nunca de forma explícita.

Aristóteles habla de las palabras en el *Organon* y parece fomentar su definición en términos de equivalencia: /hombre/ equivale a «animal racional mortal» y viceversa. En cambio, habla de los signos en la *Retórica* y los

entiende como antecedentes que tienen una relación más o menos necesaria con un consecuente («si tiene fiebre, es que está enfermo»).

Esa división se mantiene en los estoicos, en los que aparece un triángulo semiótico, referido a los términos lingüísticos, que parece considerar expresión, contenido y referente, pero que a primera vista no tiene conexión alguna con la teoría de los signos (*sēmeia*), sucesos y acontecimientos que permiten una conjetura de antecedente a consecuente.

Pero la interpretación que Sexto Empírico da de los estoicos permite suponer que hay una curiosa relación

entre palabras y signos. Las expresiones lingüísticas transmiten contenidos y éstos, a su vez, se articulan en proposiciones, de tal modo que una proposición general sobre la aparición de un antecedente permite inferir una proposición general sobre un consecuente. El lenguaje empieza a aparecer como «sistema modelizante primario» (como dirían los semiólogos soviéticos), que transmite otros sistemas de significación.

Será Agustín quien lleve a cabo la fusión entre los dos universos semióticos. Nos habla de un género de los signos, que abarcan tanto los síntomas naturales como los términos

del lenguaje verbal, junto con otros artificios significativos, como las enseñas militares y el sonido de las trompas. Muchos, muchos siglos antes de la propuesta análoga de Saussure.

Sugiere, apenas, cómo se puede fusionar una semiótica de la identidad ($a \equiv b$) con una semiótica de la interferencia ($p \supset q$). Nos hace una sugerencia preciosa, pero no resuelve definitivamente el problema.

A partir de ahí vemos una oscilación continua entre la continuación de una teoría clásica de los signos naturales en cuanto que son distintos de los signos verbales y diversos enfoques más o menos explícitos del modelo

agustiniano. Largo (y venturoso, estimulante, todo por hacer y a fondo) el seguir estas vicisitudes podemos decir que lo encontramos concluido en Saussure, quien recoge la idea agustiniana de un *genus-signum* que define fenómenos semióticos diferentes, de las palabras de la lengua a las enseñas militares (nótese: el mismo ejemplo en Agustín y Saussure). Sólo que en el momento de esa nueva propuesta, a través de la labor milenaria de gramáticos, desde la Grecia clásica hasta el siglo XIX, el que se ha estudiado más (y por diversas y muy válidas razones) ha sido el signo lingüístico. En el momento de la unificación final de los

signos en el proyecto de una semiótica general, el modelo para el *genus generalissimum*, el signo, viene dado ya por el signo lingüístico. Se ha invertido el paradigma: ahora se amplía al signo natural, basado en el modelo de la inferencia, el modelo del signo lingüístico, basado en el modelo de la equivalencia, mientras que con los estoicos y Agustín se había producido el proceso inverso. Cambio de ruta ya imparable: hasta en las semióticas de origen lingüístico más críticamente articuladas (piénsese en Hjelmslev y en los análisis componenciales posteriores), aun cuando no se cayera en las ingenuidades, puramente

instrumentales, de los lógicos que reducían el significado a pura sinonimia, el modelo dominante seguía siendo el (aún aristotélico) de la correspondencia biunívoca entre *definiens* y *definiendum*.

4. *Signo e interpretación*

Y, sin embargo, esa conclusión no era necesaria en absoluto. Al contrario, la crítica que hoy se hace a una semántica en forma de diccionario y el recurso a una semántica en forma de enciclopedia

y orientada a la inserción contextual de los términos de un sistema de significación demuestran que de esa *impasse* se debía y se podía salir.

Quien primero lo entendió fue Peirce. Su idea fundamental es que un signo (un significante, una expresión) sólo pueden interpretarlo otros signos, pero no de una vez por todas, sino hasta el infinito: idea que puede rastrearse en Abelardo e incluso en Aristóteles, donde continuamente se sospecha que la definición puede no ser una y sólo una.

Ahora bien, volviendo a Peirce, el modelo de correlación entre signo (o *representamen*) y Objeto Inmediato se reduciría a una mera equivalencia, si el

interpretante fuera sólo un término sinónimo. Pero no lo es, es una cadena de definiciones, cada una de las cuales corrige y amplía la otra, por lo que de un término podemos remontarnos a todas las proposiciones en que puede insertarse legítimamente y de éstas a todas las argumentaciones que permitan. El signo es algo que hace conocer siempre algo más —y diferente— en circunstancias y contextos diferentes. Un término es la forma vacía de una proposición, la semántica de Peirce está dominada por su lógica de los relativos. Para representar el verbo /casar/, hay que disponer de un aparato de «casos»: X casa a Y con Z.

Las semánticas casuales modernas, allí donde se cruzan con la pragmática, o prevén, en apoyo del diccionario, una batería de *frames*, de guiones, de estereotipos de acción, delinean ya la idea de una *semántica en forma de enciclopedia*, donde el semema es un texto virtual y el texto un semema ampliado. El contenido de una expresión es un sistema de instrucciones destinado a permitir el uso de dicha expresión en contextos diferentes. La forma canónica de la definición es: «si tal término en tales contextos, entonces tal interpretación», con lo que se registra una pluralidad de contextos y se prevé una tipología de los contextos más

frecuentes.

Modelo inferencial, como el del *sēmeion* estoico. Y advertimos que es válido para los signos naturales, para los términos lingüísticos, para las señales de la circulación, para la imagen visual. El signo como objeto teórico, esquema inferencial muy general, igual por debajo de sus articulaciones concretas dentro de sistemas semióticos diferentes, empieza a delinearse otra vez. En esta perspectiva, el pensamiento relativo a los signos confluye, como ocurría en el pasado, con el pensamiento conjetural: la lógica del descubrimiento es una semiótica y la teoría de un lenguaje es la descripción de

procedimientos indiciarios.

Una vez admitida esa hipótesis, las diferencias subyacentes, que una semiótica debe saber distinguir, han de ser muchas, por que los signos de sistemas semióticos diferentes son, desde luego, diferentes entre sí: salvo en un punto, en esa osamenta inferencial de fondo, sutil pero sólida, resistente a muchos ácidos críticos. Basta con reconocer que el signo no es (solo) lo que está en lugar de otra cosa: es ante todo —y eminentemente— lo que está en lugar de sus posibles interpretaciones. *Signo es lo que puede interpretarse.*

5. Interpretación y ciencias humanas

A partir de ahí el concepto de interpretación resulta mucho más fecundo pues sirve para algo más que para la sola disciplina de los signos: nos permite pensar de nuevo todo el estatuto de las ciencias humanas en relación con las ciencias llamadas naturales o exactas.

Basta con releer la discusión, a lo largo de este siglo, sobre el estatuto de las ciencias humanas, para advertir hasta qué punto la idea de interpretación se instalaba en el centro del debate, desde

el comienzo.

Desde el punto de vista del estatuto científico muchas son las teorías que se han confrontado, todas nacidas más o menos en ambiente positivista decimonónico y prolongadas de diversos modos hasta nuestros días. Ante todo hay una subdivisión (de origen comtiano) entre ciencias *abstractas* y ciencias *concretas*. Abstracta la matemática, concreta la mineralogía. Spencer distinguirá entre *ciencias abstractas* (como la lógica o la matemática), *abstracto-concretas* (como la mecánica, la física y la química) y *concretas* (como la astronomía, la mineralogía, la geología, la psicología,

la sociología). Nótese en éstas, como en otras clasificaciones de ese período, que muchas de las que hoy llamaríamos ciencias humanas (de las que la sociología y la psicología eran máximos exponentes) están indiscutiblemente junto a las que hoy llamaríamos ciencias experimentales o naturales. La razón es evidente: en su proyecto de unificación científica del saber, el positivismo podía ver jerarquías de complejidad, de abstracción, de maduración, entre las diversas ramas del saber, pero no podía concebir una división neta entre ciencias del hombre y ciencias de la naturaleza. Las ciencias de la naturaleza ofrecían un modelo al que también las ciencias del

hombre deberán ajustarse en su día, aunque fuera mediante aproximaciones, adaptaciones, cautelas, pero siempre transitorias y destinadas a desaparecer. En cambio, la propuesta por el historicismo alemán y en medida diferente por el neoidealismo italiano era una separación radical.

Intentemos sintetizar una serie de posiciones cuyos contornos, sin embargo, están mucho más difuminados: existen ciencias que examinan fenómenos culturales, ajenos al mundo humano, por lo que el hombre no puede comprenderlos por ensimismamiento: esos fenómenos no son *intencionales* y el hombre que los estudia no puede

distinguir proyectos, intentos, valores que la cosa se proponía al comportarse así y así. Por tanto, esas ciencias *describen* lo que sucede y lo *explican* buscando *leyes generales*. En cambio, hay fenómenos que se refieren al pensamiento y la acción del hombre y a su tendencia a producir obras. En esos casos el hombre actúa de acuerdo con intenciones y proyectos. Quien estudia esos fenómenos, además de describir su aspecto exterior, debe captar, *comprender* las intenciones que los mueven y puede hacerlo colocándose en la posición de quien los ha producido. Pero, al hacerlo, el estudioso se verá obligado cada vez más a poner de

relieve las características de originalidad, de *unicidad* de tales fenómenos. El historiador difícilmente puede ir en busca de leyes generales de la historia y más fácil, más cabalmente, intentará explicar por qué ha ocurrido un hecho, cuáles han sido sus causas, qué significado tenía para sus contemporáneos y cuál para nosotros.

Ahora bien, en el núcleo mismo de las disciplinas tradicionalmente humanísticas, como la historia o la historia de las diversas literaturas, debemos plantear el problema de si existen de verdad ciencias —como se las ha calificado— puramente *idiográficas*, es decir, encaminadas a la

comprensión de lo individual, o ciencias «del espíritu», en oposición a las ciencias naturales, que buscan leyes generales y, por eso, han recibido el nombre de *nomotéticas*.

Si las ciencias de la comprensión apuntan a lo individual, ¿cuál es el grado de esa individualidad?

El historiógrafo puede proponerse estudiar la situación específica en que se encuentra el Estado romano a la muerte de Augusto, intentando comprender por qué Tiberio se comporta, una vez en el poder, en contradicción con las tendencias republicanas que había manifestado antes de llegar a ser el delfín de Augusto. La comprensión del

historiador debería ser válida sólo para el caso de Tiberio. Pero es difícil pensar que el historiador no recurra a hipótesis inspiradas en casos anteriores o posteriores, del tipo de «por lo general, otros gobernantes en circunstancias análogas se han comportado de acuerdo con la siguiente tendencia». Es cierto, como se ha observado, que por lo común esas presuntas leyes «generales» son «evidentes» y proceden de otros campos, como la psicología o la economía.^[94] Pero, en primer lugar, por evidentes que sean una ley estadística como «todos los hombres son mortales» o una ley psicológica como «todos los

hombres al envejecer hacen previsiones de algún modo sobre lo que sucederá después de su muerte», no por ello han de pasarse por alto.

En segundo lugar, no todas las leyes generales a que el historiador recurre más o menos implícitamente tienen el mismo grado de evidencia indiscutible. En tercer lugar, el hecho de que el historiador recurra a leyes probadas por otras disciplinas no invalida ni la naturaleza de leyes de dichas leyes ni la validez de su método de recurso a generalizaciones. Toda hipótesis constituye una forma de «rapto» o préstamo de leyes de otros sectores del saber: así como el astrónomo emplea

leyes matemáticas, así también el historiador puede recurrir a leyes económicas o psicológicas, trasformándolas en generalizaciones que tienen una validez historiográfica.

Por idiográfica que se pretenda, toda comprensión historiográfica propone (lo quiera o no) *ejemplos* de comportamiento, en el sentido en que los comenta Aristóteles en la retórica. Un ejemplo es una inferencia debilísima: de un caso particular se induce la posibilidad de una ley general. Como cuando Pisístrato pidió una guardia después estableció la tiranía (y lo mismo hizo Teágenes en Megara), cada vez que otro gobernante pide una

guardia, se puede insinuar (sospechar) que aspire a la tiranía. Ese ejemplo no es una prueba. Es una insinuación. De acuerdo. Pero ¿cuántos ejemplos hay que recoger para pasar del ejemplo (prueba insuficiente) a la inducción (prueba que muchos juzgan suficiente)? La verdad es que no bastan diez mil ejemplos para permitirnos elaborar una ley: debe haber un salto, una apuesta hipotética, la hipótesis de que incluso un simple ejemplo pueda adoptarse (con vistas a verificaciones posteriores) como base para hipotetizar una ley. En la base de todo descubrimiento científico hay una serie de insinuaciones. Corresponde al científico

conjeturar de modo más metódico y controlado que Otelo.

Nunca es totalmente idiográfico ni siquiera un análisis literario, aun cuando su objeto sea revelar la naturaleza individual de un soneto, su irrepetibilidad y unicidad. Porque para hacerlo, por un lado, puede perfectamente recurrir a esquemas, a modelos de invención exquisitamente literarios (como las figuras retóricas o las leyes de género: al fin y al cabo, un soneto es un soneto porque se ajusta, aun con la mayor libertad, a un modelo estrófico y métrico), y, por otro, no hay crítico, por «impresionista» que sea, que al mostrar la calidad irrepetible de una

obra particular no pretenda aportar en cierto modo alguna idea sobre las constantes de la actividad artística y sobre la naturaleza del valor estético.

Si en las ciencias del espíritu un acto de comprensión precede siempre a la explicación, ¿hasta qué punto no es así incluso en las ciencias naturales? Jurgen Habermas ha observado que «la relación lógica entre entender y explicar puede reducirse, por consiguiente, a la relación general que existe entre proyecto hipotético y verificación empírica. Con el entender atribuyo a un comportamiento observado un fin racionalmente perseguido como motivo suficiente».^[95]

Ahora bien, parece que lo que caracteriza este procedimiento no es tanto el hecho de que la interpretación del hecho atribuya «un fin racional», sino la propia lógica de esa atribución. Dicho brevemente, en la base de ese tipo de comprensión del dato está esa típica actitud que desde Heidegger (*Sein und Zeit*) a través de la tradición hermenéutica (pero antes incluso que Heidegger, con la hermenéutica de Schleiermacher) se ha calificado de «círculo hermenéutico».

Típico del círculo hermenéutico es que, para comprender un texto y para explicar sus partes, debemos lanzar de antemano una hipótesis sobre el

conjunto; esa hipótesis precede a mi encuentro con el texto y en ella se basa la observación de los datos textuales y, sin embargo, el texto y cada una de sus partes han de confirmarla por fuerza. El intérprete se mueve de una *comprensión previa*, vinculada a la estructura de la existencia, a su modo de estar en el mundo (Gadamer diría: vinculada al conocimiento tradicional, y nosotros: vinculada a una tradición intertextual de interpretaciones anteriores). El cuerpo a cuerpo hermenéutico garantiza la comprensión de las partes a partir de una hipótesis totalizadora, pero garantiza la hipótesis totalizadora en la medida en que da razón de las partes y

de su relación global.

Ahora bien, ¿sucede de otro modo en el caso de una teoría científica? Kepler observa algunas posiciones de Marte y se da cuenta de que no definen una porción de círculo. Por tanto, la órbita de Marte no es circular. Nótese bien que para reconocer las primeras observaciones como significativas hay que haber prefigurado ya una hipótesis sobre la no circularidad de las órbitas: un científico inmoral, o poco agudo, o motivado a creer en la circularidad de las órbitas por haber recibido fondos gubernativos para confirmar esa hipótesis, descartaría sus observaciones por considerarlas extrañas, imperfectas,

e intentaría hacer otras menos inquietantes. Pero sigamos. En ese punto Kepler había de pensar en otro tipo de curva. No nos preguntemos por qué prefirió la elipse a otras, debió de haber razones válidas, en el sentido de que la elipse pareciera la hipótesis más aceptable. A la luz de dicha hipótesis, realizó observaciones para su verificación: apuntó el anteojo y fue a esperar a Marte a lo largo de la trayectoria de la elipse. Y lo encontró. Dejemos de lado ahora las hipótesis posteriores, en el sentido de que el comportamiento de Marte fuera un ejemplo del comportamiento general de los planetas, etcétera. Lo que nos

interesa es que, para dar sentido a los datos (y reconocerlos como datos *pertinentes*), Kepler debía, por así decir, *anticipar y comprender* una forma posible del fenómeno o una ley posible (y aún inédita). Desde luego, no atribuyó intenciones racionales a Marte, pero es como si lo hubiera hecho: así como un detective intenta ensimismarse en la psicología del asesino para comprender cómo habría podido actuar en determinadas circunstancias y cómo actuará en otras (tal vez para poder impedirselo), así también Kepler para configurar una hipótesis válida debió, por así decir, *hacer suyo el punto de vista de un posible legislador del*

universo. Que es lo que, sin datos experimentales, había hecho Copérnico, cuando había concluido que el sistema solar había de ser por fuerza heliocéntrico, por razones de simetría y belleza. Copérnico había intentado comprender lo que Dios podía haber pensado al crear el mundo.

La mía es algo más que una metáfora: toda la teoría de la hipótesis de Peirce está basada en esa capacidad que tiene la mente humana para ponerse de acuerdo con la naturaleza y sus tendencias.

Producir una hipótesis es casi como probar a adivinar. Con la diferencia de que, a partir de datos de otro modo

inexplicables, quien lanza una hipótesis prueba a pensar que sean un caso de una ley más general, con lo que, si fuera válida, los datos dejarían de ser inexplicables. Ahora bien, Peirce ha dado a la hipótesis (o, en cualquier caso, a una de las formas de la hipótesis) el nombre de *abducción* y *abduction* en inglés significa, entre otras cosas, «raptó», robo. Es cierto que Peirce acuñó el término por analogía con «inducción» y «deducción». Pero la abducción es en verdad un acto de saqueo, un hurto, una sustracción ilícita de otro ámbito. Porque la ley que se debe conjeturar por hipótesis debe haberse formulado en alguna parte y, si

no se ha formulado (como en el caso de hipótesis absolutamente creativas), debe haber en alguna parte otro sistema de leyes que incite a su formulación: como ocurrió a Copérnico, que encontraba en otros ámbitos modelos de armonía adaptables a su (innovador) proyecto de explicación astronómica. Ahora bien, ese territorio de lo ya formulado, esa reserva de lo formulable, es ese universo de la *intertextualidad* y de la tradición cultural de que habla la hermenéutica.

Se podría decir que las ciencias naturales buscan *leyes* para explicar *clases de fenómenos*, mientras que la interpretación de un texto (como, por lo

demás, la solución de un caso criminal) busca *hechos concretos* que expliquen por qué se han producido otros *hechos concretos*. Pero creo que esa diferencia no afecta a la estructura del razonamiento hipotético, que consiste en encontrar *algo* que, si es cierto, o sostenible, da razón de otro algo. Por otra parte, aun en el caso de un texto literario o de un caso criminal, no se da un solo hecho que se explica por otro hecho: para lanzar la hipótesis del hecho-causa, hay que pensar en alguna regularidad, en una clase de hechos diferentes que en otras circunstancias explicaran o hayan explicado una clase de hechos análogos.

Digamos que la comprensión previa adopta la forma de una interrogación del tipo de: «¿qué habría hecho yo, o qué habrían hecho otros como yo, si hubiera sido el autor de este texto, el autor de este crimen, el autor de este universo?».

En este punto los requisitos de comprensión previa y circularidad del procedimiento hipotético ya no distinguen las ciencias humanas de las naturales. El problema es más bien otro: hemos sugerido que también el científico natural, mediante una especie de antropomorfización de los fenómenos y de su universo, interpreta sus datos como si fueran el resultado de un proyecto. Se trataba, evidentemente, de

un ejemplo provocativo, aunque eficaz. Probemos ahora, en cambio, a hacer la operación opuesta. Intentemos ver al estudioso de ciencias humanas que trabaja con proyectos, intenciones, valores, *desantropomorfizándolos*.

Marco Santambrogio^[96] sugiere que, cuando el historiador quiere comprender las acciones de una persona racional, reconstruye sus razones y su cálculo, es decir, «el cálculo de los *medios* por adoptar con vistas al *fin* propuesto, a la luz de las *circunstancias*, tal como las veía y comprendía *esa* persona». Ese tipo de cálculo no es diferente del que un experto en ajedrez puede hacer al presenciar una partida entre el

campeón X y el campeón Y. El experto conoce las reglas del ajedrez; conoce una serie de movimientos canónicos, triviales o excepcionales, que otros jugadores han hecho en situaciones de juego análogas; conoce una lista (probablemente ya interpretada) de movimientos canónicos que tanto X como Y han hecho a lo largo de su carrera (y nótese que el experto debe saber que para cada uno de ellos existe un canon de lo imprevisible, un estilo y, por tanto, algunas constantes de comportamiento, al inventar el movimiento que el adversario no se esperaría). El experto no necesita conocer la psicología de X y de Y ni

pensar en función de intenciones y voliciones. Calcula de acuerdo con *hábitos de respuesta*, leyes más o menos generales, esquemas de acciones, *movimientos* *estratégicos*.

Santambrogio sugiere que esa idea se encuentra en varios teóricos de las ciencias sociales, incluido Popper: «Me refiero al método de construir un modelo sobre la asunción de racionalidad completa (y acaso también sobre la de posesión de información completa) [...] por parte de todos los individuos considerados y de calcular la desviación del comportamiento real respecto del comportamiento modelo utilizando este último a modo de coordenada cero».^[97]

Ahora probemos a examinar ese método de conjetura no desde el punto de vista del cálculo de una lógica racional de la elección, sino del *cálculo semiótico* de una *frecuencia cultural de las interpretaciones*. Es de prever que al final del último movimiento de una sinfonía de Beethoven en una sala de concierto, el público aplauda (la previsión tiene alto grado de probabilidad), mientras que nadie habrá aplaudido en los breves intervalos entre un movimiento y otro y, a lo sumo, se habrá producido una ráfaga de toses (previsiones con altísimo grado de probabilidad, una vez presupuestas circunstancias óptimas, es decir, que se

trate de un público rutinario, durante una serie de conciertos de abono, etcétera). Ahora bien, lo que permite la previsión no es un cálculo sobre el cálculo racional de los espectadores. Es un cálculo sobre el modo en que culturalmente hasta el menos racional de los espectadores está acostumbrado a reaccionar ante un concierto. La que se está manejando es una ley semiótica que *expresa hábitos interpretativos de los acontecimientos*.

No es necesario ensimismarse en intenciones ni reproducir en nuestra mente los movimientos óptimos de un cálculo racional. Basta con recurrir a una lógica (cultural) de las

interpretaciones.

Ahora bien, el término «interpretación» tiene una larga y compleja historia: en la tradición de la exégesis bíblica indica búsqueda de un sentido oculto y en el desarrollo protestante de esa tradición se acentúa el aspecto de libertad y multiplicidad de dicha búsqueda (las interpretaciones de un mismo texto pueden ser múltiples). En cualquier caso, parece característico de la interpretación una interrogación sobre algo cuyo sentido no es manifiesto. Cuanto más obscuro es el texto (texto sagrado) o más alejado está de nuestra capacidad de comprensión (hallazgo de época remota), tanto más

necesario es interpretar. A través de Schleiermacher el concepto de interpretación se asocia cada vez más con el de investigación histórica y de desciframiento textual y es comprensible que en ese sentido lo hayan adoptado los teóricos neohistoricistas de la comprensión y lo haya recogido la hermenéutica contemporánea heideggeriana y postheideggeriana.

Pero el término interpretación es traducción del término griego *herméneia* y, tal como lo usa Aristóteles (piénsese en la fortuna del así traducido *De Interpretatione*, que sigue citándose con ese título incluso en nuestros días), significa primordialmente *expresión*, en

el sentido de que el lenguaje expresa, manifiesta, es signo de las afecciones del alma (o de los conceptos). Ahora bien, el filósofo que ha elaborado una teoría de la interpretación más ajustada a ese significado originario es Peirce.

Elaboramos signos para dar razón de objetos del mundo, pero el objeto, en cuanto estimula la formación de la expresión (para Peirce, el *representamen*), es Objeto Dinámico (si se quiere, la cosa en sí), algo cuya representación total no nos da nunca el signo. El *representamen* configura (y remite a) un Objeto Inmediato (podemos llamarlo significado, contenido). El Objeto Inmediato presenta el Objeto

Dinámico sólo *según determinado perfil*. Ahora bien, el problema nace cuando nos preguntamos cuál es el objeto inmediato de un signo y la respuesta de Peirce es que podemos definirlo sólo mediante otro signo, llamado *interpretante* del primero. Este segundo signo se presenta nuevamente como un *representamen* que remite a un Objeto Inmediato, que, a su vez, puede ser interpretado por otro signo y así *hasta el infinito*.

Para comprender ese proceso de interpretación y su infinitud potencial hay que aclarar dos puntos. Ante todo, cuando Peirce habla de signos, no piensa sólo en palabras o términos

lingüísticos, sino también en definiciones, frases, textos enteros, y no sólo en signos verbales, o visuales, sino también en comportamientos y en cualquier cosa presentada como interpretante de un signo anterior. Hay un pasaje en que Pierce sugiere que, para quien no conozca el significado de la orden «¡atentos!», su interpretación viene dada por el correspondiente comportamiento de los soldados. La segunda observación es que cualquier interpretante aclara el contenido de un signo anterior añadiéndole algo más o algo diferente. Supongamos que pregunto el significado de la palabra agua y alguien me muestra agua: es un

proceso de interpretación, mediante el cual aprendo algunas propiedades físicas del agua (que es líquida, transparente, inodora, etcétera). Pregunto, una vez más, qué quiere decir lo que se me ha mostrado. Se me responde que es H_2O : nueva interpretación, mediante la cual se aclara, otra vez, qué quiere decir *agua*, pero dándome a conocer algunas de sus propiedades químicas, y, si después el significado de esa fórmula se interpreta mediante la fórmula de la estructura, conoceré nuevas propiedades de la molécula de agua.

Por tanto, una interpretación es un fenómeno semiótico: todo signo, todo

artificio simbólico en sentido lato es una interpretación. El concepto de interpretación no se identifica necesariamente con el de la búsqueda de un sentido oscuro: es un artificio para volver en cierto modo explícito *un* sentido (toda expresión cuyo significado no conocamos es algo oscuro). Por un lado, se puede decir que la interpretación es una actividad simple y no misteriosa y una tarjeta de identidad es una interpretación de una fotografía (y la fotografía es la interpretación de un nombre propio). Por otro lado, la interpretación aspira siempre a profundizar y está siempre orientada desde un ángulo o actúa «según

determinado aspecto o perfil». La fotografía interpreta el nombre propio de forma diferente a como lo interpretan los datos del censo en la página opuesta y, sin embargo, el contenido de ese nombre propio es *todas esas cosas* y otras más.

Omitamos el hecho de que para Pierce hay interpretación incluso en el nivel de la percepción (y se trata de una idea elaborada de otro modo por la fenomenología, o por la psicología de Piaget y por otras escuelas). Pero debemos dejar claro, para los fines del discurso posterior, que *también una práctica es una interpretación*. Elaborando algunas sugerencias de Luis

Prieto,^[98] supongamos que tengo ante mí un vaso de papel, un pesado cenicero de cristal y un martillo. Son objetos físicos dotados de propiedades concretas y descriptibles. Pero será mi práctica (mi proyecto de uso) la que los interpretará, al volver pertinentes determinadas propiedades y no otras. Si necesito un recipiente para materia fluida, vaso de papel y cenicero de cristal, vistos (interpretados) los dos como recipientes cóncavos, se situarán en la misma clase, frente al martillo, sin que cuente que el vaso sea más ligero y menos resistente que el cenicero. En cambio, si busco algo para lanzarlo como un cohete con fines violentos, martillo y cenicero se

situarán en la misma clase, frente al vaso de papel, sin que importe que el cenicero sea cóncavo y el martillo no. La práctica, el proyecto de uso *interpreta el objeto*, lo hace entrar en un marco de *comprensión previa*.

Vayamos ahora a rastrear en otro autor (próximo en tantos aspectos a los historicistas citados antes, por sus comunes orígenes neokantianos) una serie de conceptos estrechamente relacionados con el de interpretación. Me refiero a Ernst Cassirer y a su *Filosofía de las formas simbólicas*. Para Cassirer el conocimiento (y, por tanto, la ciencia) no refleja la naturaleza de las cosas en cuanto que cosas-en-sí.

Establece los objetos de conocimiento como «símbolos intelectuales libremente creados». Cassirer recurre a una concepción (que encontró en Hertz y en Helmholtz) de los objetos científicos como símbolos o *simulacros* «tales, que las consecuencias idealmente necesarias de las imágenes sean, siempre, a su vez, las imágenes de las consecuencias naturalmente necesarias de los objetos representados». La actividad simbólica se manifiesta en el lenguaje, en la religión, en el arte, en el mito, y en formas diversas produce las que creo que puedo llamar (sin traicionar el pensamiento de Cassirer) interpretaciones de los objetos o los

sucesos. «Así, todo pensamiento verdaderamente riguroso y exacto encuentra su punto final en la simbólica, en la semiótica en que se apoya».

Habermas, en la obra ya citada, subraya enérgicamente que la posición de Cassirer transforma la de los historicistas neokantianos y conduce a una visión diferente de la relación entre ciencias naturales y ciencias humanas. La ciencia natural, para dar razón de sus datos, produce símbolos (una ley expresada verbal o matemáticamente, un diagrama, una fórmula, etcétera). En cambio, las ciencias del hombre deben producir símbolos (teorías, interpretaciones) a propósito de

sistemas de formas simbólicas. Así, se promueven las ciencias humanas *al rango de metateoría*. «Las ciencias nomológicas, dentro de sistemas de signos establecidos de manera formal, producen enunciaciones sobre la realidad. De ese modo se sitúan en el mismo plano que el mito, el arte y la religión que igualmente, dentro de su ámbito específico, representan una realidad entendida por selección. En cambio, las ciencias de la cultura tratan de las relaciones formales entre las formas simbólicas. No dan ninguna información sobre la realidad, sino que hacen afirmaciones sobre las informaciones ya dadas. Su objeto no es

el análisis empírico de los sectores representables de la realidad, sino el análisis lógico de las formas de la representación». [99]

Así, pues, se perfila una *distinción semiótica* entre ciencias de la naturaleza y ciencias de la cultura: las primeras son *interpretaciones de datos*, o *interpretaciones de primer grado*, las segundas son *interpretaciones de interpretaciones*, o *interpretaciones de segundo grado* (o, como veremos, de grado n). [100]

Para volver fructífera esta distinción, ahora debemos distinguir las interpretaciones no científicas de las científicas. Digamos que las

interpretaciones no científicas (como las prácticas, tal vez la misma percepción, y, además, las creaciones artísticas, los mitos, etcétera) carecen de algunos requisitos que, en cambio, son propios de una interpretación científica (tanto de primero como de segundo grado).

Quede claro que, cuando sugerimos que los requisitos que vamos a citar a continuación son requisitos mínimos de una práctica científica, queremos decir que toda práctica digna de tal nombre debería cumplirlos; no queremos decir que las prácticas no científicas no cumplan *in toto* dichos requisitos. Una práctica no científica puede satisfacer algunos de dichos requisitos, una

práctica científica (ciencia natural o humana) debería cumplirlos todos, aun en grados variables.

Digamos entonces que una práctica científica, sea interpretación de primero o segundo grado, se caracteriza por los siguientes aspectos:

- a) tiende a producir «símbolos» de *validez general*, que expliquen muchos casos, una clase de casos;
- b) pretende dar razón del modo mejor de determinado campo de datos. Las teorías científicas se oponen entre sí, mientras que las prácticas no científicas pueden coexistir sin negarse una a otra;
- c) representa mediante sus

procedimientos objetos que deben poder observarse públicamente (lo que no sucede con prácticas no científicas como el mito o la religión);

- d)* debe permitir predicciones, aunque sea con diversos grados de exactitud. Incluso una ciencia humana como la lingüística puede predecir qué tipos de frases considerarán agramaticales la media estadística de los hablantes;
- e)* debería poder someterse a pruebas de falsación;
- f)* puede permitir, una vez conocido su objeto, programas de modificación de dicho objeto. También una ciencia social que establezca cuál será el comportamiento más

probable de muchos individuos en situación de enloquecimiento puede permitir operaciones para reducir los riesgos de semejantes situaciones.

Hay, pues, características unitarias para cada interpretación científica de la realidad. En este punto habrá que insistir en lo que distingue las interpretaciones de primer grado de las de segundo grado.

Una ciencia natural es interpretación de *datos*. Es cierto que, para reconocer un dato como tal y reconocerlo como pertinente para su hipótesis interpretativa, la ciencia natural debe depender de algunos supuestos

filosóficos, de que más adelante hablaremos, pero esa es su condición inevitable.

Es cierto que la ciencia natural afronta datos que son ya resultado de interpretaciones perceptivas, pero con su proceder pone en tela de juicio los propios hábitos e inercias de la percepción cotidiana: se libera, por así decir, de ellos, se sitúa más acá. Es una interpretación «fresca» de datos aún no interpretados.

En ese sentido la ciencia natural, aun reconociendo sus datos a partir de una hipótesis, trabaja con datos independientes de su observación, en el sentido de que también el lego, colocado

ante ellos, aunque sea mediante otra interpretación (menos controlada, menos reconocible intersubjetivamente, más idiosincrásica), reconoce algo. Donde un naturalista ve una angiosperma el lego ve un árbol, donde el físico ve fenómenos eléctricos el lego ve siempre un relámpago o advierte un calambre y donde el físico ve átomos y moléculas el lego experimenta o podría experimentar una sensación.

Además, en las ciencias naturales el científico elige, según requiera la investigación, un ámbito de fenómenos que, en un principio y prudencialmente, parecerían del mismo orden también al lego, en el sentido de que el minerólogo

sabe que (en un principio) los fenómenos predatorios entre cánidos no son pertinentes para explicar la formación de los cristales.

En cambio, las ciencias humanas son interpretaciones de interpretaciones. Sustituyen un ámbito de fenómenos que son ya el resultado de una práctica organizada, ya sea física o social, y, por tanto, el objeto de una interpretación anterior, con sus modelos explicativos (los signos de su metalenguaje, que remiten a los Objetos Inmediatos que configuran). Cuando la sociología estudia las funciones sociales, la antropología los sistemas de parentesco, la lingüística las reglas sintácticas, esas

disciplinas explican el modo en que los seres humanos de determinado grupo actúan de conformidad con hábitos que son resultado de una interpretación de la realidad, aun cuando los sujetos no sean capaces de dar razón de ellos mediante interpretaciones posteriores (verbales, por ejemplo) rigurosamente organizadas.

Si las ciencias naturales son interpretaciones de primer grado, las ciencias humanas son interpretaciones de segundo grado, pero no en el sentido de que sean necesariamente interpretaciones de otra interpretación solamente. Son interpretaciones de interpretaciones, en el sentido de que son interpretaciones de otros sistemas, o

plexos de interpretaciones subyacentes. Por ejemplo, un antropólogo cultural observa que dos personas tienen comercio sexual mutuo y regular, viven en la misma cabaña, se ocupan en común de los hijos nacidos de su unión y realizan regularmente determinados gestos para con otras personas unidas a uno o al otro por vínculos de consanguinidad. Si el antropólogo se limitara a observar esos datos de comportamiento y a demostrar su regularidad, trabajaría aún en el nivel de las ciencias naturales (el científico natural no dice qué «pretenden» significar los cuerpos graves, cuando caen de acuerdo con ciertas leyes, sólo

dice que caen de acuerdo con dichas leyes, y lo mismo haría el antropólogo, si se limitase a decir que los sujetos de su investigación actúan regularmente así).

Sin embargo, el antropólogo intenta definir los datos que interpreta como otras tantas interpretaciones de la realidad (y hablará de comportamiento simbólico, de interacción significativa). Para hacerlo, puede recurrir a otros interpretantes. El significado de una acción dada puede interpretarse mediante otro comportamiento simbólico: el modo de disponer las cabañas de la aldea, por ejemplo; o mediante un comportamiento verbal del

sujeto, quien declara que realiza ese gesto para con esa persona porque la reconoce como suegro.

¿Qué tienen de «más débil» las ciencias humanas respecto a las ciencias naturales? Pese a que las dos están expuestas a la falibilidad de toda actividad inferencial, las ciencias naturales deciden cómo interpretar algo que aún no ha recibido interpretaciones anteriores (por eso, el científico ante todo pone entre paréntesis lo que la opinión común «sabe» de los fenómenos). En cambio, el estudioso de ciencias humanas trabaja con los resultados de interpretaciones anteriores y no está seguro nunca de que las otras

interpretaciones que elige como interpretantes de las interpretaciones que estudia sean las correctas y le lleguen sin falsificaciones. El antropólogo que pregunta al nativo no sabe nunca hasta qué punto le dice la verdad, es decir, interpreta de forma correcta la práctica sobre la que se le pregunta... y muchas veces sólo considera «correcto» lo que puede concordar con su interpretación de otras interpretaciones. Véase cómo interpreta Marcel Mauss la práctica del *hau* según un cuadro explicativo mucho más complejo que el aportado por el informador indígena.

Además, en cuanto entramos en el

orden de las interpretaciones de segundo grado no sabemos cómo delimitar el ámbito de la investigación. El estudioso de mineralogía ha decidido autónomamente por qué excluir los fenómenos predatorios entre cánidos de la categoría de fenómenos pertinentes para el estudio de los cristales; en cambio, el antropólogo no sabe qué fenómenos son pertinentes para los fines de la comprensión de las relaciones de parentesco. Basta con que su informador le diga (por interpretación autónoma de otras interpretaciones) que la estructura del clan está determinada por la estructura del Zodiaco o por la diferencia entre cánidos y bóvidos y su

ámbito de investigación se amplía potencialmente, hasta el infinito.

Las ciencias humanas no pueden recurrir a *tests*, protocolos, controles definidos, porque toda nueva interpretación introducida en el juego podría adoptar la función de un nuevo interpretante y, por tanto, de una nueva posibilidad de control.

No obstante, ¿qué tienen en común ciencias naturales y ciencias humanas, además de los criterios de cientificidad enumerados en el párrafo anterior?

En ambos casos existen ciertos datos reconocibles como tales aun fuera del marco interpretativo que los ha definido como pertinentes. Hasta el turista

desinteresado por los estudios de antropología cultural puede observar que dos personas viven en la misma cabaña y realizan (no necesariamente a consecuencia de ello) ciertos gestos para con una tercera persona.

6. Semiótica general y filosofía

En este punto podemos hacer una distinción definitiva entre semióticas específicas y semiótica general.

Las semióticas específicas tienen

casi siempre las características propias de las ciencias humanas, tal como las hemos delineado en las páginas anteriores. Describen esos sistemas de interpretación que son los diversos sistemas de signos.

En cambio, la semiótica general *postula*, mediante un gesto filosófico, el concepto general de signo, precisamente para que se pueda hablar de fenómenos superficialmente opuestos de forma unificada.

Las semióticas específicas describen, organizan (si es posible, formalizan) una lengua gestual, una lengua verbal, un sistema de señales visuales, el código simple y descifrable

en que se basa la numeración de los autobuses de una ciudad determinada. Muchas de esas semióticas pueden aspirar a la dignidad de ciencia, elaboran hipótesis refutables, aportan instrumentos de previsión. Pueden decidir llamar o no signos las entidades mínimas o máximas de que se ocupan.

Pero una semiótica general es una reflexión sobre las condiciones de posibilidad de las semióticas específicas y, por tanto, es una reflexión sobre el signo o sobre la «signidad» o sobre los mecanismos profundos de todo sistema de significación. La multiplicidad de los enfoques semióticos (su aparente irreductibilidad,

el hecho de que escandalicen a muchos especialistas de sistemas significantes cerrados) revela que esa semiótica general no es una ciencia: *es una actividad filosófica*. No habría dificultad para identificarla con la filosofía del lenguaje, si hoy la filosofía del lenguaje reconociese que su problema es en realidad éste: las condiciones de posibilidad de la «signidad», más allá y más acá de lo verbal. Cuando la filosofía del lenguaje es tal, de los estoicos a Peirce, se identifica con la semiótica general.

Pero la semiótica general debe ir más allá de las filosofías *del lenguaje*, porque de hecho busca las condiciones

de la «signidad» incluso más allá de los lenguajes naturales, a veces en los pliegues mismos de los procesos perceptivos (y así explica por qué se habla tanto de significado de las palabras como de significado del mundo o de la experiencia), más allá incluso de lo humano y lo animal, en lo profundo de los procesos biológicos (y eso explica por qué se ha hablado de código genético o de las bases materiales de la significación).

Una filosofía del lenguaje que se pregunte sólo por las condiciones por las que los enunciados (y las proposiciones que transmiten) son verdaderos o falsos representa aún sólo

un capítulo de una semiótica general. Una pragmática que examine las condiciones sociales del intercambio verbal, las reglas conversacionales, las condiciones de «felicidad» de los enunciados (ya sea su enfoque filosófico o sociológico y estadístico) no es aún una semiótica general, aun cuando aporte luz a una semiótica general y le exija ampliar algunas hipótesis al vasto universo de las pragmáticas de lo no verbal.

Una semiótica general es una filosofía de los lenguajes, en el sentido de que pretende serlo no sólo de las reglas del *érgon*, sino también de los procesos de la *enérgeia*. Una semiótica

general es una filosofía de la semiosis y encuentra la semiosis más allá incluso de los intercambios intencionales de información, en lo profundo de la naturaleza, y más allá de las estructuras convencionales, de las relaciones codificadas, en el propio mecanismo del pensamiento inferencial, del azar hipotético o abductivo.

Su riesgo es convertirse en la forma contemporánea de la filosofía. Su deber es examinar ese azar, criticando (en el sentido kantiano del término) sus excesos o sus límites. En ese sentido, una semiótica general está abierta a la crítica mortal que le hacen sus tímidos adversarios: querer saber demasiado y

juntar cosas que deben mantenerse separadas, porque alguien ha advertido que hay una diferencia entre la palabra /humo/, la representación visual de un hilo de humo y el mecanismo inferencial por el que del hilo de humo (verdadero) se llega hasta el fuego oculto (pero se puede añadir que existe también el hilo de humo «nombrado» por Madame Butterfly y, por tanto, los signos representados por otros signos lingüísticos y las enunciaciones enunciadas y las inferencias narradas y el universo de la semiosis dentro de la semiosis de la narratividad...).

Pues bien, la tarea de una semiótica general (del pensamiento sobre el signo)

es precisamente profundizar por debajo de esas diferencias. Diferencias que son tan manifiestas que no valdría la pena ponerlas en evidencia, si no fuera para superarlas o sospechar de ellas. Se trata de cosas *demasiado* diversas para que merezca la pena hablar de su diversidad; hablese entonces del aire de familia que circula entre ellas. Todos saben que existe una diferencia entre el significado de la palabra /humo/ y el llamado signo perceptivo, cuando a partir de una serie inconexa de datos sensoriales se construye el percepto *humo*.

Precisamente porque todos saben esto, la semiótica general tiene el deber de preguntarse si por debajo de esa

diferencia tan manifiesta hay una identidad más profunda: y si no se contesta esta pregunta no se puede hacer semiótica específica ni de la palabra /humo/, ni de la imagen pictórica del humo, ni de la narración de un hecho en el que alguien infiere del humo el fuego. Como toda buena filosofía, el pensamiento del siglo tiene que jugar en el límite.

EL ANTIPORFIRIO

1. *Un modelo semántico «fuerte»*

Hay dos ideales de pensamiento «fuerte». En un primer caso, se aspira a un pensamiento tan complejo (pero al mismo tiempo orgánico), que pueda dar razón de la complejidad (y organicidad) del mundo de nuestra experiencia o mundo natural. En el segundo caso, se aspira a construir un mundo-modelo reducido de modo que un pensamiento,

no tan complejo como para ser incontrolable intersubjetivamente, pueda reflejar su estructura. En este segundo caso, para ser controlable intersubjetivamente, el pensamiento adopta las formas de un lenguaje L dotado de reglas propias, tales, no obstante, que sean las mismas del mundo-modelo que el lenguaje expresa.

En el primer caso, el pensamiento supone que actúa mediante reglas *dadas* (y *encontradas* en su propio proceso de formación) que por alguna razón son las mismas (por lo demás, aún desconocidas) del mundo «natural» que piensa. En el segundo caso, se *postulan* tanto las reglas del lenguaje como las

del mundo-modelo y ambas, en cuanto que postuladas, deben ser conocidas de antemano y formularse de alguna forma metalingüística (naturalmente, sigue pendiente el problema de qué es lo que hace que el metalenguaje sea adecuado para el lenguaje que describe, pero es raro que este punto se problematice excesivamente).

Para un pensamiento fuerte del segundo tipo hacen falta dos requisitos que verifiquen su fuerza. El primero es que todas las transformaciones realizadas en el lenguaje revelen conexiones del mundo-modelo tales, que, aunque se postularan las reglas de ese mundo, no resultasen tan evidentes a

quien las hubiera postulado: de ese modo toda operación (lingüística) de pensamiento revela aspectos aún inéditos del mundo-modelo. Pero, si se respetara sólo ese requisito, esa forma de pensamiento revestiría sólo una función, por así decir, gimnástica y se elaboraría por amor del pensamiento (en el sentido de *gratia rationis, for the thought's sake*) y no por amor del mundo-modelo, postulado sólo para permitir funcionar al pensamiento. Muchos sistemas formales son de este tipo y presentan indudable utilidad, pero, si se los considera útiles, es por su función vestibular o instrumental, en cuanto que permiten a un pensamiento

afianzarse para algún fin, es decir, para pensar —en última instancia— el mundo natural. Ese fin es el que constituye la segunda y más completa verificación de un pensamiento fuerte del segundo tipo: el mundo-modelo (postulado), cuyas estructuras refleja el lenguaje, debe presentar homologías con el mundo natural de nuestra experiencia, al menos en algún aspecto.

Sólo en ese caso permiten las transformaciones del lenguaje, en un principio, conocer posibilidades inéditas del mundo-modelo, pero en la hipótesis de que las posibilidades inéditas del mundo-modelo (postulado como homólogo al lenguaje) resulten ser

posibilidades del mundo natural (que como tal no se postula, sino que viene dado). En otros términos, un mundo-modelo postulado (y homólogo al lenguaje construido) parece susceptible de ciertas transformaciones que, oportunamente reproducidas, prevén, sugieren, permiten, estimulan transformaciones del mundo natural (aun cuando este último, en cuanto que dado, no se conozca en toda su complejidad estructural).

No es difícil advertir que este pensamiento fuerte del segundo tipo es aquel al que recurren no sólo la ciencia experimental, sino también toda disciplina axiomatizada que, por lo

demás, permita previsiones sobre el mundo natural: el teorema de Pitágoras no sólo sanciona un comportamiento necesario del mundo-modelo de las entidades geométricas en un espacio bidimensional (postulado), sino que, además, permite determinar comportamientos de ciertos aspectos del mundo natural: por ejemplo, la construcción de sólidos tridimensionales sobre superficies planas como la terrestre, en condiciones moleculares óptimas.

Una de las tendencias dominantes en la teoría de los lenguajes naturales, desde la antigüedad, ha sido la de construir un «pensamiento lingüístico

fuerte» de ese tipo. Es decir, que el ideal ha sido el de una teoría lingüística que, por un lado, describa un lenguaje-modelo (postulado en condiciones de laboratorio), pero, por otro, gracias a la homología entre metalenguaje teórico y lenguaje-modelo (por una parte) y entre lenguaje-modelo y lenguaje natural (por otra), permita hacer previsiones sobre los comportamientos lingüísticos naturales (si bien en condiciones óptimas).

No pretendemos aludir a las semánticas de lenguajes artificiales que *postulan* las reglas de un lenguaje-modelo provisto de un número muy reducido de expresiones, puestas en

conexión mutua por pocos postulados de significado y articulables de acuerdo con pocas reglas sintácticas. Pensamos más bien en las semánticas formales de los lenguajes naturales, en las gramáticas generativo-transformacionales, en las semánticas generativas, en todos los sistemas de reglas que intentan dar razón del funcionamiento de una lengua natural tal como la hablan quienes la utilizan fuera del laboratorio.

Esas teorías *fingen* trabajar con una lengua natural, pero, en realidad, trabajan con muestras reducidas y controladas de dicha lengua, como enunciados elementales, donde la lengua

funciona en su nivel denotativo más simple. Esa lengua-objeto es, pues, *semejante* a la lengua natural, pero, en realidad, representa un modelo reducido de ella.

De los diversos componentes de una lengua así regulada, en este ensayo vamos a examinar sólo el semántico. Una lengua-modelo postulada, que pueda presentar homologías de funcionamiento con una lengua natural dada, debe tener un léxico con cuyas expresiones deben ir en correlación contenidos. Aquí no nos interesa el contenido extensional de las expresiones de dicha lengua, es decir, si y cómo puede usarse para designar estados de

un mundo real o posible mediante expresiones que transmitan proposiciones verdaderas o falsas. Nos interesa que se pueda hacer de la lengua un análisis intensional (aunque podamos admitir que posteriormente las extensiones de las proposiciones formula das mediante dicha lengua sean funciones de las intensiones de sus expresiones elementales). No obstante, el problema de toda semántica que quiera caracterizarse como instrumento para un pensamiento «fuerte» del lenguaje (y, por tanto, del mundo para cuya designación se usa ese lenguaje) es que debe concebirse como sistema de reglas (expresadas en algún

metalenguaje teórico) que expresan la estructura interna de una lengua-modelo postulada, homóloga en cierto modo a la lengua natural usada en nuestra experiencia de hablantes.

Esa lengua, en cuanto que postulada, controlable y susceptible de transformaciones regidas por reglas, debería componerse de un conjunto de expresiones en correlación con un conjunto finito de contenidos.

El único modo de poner en correlación un conjunto finito de expresiones con un conjunto finito de contenidos sería recurrir a un criterio de sinonimia estricta, por el cual a toda expresión corresponde, como contenido,

la expresión de otro lenguaje, u otra expresión del mismo lenguaje, sin que se admitan casos de equivocidad.

Por razones que no analizamos, y de las que testimonia toda la historia del pensamiento semántico, tal criterio no parece fructífero, porque en cualquier caso no refleja la modalidad de funcionamiento de una lengua natural.

En la historia del pensamiento semántico otras dos soluciones (por lo demás, mutuamente reducibles) han resultado más fructíferas: la descripción del contenido se produce mediante *definición* formulada en la misma lengua-modelo o mediante una serie más o menos jerarquizada de componentes

semánticos elementales (semas, marcas semánticas, nombres de propiedades), expresados en el metalenguaje de la teoría. En ambos casos tanto la definición como la serie de las marcas son recíprocables con el *definiendum*. /Hombre/ equivale a «animal racional mortal» y viceversa, así como /hombre/ equivale a «humano+masculino+ adulto» y viceversa.

En esta perspectiva semántica se plantea inmediatamente un problema fundamental: parece, por el modo en que usamos una lengua natural, que las definiciones o la serie de marcas asignables al contenido de un término lingüístico son potencialmente infinitas.

Un hombre es animal racional mortal, pero es también bípedo, implume, tiene dos ojos, un sistema circulatorio venoso y arterial, un páncreas, se apareja por lo general sólo con seres de su especie, es susceptible de tener barba y bigote, etcétera. Esa infinitud de las marcas posibles hace difícil concebir una lengua utilizable para un pensamiento fuerte. Cuando la química inorgánica define el ácido clorhídrico HCl , se preocupa sólo de las características y propiedades del compuesto que pueden permitir cálculos sobre su combinabilidad con otros compuestos y debe pasar por alto los diversos usos a que se destina industrialmente, las

circunstancias de su descubrimiento o el hecho de que en ciertas novelas de ciencia-ficción se hayan concebido seres capaces de respirar en esa sustancia.

En esos casos una ciencia decide cuáles son las propiedades sin las cuales su objeto no puede definirse como tal y relega todas las demás (no esenciales desde ese punto de vista científico) a la categoría de propiedades accidentales que pertenecen sin duda al llamado conocimiento del mundo, pero no a las reglas de ese lenguaje concreto. Así, se podría pensar que para predecir el buen funcionamiento y la comprensión de la lengua italiana, es necesario o

esencial establecer que /hombre/ significa varón humano adulto, pero no que el hombre es el animal que en el siglo XX ha llegado a la Luna. La distinción entre los dos tipos de representación semántica aquí delineada es la que recibe comúnmente el nombre de diferencia entre *semántica en forma de diccionario* y *semántica en forma de enciclopedia*.

Un pensamiento fuerte debe, por tanto, intentar construir una semántica en forma de diccionario que dé razón de la comprensibilidad y funcionamiento de su lengua-modelo postulada, homóloga a una lengua natural dada, sin que las reglas de dicha lengua pretendan

explicar todos los tipos de significación o de designación, para cuya realización puede usarse dicha lengua a la luz de determinados contextos.

La característica de un diccionario ideal es que:

1. Debe poder representar el significado de un número indefinido de unidades léxicas mediante la articulación de un número *finito* de componentes;
2. Dichos componentes no deben interpretarse, a su vez, en componentes menores (si no, no se cumpliría el requisito 1), sino que deben constituir *primitivos*.

Las diversas teorías —si bien cada cual de modo muy insatisfactorio, cfr. Haiman 1980, Eco 1983— abordan de formas diversas tanto el problema de cómo limitar los componentes como el de su naturaleza (constructos teóricos, ideas platónicas, palabras-objeto primitivas, cuyo significado no es definible, sino que viene dado por una ostensión primaria que los ha vinculado a un dato de experiencia elemental).

Debe quedar claro que las nociones de diccionario y enciclopedia son nociones teóricas, pertenecientes a las categorías de una semiótica general, y en principio no tienen nada en común con

los llamados diccionarios o enciclopedias «en carne y hueso». Estos últimos son instrumentos empíricos y con frecuencia un llamado diccionario contiene mucha información enciclopédica (y, naturalmente, toda enciclopedia contiene información propia de diccionario, lo que parece menos escandaloso, porque un diccionario representa una serie de informaciones «lingüísticas», excluidas las enciclopédicas, mientras que una enciclopedia, al representar idealmente todo el conocimiento del mundo, puede incluir también el conocimiento lingüístico). Está claro que un diccionario de este tipo (y esa

limitación constituye su «fuerza») no sirve para establecer las condiciones de uso de los términos para referirse a cosas o estados del mundo, sino que garantiza simplemente las condiciones de formación correcta de las expresiones de una lengua dada. Por tanto, sólo debe dar razón de fenómenos como la sinonimia, la paráfrasis, las relaciones de hiponimia e hiperonimia, la diferencia entre verdades analíticas (dependientes de las marcas o primitivos que constituyen el diccionario) y verdades sintéticas (dependientes del conocimiento del mundo del que no da razón el diccionario), la contradictoriedad, la

incoherencia, la anomalía y la redundancia semántica (cf. Katz 1972:6).

Lo que vamos a intentar demostrar en este ensayo es que la idea teórica de un diccionario es irrealizable y que todo diccionario riguroso contiene elementos de enciclopedia que minan su pureza. En ese sentido parece irrealizable la idea de un pensamiento fuerte del lenguaje.

La demostración que nos proponemos podría partir de las más actualizadas semánticas formales de las lenguas naturales. Aquí preferimos seguir otro recorrido, es decir, demostrar que el calambre lógico que afecta a todo diccionario teórico se

manifiesta en el origen mismo del problema, es decir, en la teoría de la definición dada (a partir de ideas aristotélicas, pero sin espíritu de fidelidad hacia Aristóteles) en la *Isagoge* de Porfirio el Fenicio (escrita en el siglo III d. C.). Nos transmiten el equívoco de Porfirio las decenas de comentarios dedicados a su texto por todos los filósofos medievales, a partir de Boecio, y —como debería quedar claro en las páginas que siguen— tal equívoco afecta todavía, aun cuando no se reconozca su origen, a la idea contemporánea de una semántica en forma de diccionario. También mostraremos que muchos pensadores

medievales se dieron cuenta de ese equívoco, pero tenían razones para no problematizarlo demasiado.

2. El árbol de Porfirio

2.1. Aristóteles y la definición

Aristóteles (*Analíticos segundos*, II 90 b 30) dice que lo que se define es la esencia o la naturaleza esencial. Definir

una sustancia significa establecer, entre sus atributos, los que resultan esenciales y, en particular, los que son causa de que la sustancia sea como es, en otros términos, su *forma sustancial*.

El problema consiste en ir en busca de los atributos correctos que puedan predicarse como elementos de la definición (96 a 15). Aristóteles pone el ejemplo del número 3: un atributo como el ser se aplica, desde luego, al número 3, pero también a cualquier otra cosa que no sea un número. Al contrario, la disparidad se aplica al 3 de tal modo, que, aunque tiene una aplicación más amplia (se aplica también, por ejemplo, al 5), no se extiende más allá del género

número. Estos son los atributos que debemos buscar «hasta el punto en que, aunque cada uno de ellos tenga una extensión más amplia que su sujeto, todos juntos tengan la misma extensión que el sujeto: y esa será la esencia de la cosa» (96 a 35). Aristóteles quiere decir que, si definimos al hombre como animal mortal y racional, cada uno de estos atributos, tomado por separado, puede aplicarse también a otras entidades (los caballos son, por ejemplo, animales y mortales, y los dioses, en el sentido neoplatónico del término, son animales y racionales), pero, tomada como un todo, como un «grupo» definitorio, la expresión

«animal racional y mortal» se aplica sólo al hombre y de modo absolutamente recíproco. Una definición no es una demostración: mostrar la esencia de una cosa no equivale a probar proposición alguna sobre esa cosa; una definición dice *qué* es una cosa, mientras que una demostración prueba *que* una cosa existe (91 a 1) y, por tanto, en una definición damos por sentado lo que, en cambio, la demostración debe probar (91 a 35): quienes definen no prueban que algo exista (92 b 20). Eso quiere decir que para Aristóteles una definición se refiere a *intensiones* y no estimula proceso (*extensional*) alguno de referencia a un estado del mundo. La

definición explica el *significado* del nombre (93 b 30).

En ese intento de encontrar el método correcto para obtener definiciones válidas, Aristóteles desarrolla la teoría de los *predicables*, es decir, de los modos en que las categorías pueden aplicarse a un sujeto o predicarse de él. En los *Tópicos* (101 b 17-24) distingue sólo cuatro predicables: género, propio, definición y accidente. Porfirio hablará de cinco predicables (género, especie, diferencia, propio y accidente), pero hay algunas razones, si no evidentes al menos «razonables», por las que Aristóteles no incluye la diferencia entre los

predicables: la diferencia es «genérica» por definición, debe registrarse junto al género (*Top.* 1101 b 20) y definir significa poner al sujeto bajo el género y, luego, añadir la diferencia (*Top.* VI 139 a 30). En ese sentido la diferencia, mediante el género y la definición, va automáticamente incluida en la lista de los predicables. En otros términos, la definición (y, por tanto, la especie) son el resultado de la unión del género y la diferencia: si se incluye en la lista la definición, no es necesario incluir la diferencia; si se incluye la especie, no es necesario incluir la definición; si se incluyen género y especie, no es necesario incluir la diferencia (y, por

tanto, Porfirio peca de redundancia). Además, Aristóteles no puede incluir la especie entre los predicables porque la especie no se predica de nada, al ser ella misma el sujeto último de toda predicación. Porfirio inserta la especie en la lista porque la especie es lo que va expresado por la definición.

2.2. El árbol de Porfirio

En un extenso examen en *Analíticos segundos* (II, XII 96 b 2597 b 15) Aristóteles traza una serie de reglas para

desarrollar una división correcta desde los géneros más universales hasta las *infimae species* distinguiendo en cada momento de la división la diferencia correcta.

Es el método que Porfirio adopta en la *Isagoge*. El hecho de que Porfirio desarrolle una teoría de la división comentando las *Categorías* (donde apenas aparece mencionado el problema de la diferencia) es materia importante de debate (cfr., por ejemplo, Moody 1935), pero no es de particular relieve para nuestro análisis. Del mismo modo se puede evitar la *vexata questio* sobre la naturaleza de los universales, cuestión que Boecio transmite a la Edad Media

partiendo precisamente de la *Isagoge*.

Porfirio manifiesta la intención (no se sabe hasta qué punto sincera) de dejar de lado la pregunta de si los géneros y las especies existen en sí o son meras concepciones de la mente. Lo que nos interesa es que es el primero en traducir a Aristóteles en términos de árbol y, desde luego, resulta difícil evitar la sospecha de que, al hacerlo, es tributario de una concepción neoplatónica de la cadena de los seres. Pero podemos perfectamente pasar por alto la metafísica que subyace al *Arbor Porphyriana*, ya que lo que nos interesa es que dicho árbol, independientemente de sus referencias metafísicas y en

cuanto que concebido como representación de relaciones lógicas, ha influido en todas las teorías posteriores de la definición.

No nos interesan las razones metafísicas por las que Porfirio delinea un único árbol de las sustancias, mientras que podemos suponer que Aristóteles habría sido más flexible al imaginar muchos más árboles, tal vez complementarios entre sí, y dependientes en cada caso del tipo de problema definitorio que debiera resolver. Aristóteles usa el método de la división con mucha cautela y, podemos decir, mucho escepticismo. Parece sacarle mucho partido en *Analíticos*

segundos, pero se muestra mucho más escéptico en *De partibus animalium* (642 b y ss.), donde da la impresión de estar dispuesto a delinear árboles diferentes según el problema a que se enfrente, hasta cuando se trata de definir la propia especie (véase todo el discurso sobre los animales con cuernos, comentado en Eco 1981a).

Pero Porfirio ha trazado un único árbol de las sustancias y de este modelo, no del examen más problemático del Aristóteles auténtico, parte, vía Boecio y hasta nuestros días, la idea de una estructura en forma de diccionario de la definición, aun cuando el defensor de una semántica de diccionario no sepa de

quién es deudor (por otra parte, la idea de diccionario semántico se desarrolla plenamente en los campus americanos y no se puede pretender, por ley tayloriana, que allí un experto en semántica sea también experto en historia de la filosofía). Por tanto, hay que partir del *Arbor Porphyriana*.

Porfirio —decíamos— enumera *cinco* predicables: género, especie, diferencia, propio y accidente. Los cinco predicables establecen el modo de la definición para cada una de las diez categorías. Por tanto, es posible pensar en diez árboles de Porfirio, uno para las sustancias, que permita, por ejemplo, definir al hombre como animal racional

y mortal, y otro para cada una de las otras nueve categorías: por ejemplo, un árbol de las cualidades, en que púrpura se defina como una especie del género rojo (Aristóteles dice que también los accidentes son susceptibles de definición, si bien sólo si se refieren a una sustancia, *Met.* VII 1028a 101031a 10). Por tanto, hay diez árboles posibles, pero no hay un árbol de los árboles, porque el Ser no es un *summum genus*.

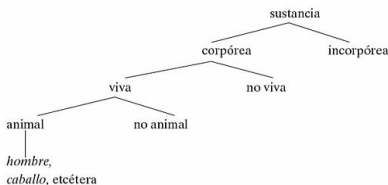


Figura 1

Sin duda, el árbol de las sustancias de Porfirio aspira a ser un conjunto jerárquico y finito de géneros y especies: no sabemos si los otros nueve árboles son finitos o no y Porfirio se muestra más bien evasivo sobre ese asunto. La definición que Porfirio da del género es muy formal: un género es aquello a que está subordinada una especie. Y a la inversa: una especie es lo que está subordinado a un género.

Género y especie son mutuamente definibles y, por tanto, complementarios. Todo género situado en un nudo alto del árbol comprende especies que dependen de él. Toda especie subordinada a un género es un género para la especie que le está subordinada, hasta la extremidad inferior del árbol, donde están situadas las especies especialísimas o sustancias segundas. En el nudo superior máximo está el *genus generalissimum* (representado por el nombre de la categoría), que no puede ser especie de ninguna otra cosa. Así, toda especie postula su género superior, mientras que no se puede afirmar lo contrario. Un género puede *predicarse* de sus

especies, mientras que las especies *van incluidas* en un género. La relación de especie a género superior es una relación de hipónimos a hiperónimos. Este fenómeno garantizaría la estructura finita del árbol, porque, establecido un número dado de especies especialísimas y ya que para dos (o más) especies hay un solo género, y así sucesivamente hacia arriba, al final el árbol ha de reducirse necesariamente hasta el nudo patriarca. En ese sentido, el árbol desempeñaría todas las funciones exigidas a un buen diccionario. Pero un árbol de Porfirio no puede estar compuesto sólo de género y especies. Si así fuera, adoptaría la forma de la figura

1 y en un árbol de este tipo hombre y caballo (u hombre y gato) no podrían distinguirse uno de otro. Un hombre es diferente de un caballo porque, aunque los dos son animales, el primero es racional y el segundo no. La racionalidad es la *diferencia* del hombre. La diferencia representa el elemento crucial, porque los accidentes no son necesarios para producir una definición y el propio tiene un estatuto muy curioso; pertenece a la especie, y sólo a ella, pero no forma parte de su definición. Hay diversos tipos de propio, uno que se da en una sola especie, pero no en todos sus miembros (como la capacidad de curar en el

hombre); uno que se da en toda una especie, pero no sólo en ella (como el ser bípedo); uno que se da en toda la especie, y sólo en ella, pero sólo en un tiempo determinado (como el volverse gris en edad avanzada); y uno que se da en una, y sólo una, especie, sólo en ella y en todo tiempo (como la capacidad de reír en el hombre). Este último tipo es el más frecuentemente citado en la bibliografía al respecto y presenta la característica bastante interesante de ser recíproco con la especie (sólo el hombre ríe y sólo quienes ríen son hombres).

En ese sentido tendría toda clase de razones para pertenecer a la definición

esencialmente y, en cambio, queda excluido de ella y aparece como un accidente, aunque con un estatuto particular. La razón más evidente para esta exclusión es que para descubrir el propio es necesario un acto de juicio bastante complejo, mientras que se consideraba que el género y la especie se «captaban» intuitivamente (Tomás y la tradición aristotélicotomista hablarán de *simplex-apprehensio*). En todo caso, dado que el propio está excluido del juego, no hace falta que lo examinemos, al menos dentro de los límites del presente discurso.

Volvamos ahora a la diferencia. Las diferencias pueden ser separables del

sujeto (como estar caliente, moverse, estar enfermo) y en este sentido no son sino accidentes. Pero pueden también ser inseparables: de estas algunas son inseparables, pero sin dejar de ser accidentales (como tener la nariz chata), otras pertenecen al sujeto de por sí, o esencialmente, como ser racional o mortal. Estas son las diferencias *específicas* y se suman al género para formar la definición de la especie.

Las diferencias pueden ser divisivas y constitutivas. Por ejemplo, el género «ser vivo» es divisible potencialmente en las diferencias «sensible/insensible», pero la diferencia «sensible» puede juntarse con el género «vivo» para

constituir la especie «animal». «Animal», a su vez, se convierte en género divisible en «racional/irracional», pero la diferencia «racional» es constitutiva, con el género que divide, de la especie «animal racional». Por tanto, las diferencias dividen un género (y el género las contiene como opuestos potenciales) y se seleccionan para constituir en acto una especie subyacente, destinada a convertirse, a su vez, en un género divisible en nuevas diferencias.

La *Isagoge* sugiere la idea del árbol sólo verbalmente, pero la tradición medieval ha visto el proyecto como aparece en la figura 2:

En el árbol de la figura 2 las líneas discontinuas señalan las diferencias divisivas, mientras que las líneas continuas señalan las diferencias constitutivas. Recordemos que el dios aparece como animal y como cuerpo porque en la teología platónica, que Porfirio sigue, los dioses son fuerzas naturales intermedias y no deben identificarse con el Uno. La tradición medieval recoge esta idea por puras razones de fidelidad al ejemplo tradicional, igual que toda la lógica moderna acepta, sin posterior verificación, que la estrella vespertina y la estrella matutina son Venus ambas o que actualmente no existe ningún rey de

Francia.

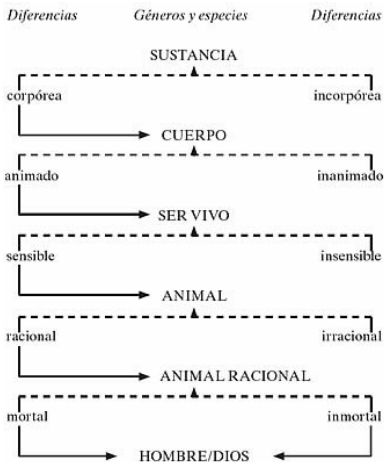


Figura 2

2.3. *Un árbol que no es un árbol*

El defecto de este árbol es que define en cierto modo la diferencia entre dios y el hombre, pero no entre el caballo y el asno o entre el hombre y el caballo. El defecto podría ser sólo aparente, debido a que en todo examen canónico el ejemplo que interesaba era el del hombre. Si se hubiera querido definir el caballo, habría que haber añadido al árbol una serie de disyunciones ulteriores en el lado derecho para aislar, junto con los anima les racionales, los irracionales (y mortales). Es cierto que

incluso en ese caso el caballo no habría podido ser diferente del asno, pero habría bastado con complicar aún más el árbol en su lado derecho.

Ahora bien, sería suficiente analizar los problemas que Aristóteles ha de afrontar en *De partibus animalium* para advertir que esa operación no es tan simple como parece a primera vista, pero si sólo se intenta decidir, desde el punto de vista teórico, dónde situar el asno y el caballo en el árbol de la figura 2 se ve surgir un problema muy grave.

Intentemos distinguir el caballo del hombre. Indudablemente, los dos son animales. Indudablemente, los dos son mortales. Por tanto, lo que los distingue

es la racionalidad. Así, pues, el árbol de la figura 2 está equivocado, porque la diferencia «mortal/in mortal» debe situarse como divisiva del género «animal» y sólo en segundo lugar se debería situar la diferencia divisiva «racional/irracional». Pero véase cuáles son las consecuencias formales de esto en la figura 3.

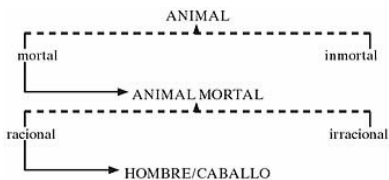


Figura 3

¿Cómo resolveríamos en este punto la diferencia entre hombre y dios? Para

hacerlo habría que volver a la figura 2 y habríamos perdido otra vez la posibilidad de distinguir al hombre del caballo. La única alternativa es que la diferencia «mortal/inmortal» se dé dos veces, una bajo «animal racional» y otra bajo «animal irracional», como aparece en la figura 4:

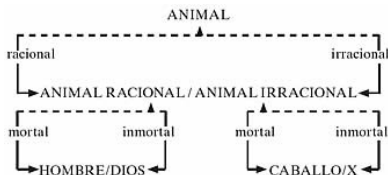


Figura 4

Porfirio no habría desaconsejado esa decisión, ya que dice (18.20) que la misma diferencia «se observa con

frecuencia en diversas especies, como cuadrúpedo en muchos animales que difieren por la especie» (pasamos por alto que cuadrúpedo debe ser un propio y no una diferencia, ya que hemos puesto «bípedo» como ejemplo de propio).

También Aristóteles dice que, cuando dos o más géneros están subordinados a un género superior (como sucede en el hombre o en el caballo, en cuanto que ambos son animales), no hay por qué excluir que tengan las mismas diferencias (*Cat.* 1b 15 y ss.; *Top.* VI 146 b 10).

En *Analíticos segundos* (11 90b y ss.) Aristóteles muestra que es posible llegar a una definición no ambigua del

número 3. Como para los griegos el uno no era un número (sino la fuente y la medida de todos los demás números), el tres puede definirse como el primer impar que es primo (es decir, que no es ni suma ni producto de otros números). Esa definición sería del todo recíproca con la expresión /tres/. Pero es interesante reconstruir en la figura 5 el proceso de división mediante el cual Aristóteles llega a esta definición:

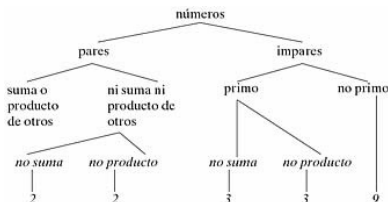


Figura 5

Este tipo de división sugiere dos consecuencias interesantes: *a)* las propiedades registradas en cursiva no son exclusivas de una sola disyunción, sino que se dan bajo varios nudos; *b)* una especie dada (por ejemplo, dos, tres o nueve) puede definirse por la conjunción de varias de las propiedades antes citadas. En efecto, esas propiedades son diferencias. Así,

Aristóteles muestra no sólo que muchas diferencias pueden atribuirse a una misma especie, sino también que el mismo par de diferencias divisivas puede darse bajo géneros diferentes. Además, muestra que, una vez que una diferencia ha resultado útil para definir sin ambigüedad determinada especie, no es importante tener en cuenta todos los demás sujetos de los que también es predicable. En otros términos, una vez que una o más diferencias han servido para definir el número tres, carece de importancia que sirvan igualmente bien, aunque sea en otras combinaciones, para definir el número dos. Véase una clara e inequívoca aclaración de este punto en

Analíticos segundos (II, XII 97a 16-25).

En este punto se puede intentar dar un paso adelante. Una vez dicho que, dados algunos géneros subordinados, nada les impide tener las mismas diferencias y ya que el árbol de las sustancias está completamente constituido por géneros subordinados, todos, al género máximo, es difícil decir cuántas veces puede darse el mismo par de diferencias.

2.4. Un árbol de exclusivas diferencias

Muchos comentadores medievales de la *Isagoge* parecen alentar nuestras sospechas. Boecio (In Is. C. S. E. L.; 256.10-12 y 266.13-15) escribe que «mortal» puede ser una diferencia de «animal irracional» y que la especie «caballo» está constituida por las diferencias «irracional» y «mortal». Sugiere también que «inmortal» puede ser una diferencia válida para los cuerpos celestes que son tanto inanimados como inmortales: «En este caso la diferencia “inmortal” es compartida por especies que difieren entre sí no sólo por género próximo, sino también por todos los géneros superiores hasta el género subalterno

que ocupa el segundo puesto en la cima del árbol» (Stump 1978: 257).

La sospecha emitida por Boecio es, según Stump, «sorprendente» y «desconcertante»: y, sin embargo, es del todo razonable. Tanto Aristóteles como Boecio sabían que la diferencia es mayor que su sujeto, es decir, que tiene una extensión mayor, y eso es posible sólo porque no son sólo los hombres quienes son mortales o sólo los dioses quienes son inmortales (e igual ocurre con las otras diferencias concebibles). Si la diferencia «mortal/inmortal» se diera sólo bajo un nudo, «mortal» y /hombre/ serían recíprocos y, por tanto, no estaríamos ante una diferencia,

sino ante un propio. Hay más seres mortales que hombres, precisamente porque ese par de diferencias reaparece también bajo otros géneros. Y esa es la razón por la que, como sabía Aristóteles (*Tópicos* 144a 25), hombre es recíproco con toda la definición, pero no con sus elementos concretos: no con el género («animal racional»), porque el género tiene una extensión mayor que la especie, ni con la diferencia, porque (si bien de modo distinto) también la diferencia tiene una extensión mayor que la especie. Hay más seres mortales que animales racionales. Pero el problema que hay que abordar ahora se refiere

exactamente a la naturaleza ambigua de mayor extensión de la diferencia respecto a la especie que constituye.

También Abelardo, en su *Editio super Porphyrium* (157v 15) sugiere que una diferencia dada se predica de más de una especie: «falsum est quod omnis differentia sequens ponit superiores, quia ubi sunt permixtae differentiae, fallit». Por tanto: *a*) la misma diferencia comprende muchas especies, *b*) el mismo par de diferencias puede darse bajo géneros diferentes, *c*) distintos pares de diferencias que se den bajo géneros diferentes pueden, sin embargo, expresarse (analógicamente) mediante los mismos nombres, *d*) sigue

sin zanjarse la cuestión de a qué altura del árbol recae el género común respecto al cual muchos son los géneros subordinados que albergan el mismo par de diferencias. Por consiguiente, estamos autorizados a volver a proponer el árbol de Porfirio según el modelo de la figura 6.

Este árbol presenta características interesantes:

- a) Permite la representación de un universo posible en que pueden preverse y situarse muchos géneros naturales aún desconocidos (por ejemplo, sustancias incorpóreas, animadas pero irracionales);

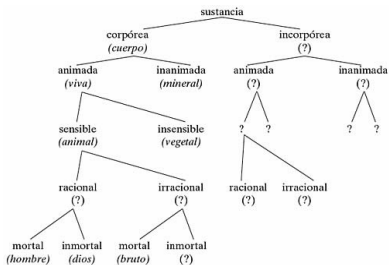


Figura 6

- b) muestra que lo que estábamos acostumbrados a considerar géneros y especies (aquí representados en cursiva y entre paréntesis) son simples nombres que etiquetan grupos de diferencias;
- c) no está regido por relaciones de hipónimos a hiperónimos: en este árbol no se puede establecer que, si

algo es mortal, entonces es racional, o que si es irracional, entonces es un cuerpo, etcétera;

- d)* como consecuencia de *e)*, puede reorganizarse de continuo según diversas perspectivas jerárquicas entre las diferencias que lo constituyen.

Respecto a la característica *a)* hemos visto lo que Boecio decía sobre los cuerpos celestes. Respecto a la característica *b)* está claro que este árbol está compuesto de puras diferencias. Géneros y especies son sólo *nombres* que damos a sus nudos. Boecio, Abelardo y otros pensadores medievales estaban obsesionados por el

problema de la *penuria nominum*, es decir, por el hecho de que no había bastantes *items* léxicos para designar todos los nudos (de lo contrario, se habría encontrado una expresión en lugar de «animal racional», que, como se ve, se nombra repitiendo el nombre del género próximo y el de la diferencia específica). Admitamos que la lamentación de los medievales se debiera a razones empíricas: dado que en su experiencia (como en la nuestra) no se habían encontrado nunca otros animales racionales salvo el hombre y (en forma de fuerza natural) el dios, cuyo vínculo a través de un género común no era, desde luego, intuitivo y

no podía, por tanto, registrarse con el lenguaje, se explica el origen accidental de ese caso de penuria. Pero, si nos fijamos bien, no hay razón alguna para que deba existir un nombre para ese otro nudo superior resultante de la unión del género «vivo» con la diferencia «sensible» y se podría repetir el mismo razonamiento para todos los nudos superiores. En realidad, los nombres de los géneros son insuficientes, porque son *inútiles*: un género no es sino una unión de diferencias.

Aristóteles no había enumerado las especies entre los predicables, porque la especie es el resultado de la unión de un género con una diferencia; pero por

la misma razón debería haber eliminado de la lista también el género, que es la pura unión de una diferencia con otra diferencia unida a otra diferencia y así sucesivamente hasta la cima del árbol, donde está la única entidad que tal vez sea un género, la sustancia, pero su genericidad es tan vasta, que se podría leer el árbol al revés y decir que la sustancia no es sino la matriz vacía de un juego de diferencias. Géneros y especies son fantasmas verbales que ocultan la auténtica naturaleza del árbol y del universo que representa, *un universo de puras diferencias*.

En cuanto a la característica *c*), como las diferencias inferiores no

postulan necesariamente las del nudo superior, el árbol no puede ser finito: reducible hacia arriba, no hay criterio que establezca cuánto puede ramificarse en los lados y hacia abajo.

Como veremos en 2.5. las diferencias, que proceden de fuera del árbol de las sustancias, son accidentes y los accidentes son potencialmente infinitos. Añádase que, al no ser propiedades analíticas, en términos contemporáneos, las diferencias serán propiedades sintéticas, y entonces, en virtud de lo que hemos examinado en los primeros párrafos de este ensayo, el árbol se transforma de diccionario en enciclopedia, ya que se compone de

elementos de conocimiento del mundo.

Por último, en cuanto a la característica *d)*, este árbol podrá reorganizarse continuamente de acuerdo con nuevas perspectivas jerárquicas. Ya que «mortal» no entraña «racional», ¿qué impide situar «racional» bajo «mortal», al contrario de lo que ocurre en el árbol clásico de la figura 2? Boecio lo sabía perfectamente y, al interpretar un pasaje de *De divisione* VI. 7, está claro que, dadas sustancias como la perla, la leche, el ébano, y accidentes como blanco, duro y líquido, se pueden construir otros árboles como en la figura 7:

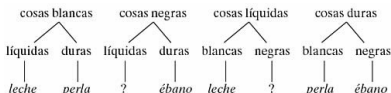


Figura 7

Es cierto que en este pasaje Boecio está hablando sólo de accidentes, pero en *De Divisione* XII. 37 aplica el mismo principio a toda división de género: «generis unius fit multiplex divisio».

Lo mismo dice Abelardo en *Editio super Porphyrium* (150 v. 12): «pluraliter ideo dicit genera, quia animal dividitur per rationale animal et irrationale; et rationale per mortale et inmortale dividitur; et mortale per rationale et irrationale dividitur». Es

decir, como muestra la figura 8:

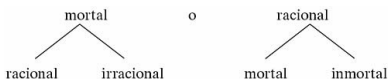


Figura 8

En un árbol compuesto sólo de diferencias, éstas pueden reorganizarse de continuo *según la descripción en función de la cual* se examina un sujeto dado. El árbol es una estructura *sensible a los contextos*, no un diccionario absoluto.

2.5. *Las diferencias como accidentes y como signos*

Las diferencias son accidentes y los accidentes son infinitos o al menos indefinidos en número.

Las diferencias son cualidades (y no es casualidad que, mientras que los géneros y las especies, ilusiones de sustancias, se expresan con nombres comunes, las diferencias se expresen con adjetivos). Las diferencias proceden de un árbol que no es el de las sustancias y su número no es conocido *a priori* (*Met.* VIII 2.6.1042 b - 1043a). Es cierto que Aristóteles dice estas cosas de las diferencias no esenciales, pero en este punto, ¿quién puede decir qué diferencias son esenciales y cuáles no? Aristóteles juega con pocos

ejemplos (racional, mortal), pero, cuando habla de especies diferentes del hombre, como animales u objetos artificiales, se vuelve mucho más impreciso, las diferencias se multiplican... En teoría estamos autorizados a lanzar la hipótesis de que no habría sabido construir un árbol de Porfirio finito, pero también en la práctica (o a partir de los testimonios filológicos), cuando leemos *De partibus animalium*, vemos que, de hecho, renuncia a construir un árbol único y recompone árboles complementarios según las propiedades cuya causa y naturaleza esencial desea explicar (cfr. Eco 1981a y Balme 1975). La noción de

diferencia específica es, hablando retóricamente, un oximoron. Diferencia específica significa accidente esencial. Pero este oximoron oculta (o revela) una contradicción ontológica mucho más grave.

Quien comprendió el problema sin ambigüedades (pero dejó constancia de él con mucha prudencia, como de costumbre) es Tomás. En *De ente et essentia* dice que la diferencia específica corresponde a la forma sustancial (otro oximoron ontológico, si así podemos decir, ya que la cosa más sustancial que podemos concebir se identifica con uno o más accidentes). Pero el pensamiento de Tomás no da

lugar a equívocos: la diferencia corresponde a la forma y el género a la materia y, como forma y materia constituyen la sustancia, género y diferencia constituyen la especie. El razonamiento es claramente analógico, pero el recurso a la analogía no excluye que lo que define la forma sustancial sea la diferencia como accidente.

Para justificar una conclusión tan escandalosa, Tomás idea —con una de sus habituales genialidades— una solución muy brillante: «in rebus sensibilibus etsi ipsae differentiae essentielles nobis ignotae sunt: unde significatur per differentiae accidentales quae ex essentialibus oriuntur, sicut

causa significatur per suum effectum, sicut bipes ponit differentia hominis» (*De ente* VI). Por tanto: existen diferencias esenciales; qué son no lo sabemos; las que conocemos como diferencias específicas no son las diferencias esenciales mismas, sino que son, por así decir, signos, síntomas, indicios; son manifestaciones superficiales de otra cosa, para nosotros incognoscible. Inferimos la presencia de diferencias esenciales mediante un proceso semiótico, a partir de los accidentes cognoscibles.

Que el efecto es signo de la causa es idea habitual del Aquinate (gran parte de su teoría de la analogía depende de esa

asunción, en última instancia de origen estoico: los efectos son signos *indicativos*). Reafirma esa idea, por ejemplo, en *S.Th.* 1.29 2 ad 3 o en *S.Th.* 1771 ad 1: una diferencia como «racional» no es la verdadera diferencia específica que constituye la forma sustancial. La *ratio* como *potentia animae* aparece en el exterior *verbo et facto*, mediante acciones exteriores, comportamientos psicológicos y físicos (y las acciones son accidentes, ¡no sustancias!). Decimos que los hombres son racionales porque manifiestan su capacidad racional mediante actos de conocimiento, tanto cuando realizan dichas acciones mediante un discurso

interno (e imaginamos que esa actividad de pensamiento se capta mediante introspección) como cuando la manifiestan mediante el discurso exterior, es decir, mediante el lenguaje (*S.Th.* 1.78.8 co). En un texto decisivo de *Contra Gentiles* Tomás dice que el ser humano no sabe qué es (*quid est*), pero sabe que es así (*quod est*), en cuanto que se percibe como actor de actividad racional. Sabemos qué son en realidad nuestras facultades espirituales «ex ipsorum actuum qualitate».

Así, también «racional» es un accidente y también lo son todas las diferencias en que se descompone el árbol de Porfirio.

Tomás comprende que las diferencias son accidentes, pero no saca de este descubrimiento todas las conclusiones que debería sobre una posible naturaleza del árbol de las sustancias: no puede permitirse («políticamente», pero probablemente tampoco «psicológicamente») poner en crisis el árbol como instrumento lógico para obtener definiciones (cosa que podría haber hecho sin riesgo), porque en toda la Edad Media impera el convencimiento (si bien inconsciente) de que el árbol imita la estructura de lo real y esa sospecha neoplatónica afecta también a los aristotélicos más rigurosos.

Pero nosotros podemos decir sin simulaciones que el árbol de los géneros y de las especies, como quiera que esté construido, explota en un sinnúmero de diferencias, en un torbellino infinito de accidentes, en una red no jerarquizable de *qualia*. El diccionario (porque como tal nos interesa hoy el árbol y podemos contemplar indiferentes la «fisión» de un universo neoplatónico) se descompone necesariamente, por su lógica interna, en una galaxia potencialmente desordenada e ilimitada de elementos de conocimiento del mundo. Por tanto, se convierte en una enciclopedia: porque de hecho lo era sin saberlo, o bien un artificio ideado para enmascarar la

inevitabilidad de la enciclopedia.

3. La enciclopedia como laberinto

3.1. Enciclopedia

Si un diccionario es una enciclopedia enmascarada, entonces la enciclopedia es el único medio con que podemos dar razón no sólo del funcionamiento de una lengua dada, no sólo del funcionamiento

de cualquier sistema semiótico, sino también de la vida de una cultura como sistema de sistemas semióticos interconectados. Pero, como hemos mostrado en otros lugares (cfr., por ejemplo, Eco 1975), en el momento en que se toma el camino de la enciclopedia desaparecen dos distinciones teóricamente cruciales: ante todo, la que existe entre lengua natural y lengua-modelo y, por tanto, la que existe entre metalenguaje teórico de la semántica y lengua objeto.

Desaparece la primera distinción porque la enciclopedia es el modelo teórico que da razón de una lengua natural en toda su complejidad y

contradictoriadad, y la idea de una enciclopedia nace precisamente porque el modelo «fuerte» del diccionario se revela no sólo inadecuado, sino también estructuralmente insostenible. En otros términos, para disponer de una teoría semántica fuerte hay que construir (postular) un modelo reducido de lengua en cierto modo homóloga en su funcionamiento a una lengua natural: pero no sólo esta lengua postulada no es homóloga a la dada, sino que, además, no puede postularse, porque en el momento en que se postula se debilita por sí misma, explota.

Desaparece la segunda distinción porque es imposible construir un

metalenguaje como constructo teórico compuesto de primitivos universales en número finito: tal constructo, como hemos visto, explota y al explotar revela que sus constructos teóricos no eran sino términos del lenguaje objeto dado. Los universales semánticos (y tales son los géneros y las especies) son puros nombres de la lengua natural. Como tales, deben *interpretarse* y pueden interpretarse mediante diferencias, que ontológicamente son *qualia* asumidos como síntomas, indicios, signos (y, por tanto, se presentan como puro material semiótico usable para fines conjeturales) y lingüísticamente son, a su vez, *nombres de indicios*.

La enciclopedia está dominada por el principio peirciano de la *interpretación* y, por tanto, de la *semiosis ilimitada*. Todo pensamiento que el lenguaje expresa no es nunca enteramente pensamiento «fuerte» del *objeto dinámico* (o cosa en sí), sino pensamiento de *objetos inmediatos* (puro contenido), interpretables, a su vez, por otras expresiones que remiten a otros objetos inmediatos en un proceso semiótico que se autosostiene, si bien, en la perspectiva de Peirce, esa fuga de los interpretantes provoca hábitos y, por tanto, modalidades de transformación del mundo natural: pero el resultado de esa acción sobre el mundo —como

objeto dinámico— debe interpretarse, a su vez, mediante otros objetos inmediatos y así el círculo de la semiosis, que se abre continuamente al exterior de sí mismo, continuamente se encierra en sí mismo (cfr. Eco 1979, 2).

Un pensamiento semántico en forma de enciclopedia es «débil» no en el sentido de que no logre explicar cómo usamos el lenguaje para significar. Pero somete las leyes de la significación a la determinación continua de los contextos y de las circunstancias. Una semántica en forma de enciclopedia no se niega a facilitar reglas para la generación y la interpretación de las expresiones de una lengua, pero dichas reglas van

orientadas a los contextos, y la semántica incorpora la pragmática (el diccionario incorpora, aunque semiotizado, el conocimiento del mundo). Lo que vuelve fructíferamente débil la enciclopedia es el hecho de que no se dé nunca representación definitiva y cerrada de ella y de que una representación enciclopédica no sea nunca global, sino siempre local: aparece con ocasión de determinados contextos y circunstancias, constituye una perspectiva limitada sobre la actividad semiótica. Como veremos más adelante, si el modelo enciclopédico aporta algoritmos, dichos algoritmos han de ser por fuerza miopes, como los que

permiten recorrer un laberinto. La enciclopedia no aporta un modelo completo de *racionalidad* (no refleja de modo unívoco un universo ordenado), sino que aporta reglas de *razonabilidad*, es decir, reglas para contratar a cada paso las condiciones que nos permiten usar el lenguaje para dar razón —de acuerdo con algún criterio provisional de orden— de un mundo desordenado (o cuyos criterios de orden se nos escapan).

Aquí no podemos intentar dar una reseña de los modelos de semántica en forma de enciclopedia que hoy la literatura semiótica (en sentido amplio) nos propone. Aquí sólo podemos remitir

a las reseñas (parciales) esbozadas en Eco 1975, 1979, 1981 b, 1983. Gramáticas casuales, representaciones mediante selecciones circunstanciales y contextuales, semánticas con instrucciones orientadas contextualmente, experimentos de inteligencia artificial que, en lugar de aportar códigos definitivamente sistematizados, aportan modelos inferenciales sobre la base de *frames*, *scripts*, *goals*... Estos y otros ejemplos podrían citarse de un saber en forma de enciclopedia.

Los modelos en forma de enciclopedia no excluyen de la representación semántica las posibles

propiedades analíticas, pero sólo en cuanto que pueden funcionar como artificios estenográficos para incluir otras propiedades y tratan más bien de insertar en la representación estereotipos que dan razón del modo en que los usuarios de una lengua natural se representan los contenidos de las expresiones según los contextos y las circunstancias.

El modelo con forma de enciclopedia asesta un golpe mortal a los modelos con forma de diccionario porque excluye definitivamente la posibilidad de jerarquizar de modo único e incontrovertible las marcas semánticas, las propiedades, los semas.

3.2. *Laberintos*

El proyecto de una competencia enciclopédica está regido por una metafísica (muy influyente) que se puede expresar mediante la metáfora del laberinto (que, a su vez, remite al modelo topológico de la red polidimensional). El árbol de Porfirio representa (siempre, a lo largo de la historia del pensamiento fuerte) el intento de reducir el laberinto, polidimensional, a uno bidimensional. Pero hemos visto que el árbol vuelve a generar a cada paso el laberinto (de las diferencias).

Hay tres tipos de laberinto. El laberinto clásico, el de Knosos, es *unidireccional*: al entrar sólo se puede llegar al centro (y del centro sólo se puede encontrar la salida). Si desenrolláramos el laberinto unidireccional, nos encontraríamos en las manos un único hilo. El hilo de Ariadna, que la leyenda nos presenta como el medio (extraño al laberinto) para salir del laberinto, cuando en realidad no es sino el laberinto mismo. Por cierto que en dicho laberinto debe haber un Minotauro, para que el asunto tenga interés, ya que el recorrido (aparte del extravío inicial de Teseo que no sabe adónde irá a parar) conduce

siempre adonde debe conducir y no puede dejar de conducir.

El segundo tipo es el laberinto manierista o *Irrweg*. El *Irrweg* propone otras opciones, todos los recursos conducen a un punto muerto, salvo uno, que conduce a la salida. Si se desenrolla, el *Irrweg* adopta la forma de un árbol, es una estructura de callejones sin salida. Se pueden cometer errores, hay que volver sobre los propios pasos. Podría ser útil, en este segundo caso, un hilo de Ariadna. No hay necesidad de Minotauro, el Minotauro es el visitante capaz de autoengañarse sobre la naturaleza del árbol.

El laberinto del tercer tipo es una

red, en la que todo punto puede conectarse con cualquier otro punto. No se puede desenrollar. Entre otras cosas porque, mientras que los laberintos de los dos primeros tipos, tienen un interior (su propia maraña) y un exterior, del que se entra y hacia el que se sale, el laberinto del tercer tipo, extensible hasta el infinito, no tiene ni exterior ni interior. Puede ser finito o (con tal de que tenga posibilidades de ampliarse) infinito. En ambos casos, como cada uno de sus puntos puede conectarse con cualquier otro punto, y el proceso de conexión es también un proceso continuo de corrección de las conexiones, sería siempre *ilimitado*, ya que su estructura

sería siempre diferente de la que era un instante antes y todas las veces se podría recorrer siguiendo líneas diferentes. Por tanto, quien viaje por él debe aprender también a corregir de continuo la imagen que tiene de él, ya sea una imagen concreta de una sección (local), ya sea la imagen reguladora e hipotética que atañe a su estructura global (incognoscible tanto por razones sin crónicas como diacrónicas). Una red no es un árbol. El territorio italiano no obliga a nadie a ir de Milán a Roma pasando por Florencia: se puede pasar por Génova, Pisa, Civitavecchia, se puede decidir hacer el recorrido Rimini-Nápoles-Roma. Una red (sugiere Pierre

Rosenstiehl) es un árbol más infinitos corredores que conectan los nudos del árbol. El árbol puede convertirse (multidimensionalmente) en un polígono, un sistema de polígonos interconectados, un inmenso megaedro. Pero esa comparación aún es engañosa, un polígono tiene límites exteriores, el modelo abstracto de la red no tiene. El modelo de la red es un modelo, no una metáfora.

A mitad de camino entre el modelo y la metáfora, se encuentra el *rizoma* (Deleuze y Guattari 1976). Todo punto del rizoma puede conectarse con otro punto de él; se dice que en el rizoma no hay puntos o posiciones, sino sólo

líneas, pero esta característica es dudosa, porque toda intersección de líneas crea la posibilidad de determinar un punto; el rizoma puede romperse y volverse a conectar en cualquier punto; el rizoma es antigenealógico (no es un árbol jerarquizado); si el rizoma tuviera un exterior, con él podría producir otro rizoma, por lo que no tiene ni dentro ni fuera; el rizoma es desmontable y reversible, susceptible de modificaciones; una red de árboles abierta en todas las direcciones crea un rizoma, lo que significa que toda sección local del rizoma puede representarse como un árbol, siempre que se sepa que se trata de una ficción debida a razones

de comodidad provisional; no se da una descripción global del rizoma ni en el tiempo ni en el espacio; el rizoma justifica y estimula la contradicción: si cada uno de sus nudos puede conectarse con cualquier otro, de cualquier nudo se puede llegar a otro nudo, pero de cualquier nudo puede también no lograrse llegar nunca al mismo nudo, volviendo siempre al punto de partida, por lo que en el caso del rizoma también es verdadera la afirmación de que *si p entonces q* y *si p entonces no q*; del rizoma se dan siempre y sólo descripciones locales; en una estructura rizomática carente de exterior, toda visión (toda perspectiva sobre ella)

procede siempre de un punto suyo interior y, como sugiere Rosenstiehl, es un *algoritmo miope*, toda descripción local tiende a una mera hipótesis sobre la globalidad, en el rizoma la ceguera es la única posibilidad de visión y pensar significa moverse a tientas, es decir, conjeturalmente.

El laberinto del tercer tipo no es un modelo de la falta de razón o de un universo irracional. Es el modelo que ha elegido un pensamiento débil por excelencia, el de los enciclopedistas del siglo XVIII, un pensamiento de la *razonabilidad* ilustrada, no de la *racionalidad* triunfante. Reléanse las páginas introductorias de la

Encyclopédie, debidas a D' Alembert:

[...] El sistema general de las ciencias y las artes es una especie de laberinto, de camino tortuoso, que el espíritu afronta sin saber qué rumbo seguir... Pero ese desorden, aunque sea filosófico para la mente, desfiguraría o al menos aniquilaría del todo un árbol enciclopédico en el que se lo pretendiera representar. Por otra parte, como ya hemos observado a propósito de la lógica, la mayoría de las ciencias que consideramos que encierran en sí los principios de todas las demás y, por esa razón, deben ocupar el primer puesto en el orden enciclopédico, no ocupan el primer puesto en el orden genealógico de las ideas, porque no fueron las

primeras en inventarse... Además, el sistema de nuestros conocimientos se compone de diversas ramas, muchas de las cuales tienen un mismo punto de reunión, y, como partiendo de dicho punto, no es posible entrar al mismo tiempo en todos los caminos, la elección se remonta a la naturaleza de los diversos espíritus... En cambio, no podemos decir lo mismo del orden enciclopédico de nuestros conocimientos. Este último consiste en reunirlos en el más breve espacio posible y en colocar, por así decir, al filósofo por encima de ese vasto laberinto, en un punto de vista muy elevado, desde el que pueda divisar a un tiempo las ciencias y las artes principales, ver de un solo vistazo los objetos de sus especulaciones y

las operaciones que puede hacer sobre dichos objetos; distinguir las ramas generales de los conocimientos, los puntos que las separan o las unen e incluso vislumbrar, a veces, los caminos secretos que las juntan. Es una especie de mapamundi que debe mostrar los principales países. Su posición y sus dependencias mutuas, el camino en línea recta que va de uno a otro, camino muchas veces interrumpido por mil obstáculos, que sólo pueden conocer en cada país los habitantes y los viajeros y que sólo podrían mostrarse en mapas particulares muy detallados. Esos mapas particulares serán los diferentes artículos de la Enciclopedia y el árbol o sistema representado será

su mapamundi.

La *Encyclopédie* no tiene centro, presenta una serie de pseudoárboles que adoptan el aspecto aproximado de mapas locales.

Cuando se habla de crisis de la razón, se piensa en la razón globalizante que quería dar una imagen definitiva del universo sobre el que se la aplicaba (ya fuera dado o postulado). El pensamiento del laberinto, y de la enciclopedia, es débil en cuanto que es conjetural y contextual, pero es razonable porque permite un control intersubjetivo, no desemboca ni en la renuncia ni en el solipsismo. Es razonable porque no

aspira a la globalidad y es débil como débil es el luchador oriental que hace suyo el ímpetu del adversario y cede para después encontrar en la situación que el otro ha creado los modos (conjeturables) de responder victoriosamente. El luchador oriental no tiene regla preparada de antemano, tiene matrices conjeturales para regular, provisional mente, todo acontecimiento dado desde fuera. Y transformarlo en propuesta suya resolutoria. Es «débil» frente a quien cree que la lucha depende de un diccionario. Es fuerte y vence, a veces, porque se contenta con ser razonable.

Referencias bibliográficas

BALME, D. M.

1975 «Aristotle's Use of Differentiae in Zoology», en J. Barres (compilador), *Articles on Aristotle, I, Science*, Duckworth, Londres, pp. 183-193.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F.

1976 *Rhizome*, Minuit, París.

ECO, U.

1975 *Tratado de semiótica general*,
Lumen, Barcelona, 1991.

1979 *Lector in fabula*, Lumen,
Barcelona, 1999.

1981a «Guessing: From Aristotle to
Sherlock Holmes», en *VS* 30, pp. 3-
19.

1981b «Significato», en *Enciclopedia*
XII, Einaudi, Turín, pp. 831-876.

1995, *Semiótica y filosofía del*
lenguaje, Lumen, Barcelona.
(*Semiotica e filosofia del*
linguaggio, Turín, Einaudi, 1984).

HAIMAN, J.

1980 «Dictionaries and Encyclopedia» en *Lingua* 50, pp. 329-357.

KATZ, J. J.

1972 *Semantic Theory*, Harper and Row, Nueva York. (Trad. esp.: *Teoría semántica*, Aguilar, Madrid, 1979).

MOODY, E. A.

1935 *The Logic of William of Ockham*, Sheed and Ward, Nueva York.

ROSENSTIEHL, P.

1979 «Labirinto» en *Enciclopedia VIII*, Einaudi, Turín, pp. 3-30.

STUMP, E.

1978 «Differentiae and the
Porphyrian Tree», Introducción a
Boecio, *De Topicis differentiis*,
Cornell, Ithaca.

REFERENCIAS EL LENGUAJE DEL ROSTRO

SOBRE LOS ESPEJOS

Versión revisada y ampliada
del ensayo «Catottrica vs
Semiotica» aparecido en
Rassegna 13/1, marzo de
1985 («Attraverso lo
specchio»).

EL SIGNO TEATRAL

Intervención en la mesa
redonda *Para una semiótica
del teatro*, Venecia, 23 de
septiembre de 1972.

EL LENGUAJE DEL ROSTRO

1984.

LA ILUSIÓN REALISTA

L'Espresso, 27 de octubre de
1974.

IL MILIONE: DESCRIBIR LO
DESCONOCIDO

L'Espresso, 28 de noviembre
de 1982.

LAS TENTACIONES DE LA
ESCRITURA

L'Espresso, 20 de junio de
1982.

DE LA PINTURA MALA

1984.

EL GRUPO 63, EL
EXPERIMENTALISMO Y LA
VANGUARDIA

Conferencia pronunciada en
Valenza Po el 19 de mayo de
1984.

EL TEXTO, EL PLACER, EL

CONSUMO

Versión reducida de la intervención en el congreso *Literatura entre consumo e investigación* (Palermo, noviembre de 1983). Actas en el volumen homónimo compilado por Luigi Russo, Bolonia, Il Mulino, 1984.

EL TIEMPO DEL ARTE

Inédito en italiano. Resumen del ensayo «Le temps de l'art», en Varios autores, *L'Art et le temps*, Bruselas, Société des Expositions du

Palais des Beaux Arts, 1985.

LA INNOVACIÓN EN EL SERIAL

Este ensayo reúne la intervención en el congreso *La repetitividad y la serialización en el cine y la televisión* (organizado en julio de 1983 en Urbino, ahora con el título de «Tipologia della ripetizione» en *L'immagine al plurale*, compilado por Francesco Casetti, Venecia, Marsilio, 1984) y una conferencia en Reggio Emilia, «L'innovazione nel

seriale», pronunciada en el Instituto Banfi el 25 de noviembre de 1983.

ELOGIO DEL «MONTECRISTO»

1984.

LA ABDUCCIÓN EN UQBAR

Inédito en italiano. Escrito como introducción a la edición alemana de los *Seis problemas para don Isidro Parodi* de Borges y Bioy Casares (Munich, Hanser, 1983).

LOS MUNDOS DE LA

CIENCIA-FICCIÓN

Versión reducida de la comunicación presentada el 2 de mayo de 1984 en Roma en el congreso sobre ciencia y ciencia-ficción.

RETRATO DE PLINIO DE JOVEN

Inédito en italiano. Una primera versión fue presentada al Simposio *Synopsis 2: Narrative Theory and Poetics of Fiction* (Porter Institute, Tel Aviv - Jerusalén, junio de 1979). Una segunda versión

en inglés está publicada con el título de «A Protait of the Elder as a Young Pliny», *Versus* 35/36, 1983.

LA COMBINATORIA DE LAS POSIBILIDADES Y LA INMINENCIA DE LA MUERTE

Intervención en el coloquio
Las fronteras del tiempo
(Fermo, abril de 1980).
Actas en *Le frontiere del
tempo*, compilado por
Ruggiero Romano, Milán, Il
Saggiatore, 1981.

LA EPÍSTOLA XIII, EL

ALEGORISMO MEDIEVAL, EL SIMBOLISMO MODERNO

Versión aumentada de una
«Lectura Dantis»
pronunciada en Bolonia el 10
de mayo de 1984 y
publicada, en forma original,
en *Carte semiotiche* 0, 1984.

EL SIGNO DE LA POESÍA Y EL SIGNO DE LA PROSA

Lección inaugural
pronunciada el 22 de febrero
de 1982 en las Décimas
Jornadas Filológicas
Genovesas, organizadas por

el Instituto de Filología Clásica y Medieval de la Universidad de Génova. Las actas figuran en *Prosimetrum e Spoudogeloion*, Universidad de Génova, Publicación del Istituto di Filologia Classica e Medioevale, 1982.

PIRANDELLO RIDENS

Inédito de 1969, aparecido en inglés en el volumen *Altro polo*, Miscellanea di studi italiani, Universidad de Sydney, 1978, y después en italiano en *Rivista italiana*

di drammaturgia 9/10, 1978.

PERO ¿QUÉ ES ESTE
CAMPANILE?

Introducción a A. Campanile,
Se la luna mi porta fortuna,
Milán, Rizzoli, 1975.

HUIZINGA Y EL JUEGO

Introducción a J. Huizinga,
Homo Ludens, Turín,
Einaudi, 1973.

SIGNOS, PECES Y BOTONES.
APUNTES SOBRE SEMIÓTICA,
FILOSOFÍA Y CIENCIAS
HUMANAS

Este texto es una reelaboración y fusión de diversas intervenciones. En particular, algunos aspectos de la voz «Segno» del volumen *Sistematica dell'Enciclopedia Einaudi*, XV; las voces «Sign» y «Denotation/Connotation» para el *Encyclopedical Dictionary of Semiotics* (en prensa); la intervención en el congreso *Una escuela para la adolescencia*, San Marino, abril de 1983; la Patten Foundation Lecture

«On Fish and Buttons»
pronunciada en la
Universidad de Indiana,
Bloomington, septiembree de
1982 (posteriormente
publicada con el mismo
título en *Semiotica* 48, 1/2,
1984).

EL ANTIPORFIRIO

De *Il pensiero debole*
compilado por Gianni
Vattimo y Pier Aldo Rovatti,
Milán, Feltrinelli, 1983.



UMBERTO ECO (Alessandria, Italia, 5 de enero de 1932) es un escritor y filósofo italiano, experto en semiótica.

Umberto Eco nació en la ciudad de Alessandria, en el norte de Italia. Su padre, Giulio, fue contable antes de la Segunda Guerra Mundial, cuando fue

llamado a servicio en las fuerzas armadas. En ese momento, Umberto y su madre se mudaron a un pequeño poblado piamontés. Eco recibió educación salesiana.

Se doctoró en filosofía y letras en la Universidad de Turín en 1954 con un trabajo que publicó dos años más tarde con el título de *El problema estético en Santo Tomás de Aquino* (1956). Trabajó como profesor en las universidades de Turín y Florencia antes de ejercer durante dos años en la de Milán. Después se convirtió en profesor de Comunicación visual en Florencia en 1966. Fue en esos años cuando publicó

sus importantes estudios de semiótica *Obra abierta* (1962) y *La estructura ausente* (1968), de sesgo ecléctico. Desde 1971 ocupa la cátedra de Semiótica en la Universidad de Bolonia. En febrero de 2001 creó en esta ciudad la Escuela Superior de Estudios Humanísticos, iniciativa académica sólo para licenciados de alto nivel destinada a difundir la cultura universal. También cofundó en 1969 la Asociación Internacional de Semiótica, de la que es secretario.

Distinguido crítico literario, semiólogo y comunicólogo, Umberto Eco empezó a publicar sus obras narrativas en edad

madura (aunque en conferencias recientes cuenta de sus experimentos juveniles, los que incluyen la edición artesanal de un cómic en la adolescencia). En 1980 se consagró como narrador con *El nombre de la rosa*, novela histórica culturalista susceptible de múltiples lecturas (como novela filosófica, novela histórica o novela policíaca, y también desde el punto de vista semiológico). Se articula en torno a una fábula detectivesca ambientada en un monasterio de la Edad Media el año 1327; sonoro éxito editorial, fue traducida a muchos idiomas y llevada al cine en 1986 por el director francés Jean-Jacques Annaud.

Escribió además otras novelas como *El péndulo de Foucault* (1988), fábula sobre una conspiración secreta de sabios en torno a temas esotéricos, *La isla del día de antes* (1994), parábola kafkiana sobre la incertidumbre y la necesidad de respuestas, *Baudolino* (2000), una novela picaresca —también ambientada en la Edad Media— que constituye otro rotundo éxito y sus últimas obras, *La Misteriosa Llama de la Reina Loana* (2004) y *El cementerio de Praga* (2010).

Ha cultivado también otros géneros como el ensayo, donde destaca notablemente con títulos como *Obra*

abierta (1962), *Diario mínimo* (1963), *Apocalípticos e integrados* (1965), *La estructura ausente* (1968), *Il costume di casa* (1973), *La forma y el contenido* (1971), *El signo* (1973), *Tratado de semiótica general* (1975), *El superhombre de masas* (1976), *Desde la periferia al imperio* (1977), *Lector in fabula* (1979), *Semiótica y filosofía del lenguaje* (1984), *Los límites de la interpretación* (1990), *Seis paseos por los bosques narrativos* (1990), *La búsqueda de la lengua perfecta* (1994), *Kant y el ornitorrinco* (1997) y *Cinco escritos morales* (1998).

Notas

[1] El lector encontrará en este ensayo, y en el resto del libro, la oposición entre *semiosis* y *semiótica*. La semiosis es el fenómeno, típico de los seres humanos (y, según algunos, también de los ángeles y los animales), por el que — como dice Peirce— entran en juego un signo, su objeto (o contenido) y su interpretación. La semiótica es la reflexión teórica sobre qué es la semiosis. Así, pues, el semiótico es quien nunca sabe qué es la semiosis, pero está dispuesto a jugarse la vida sobre su existencia. (*N. del T.*). <<

[2] Jacques Lacan, *Il seminario, I*, Einaudi, Turín, 1978. (Trad. esp.: *El Seminario, I*, Paidós, Barcelona, 1981).

<<

[3] Jacques Lacan, *Scritti*, Einaudi, Turín, 1974. (Trad. esp.: *Escritos*, Siglo XX, México, 1972). <<

[4] «Atribuir cuerpo a las sombras»: traducción literal. En sentido más amplio: «atribuir importancia a cosas que no la tienen, preocuparse de peligros o amenazas imaginarios». (*N. del T.*). <<

[5] Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milán, 1975, 3.4.7. (Trad. esp.: *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1991). <<

[6] Saul Kripke, *Norme e necessità*, Boringhieri, Turín, 1982. <<

[7] Ch. S. Peirce, *Semiotica*, Einaudi, Turín, 1980, p. 189. <<

[8] Gianfranco Bettetini, *Produzione del senso e messa in scena*, Bompiani, Milán, 1975. (Trad. esp.: *Producción signifiante y puesta en escena*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977). <<

[9] Jurgis Baltrusaitis, *Lo specchio*, Adelphi, Milán, 1981. <<

[¹⁰] Cfr. U. Eco, *Tratado*, cit., 3.6. <<

[¹¹] Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milán, 1976. (Trad. esp.: *Los lenguajes del arte*, Paidós, Barcelona, 2010). <<

[¹²] Cfr. U. Eco, *Tratado*, cit., 3.4.9. <<

[13] J. K. Lavater, *Manuale portatile o sia dell'arte di conoscere gli uomini dai tratti del volto, con XXXII esempi scientifici*, con dibujos de Franco Testa, Moizzi, Milán, s.f. <<

[¹⁴] Revista italiana de pasatiempos (crucigramas, jeroglíficos, etcétera). (*N. del T.*). <<

[¹⁵] Il Mulino, Bologna, 1962. <<

[16] Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, Chatto & Windus, Londres, 1968. <<

[17] Pasan despacio. Un centelleo febril /
en las cejas de todos arde. / Pasan
solemnes y de las densas filas / no se
alza un susurro. / Tocándose las manos
cada uno / busca quién es su vecino. / Si
no está marcada de callos por el trabajo
/ es una mano de espía. / Bajo la dura
fatiga y el criminal destino / muchos han
caído ya, / muchos son carne de cárcel o
destierro/ y, aun así, han crecido. /
Culebrea la gran serpiente de la multitud
obscura/ de los ricos en las puertas. /
Dentro, en el estupor del miedo, se
habla de muerte. / Entretanto el paso de
la muda columna / se oye alejarse / y en

el silencio de la sombría tarde /
apagarse lentamente. (*N. del T.*). <<

[18] Me refiero a las intervenciones en el congreso de Palermo en que se presentó la primera versión de este ensayo mío.

<<

[19] Ahora en este volumen. <<

[20] Dino Formaggio, *Arte*, Isedi, Milán, 1973. (Trad. esp.: *Arte*, Labor, Barcelona, 1976). <<

[21] U. Eco, *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1991. <<

[22] L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Edizioni di «Filosofia», Turín, 1954. <<

[23] Cfr. nuestra *Opera aperta*, Bompiani, Milán, 1962. (Trad. esp.: *Obra abierta*, Ariel, Barcelona, 1990).

<<

[24] Cfr. nuestro *Lector in fabula*, Bompiani, Milán, 1979. (Trad. esp.: *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1999). <<

[25] Cfr. la distinción entre serialidad de vehículo y serialidad de programa propuesta por A. Costa y L. Quaresima en «Il racconto elettronico: veicolo, programma, durata», *Cinema & Cinema* 35-36, 1983, pp. 20-24. <<

[26] La bibliografía sobre esta repetitividad de los medios de comunicación de masas es muy amplia. Remito, por ejemplo, a mis estudios sobre Superman, James Bond o el folletín decimonónico (publicados en *Apocalípticos e integrados* y *El superhombre de masas*, Debolsillo, Barcelona, 2004 y 2012). <<

[27] Sobre la noción de enciclopedia semiótica, cfr. mis *Lector in fabula* y *Semiótica y filosofía del lenguaje*. <<

[28] Sobre la noción de «Lector Modelo» véase mi *Lector in fabula*. <<

[29] «Dal leggibile all'illeggibile», en L. Russo, ed., *Letteratura tra consumo e ricerca*, Il Mulino, Bologna, 1984. <<

[30] Cfr. el artículo ya citado de Costa y Quaresima en *Cinema & Cinema* 35-36.

<<

[31] «I replicanti», *Cinema & Cinema*
35-36, pp. 25-39. <<

[32] «J. R.: vi presento il racconto»,
Cinema & Cinema 35-36, pp. 46-51. <<

[33] Traducción al italiano de Marisa Zini, Einaudi, Turín, 1965. <<

[34] Veintisiete en español. (*N. del T.*).

<<

[35] Por las razones ya citadas, cito de la antigua traducción anónima de Sonzogno. <<

[36] «An Autobiographical Essay», *The New Yorker* (19-9-1970). Incluido por E. R. Monegal en *Borges. Una biografía literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1970. <<

[37] Ch. S. Peirce, *Collected Papers*,
Harvard University Press, Cambridge,
1931-1958. <<

[38] Véase una serie de estudios sobre las relaciones entre la abducción de Peirce, el método de Sherlock Holmes, el método científico y la hermenéutica literaria en U. Eco y T. A. Sebeck, eds., *Il segno dei tre*, Bompiani, Milán, 1983. (Trad. esp.: *El signo de los tres*, Lumen, Barcelona, 1988). <<

[39] Cfr. U. Eco, «Guessing: from Aristotle to Sherlock Holmes», Versus 30, 1981, pp. 3-19, así como M. Bonfantini y G. P. Proni, «To Guess or Not to Guess?», en *Il segno dei tre*, cit. <<

[40] En este ensayo aplico la teoría de los mundos posibles narrativos expuesta en mi *Lector in fabula*, Bompiani, Milán, 1979. (Trad. esp.: *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1999). Con un poco de buena voluntad, el ensayo es comprensible aun ignorando ese texto, pero es evidente que mi Lector Modelo debería haberlo leído. <<

[41] El texto original y la traducción proceden de Plinio il Giovane, *Lettere ai familiari*, VI-IX, edición a cargo de G. Vitali, Zanichelli, Bolonia, 1968. La división en tres párrafos principales es mía, como también la transcripción en cursiva de los pasajes sobre los que se detendrá el análisis que sigue. <<

[42] Cfr. A. N. Sherwin-White, *The Letters of Pliny*, Clarendon, Oxford, 1966. <<

[43] Cfr. G. Genette, *Figure III*, Einaudi, Turín, 1976. <<

[44] Para comodidad del lector, recordaré lo que había establecido en *Lector in fabula*. Se entiende por W_0 el mundo de referencia entendido como real. W_N es el mundo de la narración o de la *fábula* y puede analizarse en estados temporales diferentes ($t_{-n} \dots t_1$). W_{Nc} es el mundo de las creencias, esperanzas, opiniones (actitudes proposicionales) de un personaje dado de W_N en un estado temporal dado de la historia. Por tanto, yo en W_0 puedo contar la historia de Caperucita Roja en un universo narrativo W_N , donde en determinado punto Caperucita Roja cree

en un mundo de sus ilusiones W_{Nc} t_n , en
que el personaje en la cama es su abuela
(mientras que en W_N se sabe que es el
lobo). <<

[45] Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1991. <<

[46] Hans Reichenbach, *The Direction of Time*, University of California Press, Berkeley, 1956, p. 37. <<

[47] Turín, 1961. <<

[48] En *Le meraviglie del possibile*, Einaudi, Turín, 1959, p. 391 y ss. <<

[49] Milán, 1959. <<

[50] «Controfattuali e possibilità comparativa», en C. Pizzi, a cargo de, *Leggi di natura, modalità, ipotesi*, Milán, 1978, p. 235. <<

[51] Milán, 1953, p. 126. <<

[52] *Counterfactuals*, Oxford, 1973,
pp. 85-87. <<

[53] G. G. Leibniz, *Carta a Arnaud*, 14 de julio de 1686. <<

[54] Turín, 1972, p. 39. (Trad. esp.: Siruela, Barcelona, 2012). <<

[55] *Ibid.* <<

[56] *Ibid.* <<

[57] Valga por todos Bruno Nardi, «Osservazioni sul medievale “accessus ad auctores” in rapporto all’Epistola a Cangrande», en *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana*, Bolonia, Commissione per i testi di lingua, 1961. Se trata de poner de relieve que en el *Convivio* los sentidos aparecen mejor distinguidos que en la Epístola; no obstante, es válido el reconocimiento «de una sustancial unidad conceptual» expuesto por M. Simonelli, «Allegoria e simbolo dal “Convivio” alla “Commedia” sullo sfondo della cultura

bolognese», en *Dante e bologna al
tempi di Dante*, Commissione per i testi
di lingua, Bologna, 1967. <<

[58] Cfr., por ejemplo, H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tubinga, 1960. (Trad. esp.: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, c, p. 108 y ss.). <<

[59] *Maximen und Reflexionen*, en
Werke, Festaussgabe, XIV,
Bibliographisches Institut, Leipzig,
1926. <<

[60] G. F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leske, Leipzig, 1919-23. <<

[61] De Auerbach, véase «Figura» en *Neue Dantenstudien*, Istanbul Schriften 5, 1944 (tr. it. en *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milán, 1963). De J. Pépin cfr. *Dante et la tradition de l'allegorie*, Conférence Albert le Grand, 1969, Montreal (Vrin, París, 1970). <<

[62] I, II, 2, párr. 59, «De la belleza como símbolo de la moralidad»: hay intuición esquemática, cuando la intuición correspondiente a un concepto del intelecto viene dada *a priori*, y hay intuición simbólica, cuando, a un concepto que sólo puede concebirse mediante la razón y al que no puede adaptarse intuición sensorial alguna, se somete una intuición con la que se hace concordar el proceso del juicio, que sólo es análogo al del esquematismo. Los ejemplos que da Kant son auténticas proporciones afines a la analogía de proporción y de proporcionalidad, tal

como se manifiesta en la escolástica. <<

[63] Cfr. el bellissimo análisis de A. Compagnon, *La seconde main*, Seuil, París, 1979. <<

[64] Véase una colección más que completa de testimonios en la monumental *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Ecriture*, 4 vols., Aubier, París, 1959, de H. De Lubac. Auerbach (*cit.*) lamentaba en 1944 que los estudiosos aún no vieran clara la diferencia entre método figural (típica innovación cristiana) y método alegórico (herencia pagana). Sobre la base del material reunido por De Lubac en 1959 y por J. Pépin, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Montaigne, París, 1958, creo que ahora

se puede identificar el método figural
con el de la *allegoria in factis*. <<

[65] Cfr. U. Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona, 1995, en particular el primer capítulo. Véase también T. Todorov, *Théories du symbole*, Seuil, París, 1977 y *Symbolisme et interprétation*, Seuil, París, 1978. <<

[66] *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Boccard, París, 1958. (Trad. esp.: *San Agustín y el agustinismo*, Águilar, Madrid, 1960). <<

[67] Véase, por ejemplo, Jerónimo (*In Matt*, XXI, 5): «cum historia vel impossibilitatem habeat vel turpitudinem, ad altiora transmittimur», u Orígenes (*De Principiis*, 4, 2, 9, y 4, 3, 4), según el cual el Espíritu Santo interpola en el texto pequeños detalles inútiles como prueba de su naturaleza profética. <<

[68] «revolviendo como loca los papeles». (*N. del T.*). <<

[69] *Etudes d'esthétique médiévale*,
De Tempel, Brujas, 1946. <<

[70] Cfr. por ej. Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Harvard, Cambridge, 1936. (Trad. esp.: *La gran cadena del ser*, Icaria, Barcelona, 1983). <<

[71] *La letteratura italiana - Storia e testi*, 5, II (Dante Alighieri, *Opere Minori*, tomo II), Ricciardi, Milán-Nápoles, 1979, p. 611. <<

[72] «el primer significado es el correspondiente a la letra del texto, el otro es el correspondiente a lo que se quiso significar con la letra del texto». (*N. del T.*). <<

[73] E. R. Curtius, *Europäisches Literatur und lateinischer Mittelalter*, Berna, 1948, XII, 3. Cfr. también XVII, 6. (Trad. esp.: *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1999). De Gilson, *Dante et la philosophie*, Vrin, París, 1939. <<

[74] Bruno Nardi, en C. Antoni y R. Mattioli, *Cinquantanni di vita intellettuale italiana*, Nápoles, 1950, I, 20 (cit. en Curtius, XVII, 6). <<

[75] Cfr. P. Renucci, *Dante*,
Connaissance des lettres, París, 1958.

<<

[76] Sobre esa noción reveladora y elevadísima de la poesía véase, naturalmente, el *De vulgari* y la reciente interpretación de Maria Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, Florencia, Società Dantesca Italiana – Libreria Commissionaria Sansoni, 1981. <<

[77] Cfr. Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition*, Berg International, París, 1979, capítulo 4. <<

[78] Complexe, Bruselas, 1977. (Trad. esp.: *Retórica general*, Paidós, Barcelona, 1987). <<

[79] Ahora en U. Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona, 1995. <<

[80] En los versos que siguen *ll/e* indica la alternancia de llanas y esdrújulas, mientras que los números *1* a *6* indican las sílabas sobre las que recae el acento.

<<

[81] Carlo Antoni, *Dallo storicismo alla sociologia*, Sansoni, Florencia, 1940 (2.^a ed. 1951). El libro está fechado en abril de 1939, por lo que en el ensayo sobre Huizinga no aparece mencionado *Homo ludens*. <<

[82] Pietro Rossi, *Lo storicismo tedesco contemporaneo*, Einaudi, Turín, 1936 (nueva ed. 1961). En el libro de Rossi no aparece mencionado Huizinga, tal vez por no ser «alemán», tal vez por no ser bastante sólido (Antoni lo había incluido, pese a ser holandés, junto al suizo Wölfflin, «porque me parece que estos dos historiadores pertenecen, aunque sea marginalmente, al mismo movimiento»). <<

[83] *Herfsttij der Middeleeuwen* se publicó en Haarlem en 1919. La traducción italiana es de 1940, Sansoni, Florencia; 2.^a ed. 1953, con *Introduzione* de Eugenio Garin. (Trad. esp.: *El otoño de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 2010). <<

[84] Añádase una colección de citas que introducía al lector a obras aún extrañas a nuestro circuito cultural, como los estudios de Piaget, el *Ensayo sobre el regalo* de Mauss, algunos libros de Malinowsky o de Kereny, etcétera. <<

[85] Además de las voces que necesariamente se le han dedicado en diccionarios literarios o filosóficos, recordemos: los ya citados escritos de Antoni y Garin; C. Cordié «Immagini di Huizinga», en *Letteratura*, V, 20, 1941 (Cordié le ha dedicado también la voz *Homo ludens* en el *Dizionario Bompiani delle Opere*); F. Chabod, «J. Huizinga», en *Rivista storica italiana*, 1948; G. Morpurgo Tagliabue, «Le opinioni sulla storia di J. H.», en *Rivista di storia della filosofia*, IV, 1949; y otros. R. Cantoni recoge el concepto de *homo ludens* en *Illusione e pregiudizio*,

Il Saggiatore, Milán, 1967. (Trad. esp.: *El hombre etnocéntrico. Ilusión y prejuicio*, Guadarrama, Barcelona, 1972). <<

[86] *In de schaduwen van morgen*, Haarlem, 1935. (Trad. esp.: *Entre las sombras del mañana*, Península, Barcelona, 2007). <<

[87] *Im Bann der Geschichte*, Amsterdam 1942 (trad. it. parcial, *Civiltà e storia*, Módena-Roma, 1946, p. 71). Garin, que cita este pasaje, lo pone en contacto con el otro de la lecciones de Santander de 1934, en que parece vislumbrar un acto de cautela hacia las «formas ideales» llevadas a un grado de excesiva generalidad esquemática: «El historiador reconoce en los fenómenos del pasado ciertas formas ideales que intenta describir, pero no conceptualmente como tales (lo que es misión de la sociología), sino reduciéndolas a representación intuitiva

en determinado encadenamiento del
decurso histórico acaecido». <<

[⁸⁸] *Otoño* cit., pp. 58-60 y ss. <<

[89] Lo que vuelve sospechoso a Lévi-Strauss no es esa lúcida conciencia de una matriz combinatoria, sino la anticipación metodológica con que hipostatiza en estructura universal e inalterable las matrices culturalizadas que encuentra en su camino; la anticipación con que salta a las raíces últimas, cuando la investigación podría ofrecerle aún variables capaces de refutar la hipótesis de que parte. Véase nuestro *La struttura assente*, Bompiani, Milán, 1968, sec. D. (Trad. esp.: *La estructura ausente*, Debolsillo, Barcelona, 2011). <<

[90] *Otoño*, prefacio del autor a la primera edición. <<

[91] Véase una posible semiótica de las ideologías en nuestro ensayo homónimo en *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milán, 1971. Donde se ve que una expresión como la usada en el texto antes citado («juegos falsos» contra «juegos verdaderos») es puramente metafórica: al no ser la ideología sino un aspecto parcial del juego semiótico, separado de la globalidad en que se inserta, por lo que negarlo no significa desmontarlo, sino situarlo de nuevo en su contexto. <<

[92] Roger Scruton, «Possible Worlds and Premature Sciences», *The London Review of Books*, 7 de febrero de 1980.

<<

[93] Einaudi, Turín, 1984 (Trad. esp.: Lumen, Barcelona, 1995). <<

[94] Cfr. Karl Popper, *The Open Society and Its Enemies*, Routledge, Londres, 1952. (Trad. esp.: *La sociedad abierta y sus enemigos*, Paidós, Barcelona, 2010). <<

[95] *Logica delle scienze sociali*, Il Mulino, Bologna, 1970. <<

[96] Cfr. la introducción a la edición italiana de David Thomas, *Naturalismo e scienza sociale*, Il Mulino, Bologna, 1982. <<

[97] *Miseria dello storicismo*, Milán, 1954. (Trad. esp.: *La miseria del historicismo*, Alianza, Madrid, 2010). <<

[98] *Pertinenza e pratica*, Feltrinelli, Milán, 1976. (Trad. esp.: *Pertinencia y práctica. Ensayos de semiología*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977). <<

[99] *Logica delle scienze sociali*, cit., pp. 13-14. <<

[¹⁰⁰] Véase una primera propuesta de esa distinción en Massimo Bonfantini, «Le tre tendenze semiotiche del novecento», *VS* 30, 1981, pp. 21-38. <<