

OMAR CALABRESE

La era neobarroca

CUARTA EDICIÓN

CATEDRA

 Signo e Imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

Título original de la obra:
Letà neobarocca

Traducción de Anna Giordano

1.ª edición, 1989
4.ª edición, 2008

Diseño de cubierta: aderal

Fotografía de cubierta: Fotograma de *Blade Runner*, de Ridley Scott (1982)
© Ladd Company / Warner Bros / Album

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© 1987 Gius, Laterza & Figli Spa. Roma-Bari
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 1989, 2008
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 52.952-2008
I.S.B.N.: 978-84-376-0863-1
Printed in Spain
Impreso en Lavel, S. A.
Humanes de Madrid (Madrid)

Prólogo

por Umberto Eco

Marzo 9, 1989.

Todas las razones por las que hago, con agrado, un prólogo al libro de Omar Calabrese, son razones por las que no tendría que hacerlo —excepto una.

Saludo con placer a *La era neobarroca*, porque es el libro de un amigo y de un colega que trabaja en mi misma universidad de Bolonia y con el que tengo investigaciones, seminarios y alumnos, en común. Y la saludo porque es la obra de un semiólogo, como lo soy yo. Y también porque es la obra de un semiólogo que, en lugar de buscar unos argumentos para analizar con los instrumentos de la semiología, encuentra antes unos argumentos que hay que estudiar en cualquier caso, y posteriormente aplica sus conocimientos semiológicos; pero, cuando se da cuenta de que éstos no bastan, recurre a la sociología, a la historia de la cultura, a la historia de las ideas, etc. Quizá posea esta flexibilidad precisamente porque es un semiólogo, pero en cualquier caso, no es un semiólogo dogmático, y por esto me gusta.

En fin, Calabrese analiza algunos fenómenos de los «mass-media», no porque sea un profesor de semiología, sino porque de algún modo perverso (y, sin embargo, muy sano) los ama. Es decir, sabe que vive en una cultura en la que éstos existen y determinan también nuestro modo de pensar, aunque nos creamos aislados en la torre de marfil de un campus, impermeables a las fascinaciones de la Coca Cola, más atentos a Platón que a los publicitarios de Ma-

dison Avenue. Él sabe que no es cierto, que incluso el modo en el que nosotros, o al menos nuestros estudiantes, leen a Platón (si lo leen) está determinado por el hecho de que existe *Dallas*, incluso para quien no lo ve nunca. Y, por tanto, intenta tomar conciencia de lo que sucede.

Todas éstas son las razones por las que hago, con agrado, este prólogo, pero, según cierta ética del *instant criticism*, serían razones por las que no debería hacerlo: aunque tengamos ideas diversas sobre muchos argumentos, estamos demasiado próximos, y, por tanto, no soy un testigo atendible.

Pero, como he dicho, hay una razón por la que es justo que escriba estas pocas páginas, y la razón la dice Omar Calabrese al final de su introducción: y es la de que alguien ha relacionado el libro de Calabrese con una obra mía muy lejana, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, publicada por primera vez en Italia en 1962, pero reelaborando ensayos que habían aparecido ya desde 1958.

No valdría la pena hablar nuevamente de esta obra mía, si precisamente, en 1989, la Harvard University Press no hubiese decidido traducirla con el título de *The Open Work*. Aparece con algún retoque estilístico por mi parte, en la forma que tenía después de la edición francesa de 1965, y la inclusión de algún otro escrito de los años inmediatamente siguientes, pero sustancialmente propone las ideas que tenía entre los años 50 y los años 60. Hasta tal punto es cierto, que he aceptado dejarla traducir a condición de que estuviese el prólogo de alguien más (David Robey) que explicaba en qué ambiente cultural esta obra había aparecido y a qué preguntas intentaba responder.

Ahora bien, preguntarse cuáles son las diferencias entre *The Open Work* y *La era neobarroca* no es sólo el tema de una conversación privada que podría sostener con Omar Calabrese en un Faculty Club, ante un «filet steak medium rare» y (si está permitido por las leyes del Estado) una buena cerveza. El argumento de la conversación sería el que, si Omar Calabrese (afortunadamente más joven que yo) hubiese escrito en 1958-1962, quizá habría escrito un libro muy similar a *The Open Work* (o al menos eso espero, por él); y si yo hubiese debido escribir este libro hoy, éste sería muy similar (ciertamente respecto a la presentación del problema y a los ejemplos elegidos) a *La era neobarroca*¹. Este problema no es privado, sino que

¹ En mi caso no lo espero, lo sé, y véase mi ensayo «Innovation and repetition:

concierna a la situación cultural de nuestro siglo (y quizá incluso a la contraposición entre moderno y postmoderno, pero no quiero aventurarme en un territorio tan vago y peligroso).

La situación ante la cual me encontraba a finales de los años 50, era la de que el arte de aquel periodo parecía haber exasperado una característica propia de todo el arte de todos los tiempos, característica que, posteriormente, «the aesthetics of reception» y el «reader-oriented criticism» sacarían a la luz en mayor medida: si todo tipo de mensaje puede interpretarse de modo diverso de las intenciones de su autor, en la obra de arte el autor intenta intencionadamente construir un mensaje 'abierto' que pueda interpretarse de diferentes modos, y esta apertura es una característica del mensaje estético. El arte de la primera mitad del siglo había exasperado, llevado a un primer plano, esta tendencia, hasta el punto de que entonces, se poseían obras (especialmente en la música llamada post-weberniana) que se entregaban al ejecutor (y al oyente) como un 'kit' de elementos que podían recomponerse de modos diferentes.

Sin embargo, en mi libro de 1962 tenía que ajustar cuentas con un «matter of fact» y con una «philosophical assumption», que era muy importante para mí. El «matter of fact» era el de que estos fenómenos de apertura se verificaban en el arte llamado de vanguardia, pero eran extraños a los mensajes que circulaban en el universo de los «mass-media»². La «philosophical assumption» se basaba en que, en cualquier caso, y por extremada que fuese la libertad del intérprete, yo me ocupaba de una dialéctica entre iniciativa del intérprete y estructura de la obra. En palabras sencillas, el *Ulysses* de Joyce puede suscitar muchas interpretaciones, pero no cualquier interpretación posible: hay interpretaciones peores que otras, y para decidir sobre su validez, es necesario remitirse a la naturaleza del texto, por 'abierto' que éste sea. En todo caso, éstas deben ser interpretaciones del *Ulysses* y no —digamos— de la *Odisea*³.

Between modern and post-modern aesthetics», *Daedalus* 114, otoño de 1985 (que recoge algunos escritos italianos de los dos años precedentes). El ensayo estaba inspirado también por algunos ensayos de Calabrese, y se podría ver cómo mi modo de reaccionar ante el problema que él se planteaba era en parte diferente, y precisamente porque había escrito veinte años antes *The Open Work*. Pero, en definitiva, el ensayo dice cómo escribiría, hoy, el segundo volumen de aquella primera obra mía.

² Para una oposición, quizá demasiado elemental, entre «open» y «closed» works», véase mi introducción a *The role of the reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

³ En este sentido, mi posición se distinguía —y se distingue todavía— de la de

El problema del que se ocupa Calabrese es diferente, y por dos razones. Ante todo, él ya no tiene relación con dos universos, el de las vanguardias y el de los «mass-media» porque la división entre los dos universos se ha reducido fuertemente. Y ya no tiene relación con las obras y con los intérpretes que las interpretan, sino con unos procesos, unos flujos, unas derivas interpretativas («translator: interpretative drifts») que conciernen no a obras, individualmente, sino al conjunto de los mensajes que circulan en el territorio de la comunicación.

En otras palabras, el 'lector' del que yo hablaba en *The Open Work* tenía frente a sí a un autor que le proponía un mensaje, y en aquél debía ejercitar sus propias elecciones. El 'lector' de Calabrese tiene, en cambio, entre las manos un «remote control» con el cual puede componer su propio mensaje utilizando los «excerpts» de infinitos mensajes que le llegan de todas partes.

Quizá he simplificado los términos de la situación, pero creo que sólo con este ejemplo se puede establecer de qué se ocupa Calabrese y de qué me ocupaba yo entonces.

Ahora esta mutación no nos interesa sólo a nosotros dos. Les interesa a todos. Es posible que las respuestas de Calabrese no sean satisfactorias para todos, pero el problema del que habla concierne a algunas profundas mutaciones culturales que se han verificado en estos treinta años.

Creo que es oportuno subrayar estas mutaciones y el tremendo deber —que nos incumbe— de definir las de algún modo. No habiendo escrito yo el libro que Calabrese ha escrito, creo que es justo recomendarlo al lector, para que lo lea con el mismo interés, la misma tensión —y haciéndose las mismas preguntas— con que lo he leído yo.

un «radical deconstructionism». Véase «Intentio Lectoris», *Differentia. Review of Italian thought* 2, primavera de 1988.

Introducción

Se mueve gente extraña, hoy, en el mundo de la cultura. Gente que no cree realizar delitos de lesa majestad al preguntarse si, por casualidad, hubiese alguna relación entre el más reciente descubrimiento científico concerniente a la fibrilación cardíaca y un telefilm americano. Gente que imagina la existencia de curiosas relaciones entre una sofisticada novela de vanguardia y un vulgar tebeo para muchachos. Gente que entrevé cruces entre una futurista hipótesis matemática y los personajes de un film popular.

Con este libro pido oficialmente ser admitido en su grupo. La operación que intentaré es, en efecto, del mismo tenor. Es decir: buscar las huellas de la existencia de un «gusto» de nuestro tiempo por los objetos más dispares, desde la ciencia hasta las comunicaciones de masa, desde la literatura hasta la filosofía, desde el arte hasta los comportamientos cotidianos. Ya me parece oír la objeción: «Ya estamos, he aquí a uno que no distingue a Dante del Pato Donald, que quiere hallar conexiones donde nada prueba que las haya.» De esta manera me veo obligado a comenzar con una *excusatio non petita* y que se resume en los dos siguientes principios.

Primero: las descripciones de los fenómenos de cultura contemporáneos prescindirán de su «cualidad», si por «cualidad» se entiende un juicio de valor. Efectivamente, aquí está en juego sólo el hecho de que en nuestra época exista una «mentalidad», un horizonte común de gusto, y no la sanción de cuáles son las obras mejores. Además, las sanciones son también ellas el fruto de un gusto y, por tanto, es preferible empezar de su definición general y no de la de sus efectos.

Segundo: hallar conexiones entre objetos que nacen intenciona-

damente lejanos no es ilegítimo. De otra manera se debería deducir que lo que cuenta en la descripción de los fenómenos es la intencionalidad de su autor, lo que no siempre es así. Cada uno de nosotros «sabe» mucho más de lo que «cree» saber y dice mucho más de lo que cree decir. Toda la cultura de una época se expresa, en mayor o menor cantidad y de un modo más o menos profundo, en la obra de cualquiera. Precisamente evitando jerarquías y marginaciones entre textos es posible descubrir el retorno periódico de algunos rasgos que distinguen «nuestra» mentalidad (nuestro gusto en este caso) de la de otros periodos. Y precisamente siguiendo las conexiones improbables se descubrirá, aunque sea con el beneficio de la duda, la eventual extensión de aquella mentalidad y de aquel gusto.

¿Pero existe, y cuál es el gusto predominante de este tiempo nuestro, tan aparentemente confuso, fragmentado, indescifrable? Yo creo haberlo encontrado y propongo para él también un nombre: *neobarroco*. Pero enseguida hago la precisión de que la etiqueta no significa que hemos «vuelto» al barroco, ni de que lo que define «neobarroco» sea la totalidad de las manifestaciones estéticas de esta sociedad, ni su ámbito victorioso, ni el más positivo. El «neobarroco» es simplemente un «aire del tiempo» que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente. Siguiendo este principio me permito asociar ciertas teorías científicas de hoy (catástrofes, fractales, estructuras disipadoras, teorías del caos, teorías de la complejidad, etc.) con ciertas formas de arte, de literatura, de filosofía y hasta de consumo cultural. Esto no quiere decir que su asociación sea directa; sólo significa que era análogo su *móvil* y que éste se ha transferido en los modos más específicos en toda área intelectual.

En qué consiste el «neobarroco», se dice rápidamente. Consiste en la búsqueda de formas —y en su valorización— en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad. Esta es la razón por la que una teoría científica que atañe a fenómenos de fluctuación y turbulencia y un film que concierne a mutaciones de ciencia ficción tienen una relación: porque cada uno de los ámbitos parte de una orientación común de gusto. No se ha descubierto el orden del caos, no porque antes no se pudiese hacer, sino porque antes interesaba poco. De la misma manera que Alien.

Pero, ¿cómo se puede comprender cuáles son los caracteres comunes de fenómenos tan diferentes? Se puede ir al azar, catalogando lo que alcancemos a intuir arriesgándonos a cada paso, o bien, como se hará aquí, se partirá desde un principio general que es el siguiente: si estamos en condiciones de advertir «semejanzas» y «diferencias» entre fenómenos que tienen, por otra parte, una apariencia lejanísima, entonces esto quiere decir que «hay algo por debajo», que, más allá de la superficie, existe una forma subyacente que permite las comparaciones y las afinidades. Una *forma*. Es decir, un principio de organización abstraído de los fenómenos que preside su sistema interno de relaciones.

Así hemos llegado al fundamento de este libro, que no es sólo la ambición de descubrir el gusto de nuestro tiempo, sino también la de *ilustrarlo con método*. Tanto es así que el índice de los capítulos está articulado siguiendo un criterio. Los títulos se refieren, todos ellos, tanto a un concepto formal del «neobarroco» como a un eslogan científico. La razón es simple: el concepto formal en cuestión es análogo a una teoría física o matemática. Pero, no por un hábito del autor, sino porque la elección de describir la *forma* de los fenómenos culturales corresponde a la naturaleza de las teorías empleadas. Todas ellas son, en efecto, teorías que se refieren a un criterio espacial. Todas son teorías que no sólo «se parecen» a aquellos conceptos formales, sino que son también capaces de explicarlos. De esta forma alcanzamos un ulterior objetivo: nuestras descripciones resultan coherentes y metódicas.

El deseo de coherencia y propiedad de la descripción en las ciencias humanas me parece, independientemente del resultado de este trabajo, un deseo legítimo. Efectivamente, un viento antimetódico ha recorrido recientemente el universo del saber humanístico y, personalmente, me siento muy alejado de aquél. La decadencia de ciertas formas de la racionalidad no pueden tener como consecuencia la liquidación de la racionalidad, sino sólo la búsqueda de formas de racionalidad diferentes y más adecuadas a lo contemporáneo. En las ciencias humanas, esto parece cada vez más necesario, al menos si se quiere evitar un sentimiento de renuncia a la comprensión de los fenómenos y el malestar del advenimiento de la «era de la charla». Es por esto por lo que el primer capítulo del libro angustiará al lector con muchas reflexiones de método, antes de entrar en materia, de modo directo. Y es siempre por esto por lo que entre las diferentes dimensiones generales, a través de las cuales se podía examinar el «neobarroco», se elige la más complicada, es decir, la esté-

tica. El terreno de la estética parece, en efecto, casi por definición, el menos abordable por un análisis no intuitivo y es por esto, en fin, por lo que, además de los temas antes enumerados, se adjuntarán ejemplos aparentemente «impertinentes»: para aumentar el sabor del desafío, para ilustrar mejor lo que significa arriesgarse en el terreno de las «conexiones improbables».

Concluyendo: por un lado, este libro quiere ocuparse del modo en que la sociedad contemporánea manifiesta sus propios productos intelectuales, independientemente de su cualidad y de su función; por el otro, vislumbra su horizonte común en el gusto con el que se expresan, se comunican y se reciben. Si quisiera resumirlo con un eslogan, diría que este volumen constituye el intento de identificar una «estética social». Y agradezco a Paolo Fabbri el cuño de esta definición, que expresa a la perfección el espíritu del trabajo.

Para terminar, dedicatorias y agradecimientos. La dedicatoria para mis estudiantes de Bolonia que, durante tres años, han seguido con pasión, pero sobre todo con numerosísimas sugerencias, mis enseñanzas, de cuyos cursos este volumen es el fruto. Los agradecimientos para un número impresionante de amigos, que han querido sentirse partícipes del trabajo. En primer lugar, para Francesco Casetti, lector atentísimo del manuscrito y sugeridor de una infinidad de ideas que he hecho mías. En el mismo plano, para Claudio Castellacci, apasionado experto (y como consecuencia, consejero) de objetos «neobarrocos». No cito a los otros para evitar un efecto —listín— telefónico, pero sepan todos, que conozco y reconozco todos mis débitos intelectuales. En cuanto a los errores y a las imprecisiones, asumo, en cambio, total responsabilidad sobre ellos.

O. C.

Milán, 24 de enero de 1987.

La era neobarroca

El gusto y el método

I. CUESTIONES PRELIMINARES

¿Hay un carácter, una cualidad, una contraseña general con la cual tratar de definir nuestra época? Ciertamente la respuesta no es fácil. Pero esto depende del hecho de que la pregunta, tras la banalidad y sencillez de su formulación, esconde muchas trampas teóricas. Intentemos hacerla explícita. Primera cuestión subterránea: ¿qué quiere decir «época», y, sobre todo, ¿cómo es posible definirla como «nuestra»? Segundo interrogante implícito: ¿es lícito etiquetar periodos de la historia con motivos de orden general (o, peor, genérico)? Tercera pregunta presupuesta: ¿por qué buscar «un» carácter para definir una época? ¿Se permite separar tan netamente bloques históricos, diferenciándolos por homogeneidad con otros o de otros? Cuarto, último y más grave problema: ¿dónde reside un «carácter» semejante? ¿En la psicología de la gente, en los comportamientos públicos y privados, en la historia política o económica, en la estructura de la sociedad, en las formas del pensamiento, en las artes, en las ciencias?

Vayamos ahora por orden y empecemos por la cuestión de la «época». Se sabe que este término, como cualquier otro equivalente que se utilice para construir una periodización¹, da quebraderos de

¹ La periodización constituye muy a menudo un elemento central en el debate entre los historiadores. Si se toman las obras «generales» (por ejemplo: la *Storia con-*

cabeza a los historiadores. No sin motivo se utiliza con toda precaución, por ejemplo, advirtiendo que se usa por convención o por simplificación. En efecto, el concepto de «época» o «era» o «periodo», contrasta con muchos de los modos tradicionales de entender el fluir de los acontecimientos. La historia estaría constituida más por cadenas de causas y efectos que por censuras imprevistas y claramente observables. Agrupar acontecimientos en categorías que los separen de sus antecedentes y de los sucesivos parece, por tanto, una paradoja². Por otra parte, también es verdad que existe una historiografía más interpretativa, que trata en principio del reconocimiento de los efectos de su definición, de su articulación mucho más que de la explicación de sus causas u orígenes. La historia del arte, de la literatura, de la música y de todas las otras prácticas creativas, a menudo, es así. *Antes* de buscar la motivación antecedente de un hecho o de un conjunto de hechos está obligada a *definir* los hechos. Es por esto, por ejemplo, por lo que existen nociones como las de «estilo» o «motivo» o «tipo» o «gusto» que hacen suceder los acontecimientos por bloques más compactos, cuyo comienzo se establece de una forma convencional y sin darle demasiada importancia y cuya duración es muy variable, a condición de que el conjunto de los «efectos» (es decir, de los objetos producidos) sea relevante numéricamente, al menos como para permitir su clasificación.

Sin embargo, es un poco más complicado el razonamiento

temporanea de Nicola Tranfaglia, Feltrinelli; o la *Storia d'Italia* (de varios autores, Einaudi) encontraremos continuamente una amplia discusión sobre el modo de seccionar y dividir los acontecimientos. Y si precisamente las divisiones se plantean advirtiendo su convencionalidad, no obstante se hace interesante observar *el criterio* con el que se construyen. A veces se asume un acontecimiento como distinción simbólica entre dos conjuntos político-económicos. Otras veces se elige otro acontecimiento como emblema social. Otras veces aún, se toma uno que funcione como eje de la mutación cultural o de la mentalidad. Por ejemplo, en este sentido el congreso de Viena, la revolución americana, el descubrimiento de América, aun siendo todos «macroacontecimientos», son, en cambio, signos de la historia muy diferentes entre ellos.

² En otros términos, se oponen dos concepciones de la historia: la historia como continuidad y la historia como fractura. Pero la oposición no es tan rígida como la estoy perfilando aquí. El «continuidismo» histórico no es sólo el determinista, así como «el discontinuidismo» pertenece a numerosas corrientes muy diversas entre ellas. En todo caso, por una orientación sobre la historia como fractura véase: Louis Althusser, *Lire le Capital*, París, 1965 (trad. it. *Leggere il Capitale*, Feltrinelli, Milán, 1971) y Michel Foucault *Les mots et le choses*, Gallimard, París, 1966 (trad. it. *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milán, 1967). En Althusser encontramos el concepto de «coupure» que separa los grandes momentos de la historia a partir de la noción de clase y, en Foucault, el de «fractura epistémica».

cuando queremos atribuir una homogeneidad y una peculiaridad al tiempo del que somos contemporáneos. Desde un punto de vista «événementiel»*, es arduo agrupar fenómenos cuya coherencia es opinable respecto a la de un pasado cumplido en el que el corpus de los datos está controlado. Establecer la pertinencia recíproca de acontecimientos, con el horizonte de un presente y de un futuro no conocidos y que permiten sólo provisiones hipotéticas, corre el riesgo de ir siempre a la aventura³. Por otra parte, no es tan sencillo establecer la relevancia de fenómenos que se confunden con muchos otros que, siendo relevantes, no se considerarán. Sin embargo, parece que se puede aplicar un criterio de buen juicio: el de tener en cuenta la «emergencia» de algunos respecto a una evolución de otros que no provoca ninguna «excitación». En otros términos, para establecer el parentesco y el relieve de ciertos hechos de «época» respecto a otros, se puede considerar el conjunto global de la cultura como una especie de listín de Bolsa. Hay títulos sólidos que van bien, pero de siempre: no son los que caracterizan cierta evolución mensual. También hay títulos que suben o se desploman de improviso: éstos definen el tipo de orientación del mercado; y esto a causa de la «excitación» que provoca respecto a la tipología accionaria de los operadores en el público. Aun cuando estos títulos no son la mayoría del listín, también la orientación general se etiqueta con ellos. El carácter de «excitación» producido en el interior del sistema de la cultura y en el interior del público que la disfruta, puede ser, pues, precisamente un modo para calificar una época o un periodo⁴.

El segundo problema deriva, inmediatamente, del precedente y

* El término «evenementiale», nacido en Francia y utilizado cada vez más en los debates de historia, indica, un poco irónicamente, el modo de hacer historia que se limita a la simple enunciación de acontecimientos. En francés «événementiel». (*N. del T.*)

³ En efecto, la semiótica ha empezado a ocuparse recientemente del modo con el que se produce un «discurso histórico». Es en la perspectiva del discurso donde se construyen la coherencia, la verosimilitud, la pertinencia recíproca de los fenómenos. Véase, entre otros, Algirdas J. Greimas, *Sur l'histoire événementielle et l'histoire fondamentale*, en *Sémiotique et sciences sociales*, Seuil, París, 1976.

⁴ Verdaderamente he hecho mío, de modo muy superficial y simplificado, el análisis de Jean-François Lyotard sobre el modo con el que Kant consideraba los «signos del progreso en la historia». Kant pensaba que uno de estos signos era el *entusiasmo*, no entendido ya como pasión de los actores de la historia, sino como sentimiento de sus espectadores no directamente interesados. Véase: Jean-François Lyotard, *L'enthousiasme*, Editions Galilée, París, 1986.

es el de la licitud de etiquetar una época con una serie de motivos de emergentes. A menudo, en la historia del gusto o de los estilos, se han denominado unos periodos a través de palabras-clave que los hacían extremadamente simplificados o abstractos. Allá la Edad Media con sus tipos de oscurantismo, ignorancia, superstición. Aquí el renacimiento con su racionalidad y su humanismo. Abajo está el barroco, intrincado, absolutista y enigmático. Y así sucesivamente, también considerando sólo etiquetas de la historia del arte. Pero semejantes simplificaciones no ayudan para nada a la comprensión de la historia de la cultura; al contrario, la aplastan con formalismos que poco tienen que ver con la realidad y que están faltos de rigor. Por tanto, todavía sería peor proponerlos para el análisis del presente, cuando todavía no es posible, por falta de «buena distancia»⁵, distinguir con certeza qué es importante de lo que no lo es. Por otra parte, cada momento histórico no puede reducirse a una sola etiqueta, por el simple motivo de que la historia está constituida por el enfrentamiento de fenómenos distintos, conflictivos, complejos, y hasta inconmensurables y no comparables entre ellos. Sin embargo, y una vez dicho esto, también es cierto que los fenómenos se constituyen en «series» o «familias» a causa de recíprocas pertinencias. Por ejemplo, no se podrá negar que el periodo de la Restauración, en el siglo XIX, ve presentarse sobre la escena europea, tanto en política como en arte, en economía o en literatura, una serie de eventos que conducen, todos ellos, a un proyecto de «retorno al orden» continental. No todo lo que sucede después de 1815 es coherente con este proyecto, pero muchos acontecimientos sí, y, por tanto, como tales es lícito agruparlos. Además, ya que la Restauración es la idea vencedora y más difundida, es muy posible definir como restaurador a cierto periodo del siglo. Sin embargo, es igualmente obvio el hecho de que, cambiando, o el punto de vista, o los grupos sociales interesados, o el objetivo disciplinar, podremos clasificar como «cualidad» de la época también cualquier otra cosa, como por ejemplo, el nuevo espíritu intelectual del romanticismo. Por tanto, el problema es simplemente el de definir con precisión el

⁵ La «bonne distance» es un concepto que pertenece a Lévi-Strauss (*Anthropologie structurale*, Plon, París, 1958, trad. it. *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milán, 1966), y significa que todo objeto analizado requiere una distancia por parte del observador, y que no todas las distancias son iguales, sino que hay usualmente una que es la más adecuada a una observación «perspicua» del analista. Véase también lo que se puede deducir en el plano del lenguaje en Jean-Claude Coquet, *La bonne distance*, «Actes sémiotiques (Documents)», 55, 1984.

punto de vista elegido y lo que le es pertinente y, sobre esa base, articular el criterio de coherencia de los fenómenos analizados.

Sin embargo, con esto hemos respondido implícitamente a la tercera cuestión, la de la unicidad del carácter de la época. Si el carácter depende del punto de vista o de las reglas de pertinencia, es incuestionable que no puede existir un único carácter, sino muchos. Estos caracteres podrán, sin embargo, existir de forma múltiple también dentro de la misma regla de pertinencia o del mismo punto de vista. En efecto, se ha acabado de decir que la sociedad es un conjunto complejo. Esto significa que mientras podemos considerarla como un «conjunto» o un «sistema» (a la medida de un sistema biológico)⁶, y por tanto pensar que a cada nivel de articulación presente, microscópica o macroscópicamente, los mismos rasgos, al mismo tiempo podemos también considerarla constituida por subconjuntos o subsistemas en competición. Algunos resultan vencedores o más emergentes que otros, otros son derrotados, otros son productores de un ulterior cambio, aunque sean perdedores, mientras que los vencedores están destinados a la extinción sucesiva por agotamiento. Por decirlo en otros términos, la cultura se puede entender como un conjunto orgánico, en el que cada elemento tiene una relación, ordenada jerárquicamente, con todos los demás; este conjunto podemos denominarlo, con Eco, «enciclopedia»⁷. La enciclopedia, sin embargo, respecto a cada uno de aquellos elementos, funciona como un horizonte general de orden, con una especie de idea global de organización del saber. Cuando estamos ante elementos aislados concretos difícilmente examinaremos toda la enciclope-

⁶ La idea de que la cultura es un sistema como el viviente es antigua. Por ejemplo, la encontramos en Kant en la *Kritik der Urteilskraft*, 1790. Modernamente, un análogo concepto ha invadido la llamada «teoría general de los sistemas». Especialmente uno de sus fundadores, Ludwig von Bertalanffy, ha intentado trasladar una concepción «organísmica» de la biología a todos los campos del saber y de la realidad. Véase: Ludwig von Bertalanffy, *Das biologische Weltbild*, Franke, Bern, 1949; id., *General System Theory*, Braziller, Nueva York, 1968 (trad. it. *Teoria generale dei sistemi*, Iseidi, Milán 1971). El biologismo extremo generalmente hoy se rechaza, pero la metáfora cultural-biológica ha permanecido en el lenguaje común. Para una discusión sobre la prosperidad de la idea de «sistema», véase: Tomás Maldonado, *Politica e scienza delle decisioni: nuovi sviluppi della ricerca sistemica*, «Problemi della transizione», 5, 1980; y Giacomo Marramao, *L'ordine disincantato*, Editori Riuniti, Roma, 1985.

⁷ Se entiende por «enciclopedia» un modelo de las competencias socializadas en un determinado momento histórico, que el diccionario (modelo de las competencias ideales de un hablante ideal) no puede absolutamente explicar. Véase: Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milán, 1975.

dia. Recurrirémos solamente al postulado de su organización general, pero, de hecho, nos ocuparemos sólo de una región suya, más o menos grande. Es decir, analizaremos sólo una «Localidad»⁸ suya. No obstante, la localidad está organizada según redes de modelos⁹: éstas son la «cualidad» que asocia localmente ciertos objetos culturales. A cierta escala la cualidad podrá, por tanto, ser única; cambiando la escala, podrá multiplicarse.

Pero volvamos a la cuestión del carácter de época y al corolario del tercer interrogante, es decir, si se permite separar tan netamente los bloques históricos entre ellos. Ya se habrá vislumbrado aquí, el debate sobre una de las ideas fundamentales de Foucault, por un lado, y de los «microhistoriadores», por otro. Resumiendo más superficialmente, recordaremos entonces que uno de los puntos más contestados (también recientemente) del pensamiento de Foucault ha sido precisamente su idea de «epistema»¹⁰. Según Foucault, hay, efectivamente, épocas en las que el cambio de mentalidad es tan radical (como en el siglo xvii), que se puede hablar de una fractura respecto al pasado. Se trata de una idea fuerte, que desquicia uno de los principios de la historiografía tradicional, o sea, la causalidad entendida como relación necesaria entre un antes y un después. También hay que reconocer, sin embargo, que el principio foucaultiano puede hacer correr unos riesgos: por ejemplo, el de vislumbrar en los acontecimientos *un único común denominador*, con la consecuencia de forzar las interpretaciones locales a la lógica de su marco¹¹. No obstante, es un hecho el que una «lógica de la cultura» exis-

⁸ Sobre la relación entre «globalidad» y «localidad» del saber, véase: Jean Petitot, *Locale/globale*, en Enciclopedia, Einaudi, Turín, 1979, vol. 8.

⁹ Sobre el concepto de red aplicado a los fenómenos culturales, véase: Marc Augé et alii, *Il sapere come rete di modelli*, Edizioni Panini, Modena, 1981; Pierre Rosenstiehl, *Rete* en Enciclopedia, Einaudi, Turín, 1980, vol. 11.

¹⁰ Me refiero sobre todo a tres ensayos de Foucault: *Les mots et les choses*, cit.; *L'archéologie du savoir*, Gallimard, París, 1969 (trad. it. *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milán, 1971) y *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, en *Hommage à Jean Hyppolite*, Gallimard, París, 1971 (trad. it. *Nietzsche, la genealogia, la storia, «Il Verrin»*, 39-40, 1972). Por lo que respecta a la microhistoria, obviamente hago referencia en general a la escuela de los «Annales». Sin embargo, véase especialmente: Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, París, 1971 (trad. it. *Comme si scrive la storia*, Laterza, Roma-Bari, 1973); Jacques Le Goff y otros, *Faire l'histoire*, París, 1974 (trad. it. *Fare storia*, Einaudi, Turín, 1981); Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Turín, 1980; id. *L'armonia e i conflitti*, Einaudi, Turín, 1983; Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, Einaudi, Turín, 1976.

¹¹ De hecho ésta es la crítica promovida por el publicismo más reciente a Foucault, sobre todo por parte de los «filósofos del retorno al orden» en Francia, que

te, aunque poco a poco no será la única y aunque circunscribir sus partes según una cadencia temporal rígida sea una operación impropia. Podremos decir, más bien, que en el campo de la historia de las ideas ha sucedido lo que ha distinguido las ciencias de la naturaleza al menos desde Aristóteles hasta hoy. La física, por ejemplo, ha realizado siempre sus propias investigaciones empíricas o teóricas con la perspectiva de un principio organizador del universo. Así la *Kulturgeschichte*: como si su lógica fuese unitaria. Probablemente, es necesario pensar en una mediación. Existen «caracteres», «epistemas», «mentalidades» de época y son reconocibles por cuanto son redes de relaciones entre objetos culturales. Pero tenemos que: primero, no es necesario trazar una exacta definición cronológica de ellas; segundo, no son nunca rasgos unificadores de una época, sino de un estilo de pensamiento y de vida que entrará en un conflicto más o menos productivo con otros. Precisamente en el campo de la historia del arte se ha incluido a veces este principio. Dos viejos libros de Eugenio Battisti y de Federico Zeri pueden servir de ejemplo. Battisti ha demostrado cómo, dentro de la misma edad, se han combatido dos filosofías, de las que una ha resultado vencedora, el Renacimiento, y una cancelada por perdedora, el «Antirrenacimiento»¹². Zeri ha demostrado magistralmente cómo una idea vencedora en la escena de la historia, el Renacimiento, puede homogeneizar también las ideas perdedoras, como en el caso que él llama el «Pseudorenacimiento»¹³. Las últimas reflexiones, de cualquier modo, nos han llevado al centro del problema, el del criterio de análisis de las recurrencias que permiten definir unos «caracteres» de época. Aquí, en verdad, la cuestión se vuelve compleja. Por una parte, en efecto, es justo exigir un criterio de método; pero, por otra parte, también se rechaza la homogeneización de los objetos culturales por géneros o tipos (es decir, la banalización del método)¹⁴. ¿Cómo conciliar las dos necesidades? Empecemos por el método y digamos que sólo a través de una interdefinición de los conceptos operativos es posible garantizar el control de los objetos analizados. Los fenómenos no hablan nunca por sí solos y por evidencia. Hay

contestan la precedente «pensée 68». Pero sobre una respuesta a esta tendencia véase: Gilles Deleuze, *Foucault Minuit*, París, 1986.

¹² Eugenio Battisti, *L'antirrinascimento*, Feltrinelli, Milán, 1962.

¹³ Federico Zeri, *Rinascimento e pseudorinascimento*, en *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Turín, 1983, vol. 5.

¹⁴ Por una reseña de la crítica de «tipo» histórico, véase Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, cit.

que «provocarlos», lo que equivale a decir que hay que construirlos como objetos teóricos¹⁵. En otros términos, no existe una objetividad inmediata de los hechos, sino que existe solamente la coherencia de la perspectiva con la que se los interroga, del horizonte dentro del cual se los estimula para que respondan. En la ciencia se trata de un antiguo problema. La objetividad del sistema de los elementos químicos fue establecida por Lavoisier con el criterio de la unicidad de la «pesada», es decir, con el más subjetivo y convencional de los modos¹⁶. También en la cultura se podría decir, metafóricamente, que se precisa «pesar» los elementos, haciéndolos ser conmensurables. Fuera de la metáfora: éstos se constituirán en sistema sólo a condición de que se pongan en relación con un sistema de conceptos. Ahora bien, sistemas de conceptos pueden existir muchos y las ciencias humanas ofrecen amplio espectro de ellos. No se tratará aquí de proponer uno como mejor que otros, sino que se tratará simplemente de *hacer trabajar a uno*. Veamos de qué forma.

Si consideramos cada objeto de la cultura como un algo comunicable, inmediatamente veremos que se inserta en una cadena comunicativa. Creado por un sujeto individual o colectivo, originado según ciertos mecanismos de producción, se manifiesta según ciertas formas y contenidos, pasa a través de ciertos canales, es recibido por un destinatario individual o colectivo, determina ciertos comportamientos. Para cada uno de los puntos de la serie se pueden desarrollar los oportunos análisis. Pero no basta con esto. Existen, efectivamente, ulteriores y diferentes pertinencias con las que examinar cada polaridad de la cadena. Por ejemplo, el emisor podrá considerarse como físicamente existente en una sociedad y, por tanto, podremos devolverlo con análisis empíricos de tipo socioeconómico; o, en cambio, interpretarlo como aparato de producción y distinguir en él las rutinas profesionales y de decisión; o, finalmente, imaginarlo como autor y hacer de él una filología y una

¹⁵ En el campo de la teoría del arte esto sucede desde hace tiempo, sobre todo en el grupo de Histoire et Théorie de l'art dell'Ecole des Hautes Etudes de Paris, que comprende a Hubert Damisch y Louis Marin y a muchos jóvenes, como Maurice Brock, Georges Didi-Huberman, Jean Claude Bonne, Philippe Morel, Daniel Arasse y a otros más.

¹⁶ La pesada química es un método coherente y constante, pero es elegido convencionalmente por el analista y depende, por tanto, de su criterio «subjetivo». No pertenece de modo inmanente a los objetos analizados, única condición para definirlo «objetivo». Sobre la cuestión véase: Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Sistema*, en *Enciclopedia*, Einaudi, Turín, 1981, vol. 12.

historia individual. Lo mismo sirve para el receptor: podrá valorarse como «público» y se hará una sociología o una psicología, considerando los efectos de ciertos mensajes sobre éste; o bien podrá considerarse como abstracto, construido según una estrategia comunicativa y una pragmática ilustrará los modos de ser demandado por un texto. Para el mensaje sucede la misma cosa: podrá verse como determinado por otros mensajes y tendríamos de ello nuevamente una filología o una crítica o una historia; y podrá imaginarse como un conjunto de formas y contenidos y se hará de ello una semiótica¹⁷.

Vayamos, en cambio, ahora, a la cuestión del corpus de objetos a examinar. El principio que se quiere aquí rechazar es el de la homogeneidad por géneros, tipos o artes. Por ejemplo, no es, en esta ocasión, interesante (no que no lo sea en otras) verificar la existencia de redes de relaciones de gusto o mentalidad para objetos *que están contruidos de salida como homogéneos a otros*. Se puede establecer la existencia de un gusto cinematográfico o artístico o literario dentro de una historia, de una estética, de una crítica disciplinaria. Pero esto es un poco más obvio que no buscar las conexiones (usualmente escondidas) entre objetos que nacen como diferentes entre ellos y no como ya pertenecientes a una serie cultural. El progreso de las ideas nace casi siempre del descubrimiento de relaciones insospechadas, de uniones inauditas, de redes inimaginadas. Un descubrimiento es, usualmente, descubrimiento de sentido allá donde antes parecía reinar no ya la insensatez, sino la ausencia de sentido. Ciertamente, obrar de esta forma significa correr algunos riesgos. Significa, por ejemplo, hacer decir a las analizadas más de lo que ellas dicen. Pero se trata de un riesgo fascinante y productivo y, sobre todo, no sin fundamento. Cada uno de nosotros, en efecto, dice siempre mucho más de lo que sabe y hasta de lo que imagina saber. La cultura de una sociedad no la conocemos nunca del todo y, a pesar de eso, los objetos culturales que producimos están, a veces, en condición de expresar implícitamente también las porciones lejanas de las explícitamente manifestadas. El conjunto de la cultura produce un inconsciente individual, un inconsciente colectivo e, incluso, si

¹⁷ También una semiótica del autor y del lector, pero porque están inscritos en el texto, porque son modelos abstractos de la «voz» autorial y de la cooperación del público en el desciframiento del texto. Véase a propósito: Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milán, 1979.

queremos emplear un afortunado eslogan, «un inconsciente de la obra»¹⁸.

El criterio al cual nos atenderemos será, por tanto, el siguiente. Examinaremos objetos culturales muy diferentes entre ellos, por ejemplo, obras literarias, artísticas, musicales, arquitectónicas o bien films, canciones, «cómic», televisión. Y, aún más, teorías científicas, tecnológicas, pensamientos filosóficos. Consideraremos tales objetos como fenómenos de comunicación, es decir, como fenómenos dotados de una forma y de una estructura subyacente. La idea es la de que se pueden encontrar ciertas «formas profundas» como caracteres comunes a objetos diferentes y sin aparente relación causal entre ellos. En otros términos, considerando unos textos provenientes de ámbitos muy diversos, observaremos que se produce una «recaída» de algunas estructuras subyacentes de los unos sobre los otros. El concepto de «recaída» se toma aquí de Severo Sarduy¹⁹. Estudiando el barroco, Sarduy ha relacionado, en efecto, aspectos de la ciencia y del arte y ha llegado a la conclusión de que, por ejemplo, la forma del descubrimiento de Kepler de la órbita elíptica de los planetas no es dispar de la que subyace en las obras poéticas de Góngora o en los cuadros de Caravaggio o en la arquitectura de Borromini. A mi entender, fenómenos análogos pueden presentarse en cualquier época, también en la nuestra, y su repetición puede juzgarse como un «lapso de época», aunque sea con todas las limitaciones expuestas en las líneas precedentes. Pero yo usaré también una precaución más. En Sarduy, en efecto, no obstante la matriz claramente estructuralista (Barthes, por un lado, y Lacan, por otro), parecería poder hallar todavía un residuo de determinismo. Sarduy, efectivamente, está subterráneamente convencido de que la «recaída» tiene una orientación: de que va de la ciencia hacia el arte, lo que, francamente, no está demostrado. Se puede dar perfectamente el caso de que un gran descubrimiento científico sea capaz de revolucionar, como una especie de «origen»²⁰, la mentalidad

¹⁸ Es el título del libro de Angelo Trimarco, *L'inconscio dell'opera*, Officina, Roma, 1974, donde el término no posee, sin embargo, el amplio significado que le damos aquí.

¹⁹ Severo Sarduy, *Barroco*, Seuil, París, 1975 (trad. it. *Barocco*, Il Saggiatore, Milán, 1980).

²⁰ Estadísticamente quizá es así: la invención de la pólvora, de la imprenta, de la teoría de la gravitación, del sistema planetario heliocéntrico etc., son quizá responsables de cambios de mentalidad. No obstante, por «origen» no se debe entender sólo el punto de partida de una *génesis*, sino, como decía Walter Benjamin, «un

de un periodo; pero, se puede dar lo contrario, es decir, el de que un gusto artístico, literario o proveniente de las comunicaciones de masa, incida en el corpus mismo de las ideas científicas. Establecer el antes y el después, la causa y el efecto se hace a veces ininteligible (si no se quiere pensar en que, incluso, se haga *siempre* ininteligible). Descubierto un círculo o una espiral de conexiones recíprocas, cualquier punto podrá entenderse como causa de los sucesivos, porque, cada vez, servirá para ponerlos en perspectiva y para encuadrarlos en una fuga de conceptos. En todo caso, se presenta ya interesante la llegada a una formulación de parentescos (quizá audaces, no importa), que otros podrán enriquecer con otros métodos y otros objetivos. De los caracteres de tales parentescos provendrá la formulación de un «gusto» típico de nuestra época, probablemente en conflicto con otros gustos y no necesariamente gusto dominante.

Una última advertencia. Se ha hablado insistentemente de «gusto» y de «formas». Por tanto, es conveniente aclarar que, precisamente a causa de las hipótesis de partida, orientadas en el fondo a la búsqueda de un «carácter de época» sustancialmente estético, el punto fundamental de nuestra investigación no es solamente el de describir las formas, sino también el de comprender qué tipos de juicios de valor provocan en la sociedad. Cada sociedad delinea unos sistemas de valores, más o menos normativos, con los cuales se juzga a sí misma. Aquí trataremos de comprender cuál es uno de los recurrentes de nuestra sociedad. No lo haremos a partir de las sanciones (la fortuna crítica, el éxito, el sistema jurídico, la religión, la política). Lo haremos, en cambio, a partir de la *propuesta de valores* que inevitablemente todo texto contiene. No hay obra, en efecto, que no sugiera el modo de leerla y de juzgarla: que no contenga una sanción de futura memoria. Pero, como nuestra perspectiva es la de examinar preferentemente textos creativos o inventivos, de aquí el por qué todo el sistema de categorías axiológicas²¹ se ensartará a partir de la categoría estética y no, por ejemplo, de la ética o pasio-

vórtice en el flujo del devenir», un «carácter surgente» (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en *Erkenntniskritische Vorrede*, Berlín, 1925).

²¹ Entiendo por «categorías axiológicas» las categorías concernientes a los valores, algo así como se han empezado afirmando desde el inicio del siglo con las llamadas «filosofías de los valores», que han dado fama al término (véase, por ejemplo: Eduard von Hartmann, *Grundriß der Axiologie*, Leipzig, 1908). Pero ver *ultra*, § 4.

nal o física. Por lo demás, también a primera vista se intuye que la sociedad actual parece difusamente penetrada por una especie de «estetización de masa» como casi ninguna otra antes de ahora²².

2. EL TÉRMINO «NEOBARROCO»

A decir verdad, en el campo de la expresión existe ya un término *passé-par-tout* que ha sido ampliamente utilizado para definir una línea de tendencia contemporánea. Se trata del muy manido «postmoderno», del que se ha desnaturalizado el significado original y que se ha convertido en el eslogan o en el sello de operaciones creativas también muy diferentes entre ellas. Se trata, en realidad, de una palabra equívoca y genérica al mismo tiempo. Su difusión está relacionada, en efecto, con los tres ámbitos que se confunden entre ellos.

El primero, exquisitamente americano, la refería ya desde los años 60 a la literatura y al cine. De hecho, significaba simplemente que había ciertos productos literarios que no consistían en la experimentación (entendida como «modernidad»), sino más bien en la reelaboración, en el *pastiche*, en la desarmadura del patrimonio literario (o cinematográfico) inmediatamente precedente²³.

El segundo es el ámbito estrictamente filosófico y es relativo a la conocidísima obra de Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*²⁴, que en origen era un simple informe para el Consejo del Estado canadiense de Quebec, sobre las sociedades occidentales avanzadas y sobre su forma de desarrollo del saber. El adjetivo «postmo-

²² En los últimos tiempos esta idea se ha abierto camino en el ámbito sociológico y filosófico: por ejemplo, en Michel Maffesoli o en Gianni Vattimo. Pero no todos están de acuerdo y entre otros precisamente algunos «compañeros de viaje» de los antedichos, como Mario Perniola. Ver a este respecto el debate a lo largo de 1985-86 de la revista «Alfabeta» y especialmente algunos volúmenes: ed. y notas de Gianni Vattimo - Pier Aldo Rovatti, *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milán, 1985; Michel Maffesoli, *L'ombre de Dionysos. Contribution à une sociologie de l'orge*, Librairie des Méridiens, París, 1982; id., *La connaissance ordinaire*, Librairie des Méridiens, París, 1985 (trad. it. *La conoscenza ordinaria*, Cappelli, Bologna, 1986); Mario Perniola, *Transiti*, Cappelli, Bologna, 1986.

²³ Véase: Paolo Carravetta - Paolo Spedicato (ed. y notas de), *Postmoderno e letteratura*, Bompiani, Milán, 1984, pero también: Maurizio Ferraris, *La svolta testuale*, Unicopli, Milán, 1986.

²⁴ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, París, 1979 (trad. it. *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milán, 1981).

«demo» era recogido explícitamente por la sociología americana de los años 60, pero como concepto, y era reelaborado como noción filosófica original²⁵. Escribe, en fin, Lyotard: «Éste designa el estado de la cultura después de las transformaciones sufridas por las reglas de los juegos, de la ciencia de la literatura y de las artes, a partir de finales del siglo XIX. Tales transformaciones se pondrán aquí en relación con la crisis de las narraciones [...]. Simplificando al máximo, podemos considerar “postmoderna” la incredulidad en comparación con las metanarraciones»²⁶.

El tercero, finalmente, es el campo de la arquitectura y, en general, de las disciplinas relativas a un proyecto y ha tenido éxito sobre todo en Italia y en los Estados Unidos. El punto de partida fue el famoso certamen de la Bienal de Venecia dedicada a la «Vía novísima», cuyo catálogo fue titulado *Postmodern*²⁷ por el editor Paolo Portoghesi. En este sector «postmoderno» empezó a querer decir algo ideológicamente exacto, es decir la rebelión contra los principios del Movimiento Moderno, su funcionalismo y racionalismo.

Como se ve, el vínculo entre los tres ámbitos existe verdaderamente, pero es tenue. En literatura «postmoderno» quiere decir antiexperimentalismo, pero en filosofía quiere decir poner en duda una cultura fundada en las narraciones que se transforman en prescripciones y, en arquitectura quiere decir proyecto que retorna a las citas del pasado, a la decoración, a la superficie del objeto proyectado contra su estructura y su función. Resultados, en fin, bastante alejados entre ellos e indefinidos, además porque, bajo el amparo de etiquetas demasiado vastas, se han relacionado, como decíamos, las operaciones más variadas. Por ejemplo, las «citas»: pero sin explicar de qué tipo (dado que una literatura o un cine o un arte de citar han existido siempre). O bien, los efectos de superficie de las obras: pero también aquí sin especificaciones o, en fin, la hostilidad contra el «modernismo», no viendo que el eventual soporte teórico (Lyotard) no renegaba de ningún modo de los valores de experimentación de las llamadas «vanguardias». Por lo demás, viene a este propósito, un recentísimo librito del mismo Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux*

²⁵ Los sociólogos americanos son Derek Bell, *The Coming of Post-Industrial Society*, Nueva York, 1973; Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post Modern Literature*, Oxford University Press, Nueva York, 1971; M. Benamou - C. Caramello (ed. y notas de), *Performance in Post-modern Culture*, Center for XXth Century Studies, Wisconsin 1977; etc.

²⁶ Jean-François Lyotard, *op. cit.* pág. 5.

²⁷ Paolo Portoghesi, *Postmodern*, Electa, Milán, 1979.

*enfants*²⁸, en el que el filósofo francés da punto final a siete años de moda postmodernista y en el que rechaza, contra los muchos que lo han intentado, hacer de lo postmoderno un «look» o un estilo de pensamiento que se sitúa después o contra lo moderno. Denuncia el intento, tanto de los supuestos adeptos como de los detractores, de liquidar con el elogio o con la crítica precisamente el trabajo de experimentación desarrollado en todos los campos del saber desde el comienzo del siglo xx. En fin, el término «postmoderno» ha seguido viajando por un camino de equívocos. Para muchos, en efecto, ha tomado las veces de un verdadero programa o manifiesto, mientras que, según el mismo Lyotard, se trataba más bien de un criterio analítico y para muchos otros ha constituido un punto de referencia clasificatorio, bajo cuyas banderas colocar movimientos e «ismos» como la «transvanguardia», el «neoexpresionismo», el «neofuturismo», etc.²⁹.

Pero, ¿puede bastar un programa genérico (la reacción al proyecto moderno) para definir conjuntos de fenómenos artísticos, científicos, sociales tan complejos como los contemporáneos?³⁰ Y, ¿puede bastar la declaración de fin de la vanguardia y del experimentalismo como carácter de los objetos llamados «postmodernos»? A una interpretación se le pide algo más, se le pide partir como mínimo de una descripción coherente de aquello de que habla y de explicitar las formas mismas de la descripción. Es por esto por lo que aquí propondré una etiqueta distinta para algunos objetos culturales de nuestro tiempo (no tienen por qué ser los mismos denominados «postmodernos»). Esta etiqueta será la palabra «neobarroco».

²⁸ Jean François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Editions Galilée, París, 1986.

²⁹ Véase: Tomás Maldonado, *Il discorso moderno e il termine «post»*, en *Il futuro della modernità*, Feltrinelli, Milán, 1987.

³⁰ Tengo la impresión de que, al menos por lo que concierne al postmoderno en arquitectura, la idea filosófica original ha sido reescrita abundantemente dentro de un diverso, y precedente, proyecto ideológico. Por lo demás, muchas tendencias que se han reconocido posteriormente en lo postmoderno habían aparecido en la escena internacional mucho antes que la etiqueta hiciera su aparición. Piénsese en las polémicas de los años 60 alrededor del «pop» arquitectónico, o en nuestra «arquitectura radical» de los años 70. Véase sobre esta materia la polémica que ya animaba el libro de Tomás Maldonado, *La speranza progettuale*, Einaudi, Turín, 1970, que implicaba, por un lado, a los americanos (Bob Venturi, Denyse Scott Brown, Charles Jencks y otros) y, por otro, a los italianos (Alessandro Mendini, Aldo Rossi y Paolo Portoghesi).

Entendámonos rápidamente. No tengo apego a este nombre de forma especial. Lo considero simplemente un eslogan como cualquier otro, pero capaz de expresar de forma resumida los contenidos concretos que trato de darle. Mi tesis general es la de que muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una «forma» interna específica que puede evocar el barroco.

El término, apenas sugerido, puede causar más de una objeción inmediata. Para empezar el prefijo «neo-», así como el «post-» de «post-moderno», hacía pensar en un «después» o en un «contra» la modernidad; también «neo-» podría inducir a creer en la idea de repetición, recurrencia, reciclaje de un periodo específico del pasado, que sería precisamente el barroco. Naturalmente, la referencia al barroco funciona por analogía y, en numerosos casos, trataré de hacerlo evidente.

Esto no significa, sin embargo, de ninguna manera, que la hipótesis sea la de una reanudación de aquel periodo. Así como hay que rechazar la idea de un desarrollo o de un progreso de la civilización, por demasiado determinista, también la de los *corsi* y *ricorsi* históricos es inaceptable por metahistórica e idealista. En fin, «uno no se moja nunca dos veces en el mismo río». Es el modo mismo de entender el término «barroco», lo que, por tanto, hay que precisar.

Para hacerlo, seguiremos de nuevo alguna intuición de Sarduy. Sarduy define «barroco» no sólo o no tanto un periodo específico de la historia de la cultura, sino una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan. En este sentido puede haber algo barroco en cualquier época de la civilización. «Barroco» llega a ser casi una categoría del espíritu, contrapuesta a la de «clásico»³¹. Aquí no quiero llegar a indicaciones nuevamente metahistóricas; por esto trataré de traducir la idea de Sarduy en otro sentido. Por ejemplo: si consiguiéramos demostrar que existen formas subyacentes a los fenómenos culturales y que consisten en un propio proceder estructural; y si consiguiéramos también demostrar que tales formas coexisten conflictivamente con otras de diferente naturaleza y estabilidad interna, entonces podríamos decir que atribuimos al «barro-

³¹ Severo Sarduy, *op. cit.*, que naturalmente recoge toda la tradición formalista desde Wölfflin a D'Ors. Véase también: Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*, Larousse, París, 1973; Gérard de Cortanze, *Le baroque*, M. A. Editions, París, 1987; Christine Genci-Glucksman, *La raison baroque*, Editions Galilée, París, 1984; id., *La folie du voir*, Editions Galilée, París, 1986.

co» el valor de cierta morfología y, por ejemplo, al «clásico» el de una morfología en competición con aquél. «Barroco» y «clásico» no serían ya categorías del espíritu, sino categorías de la forma (de la expresión o del contenido). En este sentido cualquier fenómeno sería o clásico o barroco e idéntico destino correspondería a cada edad o epistema, que vean la emergencia del uno o del otro. Esto no excluirá el hecho de que las manifestaciones, en cada determinado momento histórico, mantengan sus especificidades y diferencias por cuanto son casos singulares.

A decir verdad, no es la primera vez que se emplea el término «neobarroco». Lo ha hecho, por ejemplo, Gillo Dorfles en un pequeño volumen titulado *Barocco nell'architettura moderna*, a su vez recogiendo una idea de Brinckmann y todavía más aún en el libro *Elogio della disarmonia*, en el que no hay explícitas referencias al término, pero en el que algunos de los principios que aquí serán expuestos se tratan ya de alguna manera. En la época contemporánea, efectivamente, Dorfles individualiza el abandono (o la caída) de todos los caracteres de orden o de simetría y entrevé la venida (no siempre positiva, pero tampoco necesariamente negativa) de lo disarmónico y de lo asimétrico³². Ciertamente hay muchas semejanzas entre los conceptos expresados por Dorfles y lo que se tratará aquí, como la relectura en clave moderna de algunos intérpretes (Wölfflin, D'Ors, Anceschi, Focillon); pero también hay profundas diferencias. Dorfles se inclina por dar al «neobarroco» una específica dimensión histórica, que sería la de un periodo novecentista ya pasado, como en el caso del cubismo, del organicismo o del neoempirismo en arquitectura y sostiene que el «postmoderno» es un fenómeno sucesivo a aquél. Una situación semejante, en una especie de implícita historia de los estilos, no será aquí aceptada del todo; así como no se aceptará completamente la idea (ésta tomada de Focillon y de Wölfflin) de un «ritmo» o de una «ciclicidad» histórica. Clásico y barroco se admitirán como constantes formales y se admitirá igualmente su preeminencia en un periodo más que en otro. El principio de su reversibilidad, en cambio, se rechazará. En realidad,

³² Gillo Dorfles, *Architetture ambigue*, Dedalo, Bari, 1985, en el que se reimprime un libro del mismo Dorfles de 1951, *Barocco nell'architettura moderna*, con las oportunas implicaciones y con la conexión a la discusión más reciente; y sobre todo *Elogio della disarmonia*, Garzanti, Milán, 1986. El término es aceptado también por Pierluigi Cervellati, *Aria di neobarocco*, «L'informazione bibliográfica», 1, 1986.

la historia no demuestra absolutamente —si no es a costa de forzar las cosas —la alternancia de las dos constantes (como precisamente descaban Wölfflin y Focillon). Tampoco permite establecer —si no es, en este caso, a costa de inmotivadas fantasías— que el clásico es un momento de perfección de un sistema cultural y el barroco su correlativo momento degenerado (como quería Focillon).

Otro elemento presente en Dorfles y que aquí no se considerará pertinente es el de la valoración del barroco. Dorfles, como ya otros críticos en los años 50 y como Sarduy, «revaloriza» el barroco, ya como época determinada, ya como constante formal. En nuestro caso, no es cuestión de juzgar, sino de reconocer la reaparición de aquella constante; más aún: de comprender o explicar los motivos reales por los que puedan darse sanciones negativas o positivas sobre un tipo de gusto. La atribución de juicios es coherente, a mi entender, con la aparición de objetos homogéneos a ellos. El juicio estético, en fin, forma parte íntimamente de los «caracteres de época» precisamente como las obras que juzga. Lo que, pensándolo bien, es incluso banal: cada obra, como ya se ha dicho, también contiene siempre las instrucciones para su propio uso, aun el estético³³.

3. CLÁSICO Y BARROCO

Una consideración *formal* de un estilo de época evidentemente evoca de forma inmediata numerosas teorías artísticas que se han basado en el formalismo. La primera mención se dirige naturalmente a Heinrich Wölfflin. En *Los conceptos fundamentales de la historia del arte* Wölfflin aclara perfectamente el significado del término «formal»: «El presente estudio [...] no analiza la belleza de un Leonardo o de un Durero, sino el elemento en el que esta belleza ha tomado forma [...], estudia el carácter de la concepción artística que está en la base de las artes figurativas en siglos diferentes»³⁴. A partir de estos principios Wölfflin elabora su método, que resumiremos

³³ La idea, obviamente, es vieja. La encontramos, por ejemplo, en Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, París, 1968 (trad. it. *Lo spazio letterario*, Dedalo, Bari, 1971). Pero, piénsese en cómo ésta se ha hecho explícita en la neovanguardia literaria o artística. El título de un famoso libro de Lamberto Pignotti, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, Milán, 1967 es emblemático en este sentido.

³⁴ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1915 (trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi, Milán, 1953), pág. 59.

en estos términos: *a*) cada obra o serie de obras es la manifestación compleja y combinada de algunas «formas» abstractas y elementales; *b*) tales formas elementales pueden definirse como una lista de oposiciones, ya que una forma no se percibe en sí misma, sino a través de un sistema de diferencias; *c*) un «estilo» llega a ser entonces la manera específica de operar de las opciones a través de los polos de las categorías formales de base y, normalmente, corresponde a principios de coherencia individual, colectiva, de época y hasta de raza. De esta forma podemos definir un estilo *histórico* como el conjunto de los modos de tomar forma, elegidos en una determinada época y traducidos en *figuras*³⁵. Pero, al mismo tiempo, existirá un estilo *abstracto* que consistirá en la lógica de conjunto de las opciones posibles y, precisamente, éste es el caso de dos estilos que resultan al mismo tiempo históricos y abstractos: el clásico y el barroco. Ambos toman forma, por ejemplo, en el Renacimiento y en lo que llamamos «barroco histórico». Pero, en sentido más general, se puede también decir que clásico y barroco son conjuntos de opciones de categorías, que se pueden volver a encontrar aún con soluciones individuales diversas, en toda la historia del arte.

De alguna forma he «reescrito» la idea de fondo de Wölfflin, porque en el curso del tiempo se ha rechazado de diversas maneras, en nombre de una presunta «metafísica» o «metahistoricidad». Quizá sea el caso, en cambio, de hacerle justicia. Probablemente otros formalistas han corrido este riesgo, pero no Wölfflin, que, al contrario, si de alguna cosa puede ser acusado, es precisamente de un exagerado anclaje a la idea de historicidad de los estilos o, mejor aún, de continuidad evolutiva entre ellos, de modo que, por ejemplo, la oposición entre clásico y barroco, como elección entre las categorías de «lineal»/«pictórico», «superficie»/«profundidad», «forma cerrada»/«forma abierta», «multiplicidad»/«unidad», «claridad absoluta»/«claridad relativa» se concibe como una cadencia, un ritmo de la historia.

Con mayor razón podría criticarse por un excesivo evolucionismo la concepción de otro formalista, Henri Focillon. Efectivamente, Focillon llega a parangonar el sistema de las formas con un siste-

³⁵ Traduzco, espero que no de modo ilegítimo, uno de los conceptos wölfflinianos en términos algo más «lingüísticos»: las «figuras» son de hecho el modo concreto de manifestarse de los textos, independientemente de las estructuras más abstractas que regulan su mecanismo de aparición; por esto se puede decir que un estilo aparece en la historia con formas que están al mismo tiempo vinculadas al momento histórico pero también a un tipo figurativo abstracto.

ma biológico (quizá no tanto desde un punto de vista científico como de uno filosófico, en armonía con las ideas de Kant al respecto)³⁶. Sin embargo, también Focillon, en *La vida de las formas*, distingue claramente entre categorías estilísticas históricamente definidas y principios formales a los que damos simbólicamente el mismo nombre. Los famosos estadios evolutivos (edad experimental, edad clásica, edad del refinamiento, edad barroca) son, verdaderamente, *transformaciones morfológicas*, válidas en el interior de cualquier estilo histórico³⁷. Incluso podríamos deducir de ello que el estilo histórico «barroco» posee una edad clásica o que el estilo histórico «clásico» posee una edad barroca. Lo que Focillon entrevé, en fin, es una implícita *lógica de la morfogénesis*. Tanto es así que, al considerar los cuatro grandes ámbitos que constituyen una forma (espacio, materia, espíritu y tiempo), se preocupa sobre todo de observar la mutación de configuraciones individuales y no tanto de los estilos en el sentido general del término. El aspecto propiamente histórico del arte es reducido por Focillon, más bien, al estudio de *momentos* como aglomerados de diversas formas en «estadios» diferentes de evolución y en competición entre ellos y no es reconducido a una historia de los estilos como principio de periodización. Queda todavía el hecho de que la lógica de las formas de Focillon sigue un principio un poco causalista, es decir, el de la sucesión predeterminada de «generación»-«exactitud»-«perfeccionismo»-«degeneración» de las formas.

La historicidad es negada completamente por Eugenio D'Ors³⁸. Su idea de barroco, efectivamente, es decididamente metahistórica. El barroco se transforma en categoría del espíritu, formada por constantes denominadas por D'Ors «cones». De este modo se puede extender esta noción a cualquier movimiento artístico concreto de la historia, independientemente de su tiempo y de su colocación geográfica. En efecto, tomando prestado el principio de clasificación de Linneo, D'Ors llega a pensar en el barroco como género, subclasificado en numerosas especies. Se contarán al final de *Lo Barroco*, hasta veintidós. Sin embargo, precisamente aquí está la debili-

³⁶ Desde finales del siglo XIX existe un retorno a la idea kantiana, expresada en la *Kritik der Urteilskraft*, de la «organismidad» de las obras humanas. Es de 1886, por ejemplo, el libro de Arsène Darmesteter, *La vie des mots* (reeditado por la Librairie Delagrave en 1950), en el que la metáfora biológica está aplicada al lenguaje.

³⁷ Henri Focillon, *La vie des formes*, Flammarion, París, 1934 (trad. it. *La vita delle forme*, Einaudi, Turín, 1987).

³⁸ Eugenio d'Ors, *Lo Barroco*, Madrid, 1933 (trad. it. *Del barocco*, Rosa & Ballo, Milán, 1945).

dad de la clasificación, ya que las diversas especies tienen una denominación poco coherente, casi casual. En resumen, no hay homogeneidad entre un barroco «macedonicus», «alexandrinus», «romanus», «buddicus», y un barroco, pongamos, «vulgaris» u «officinalis» (si no, precisamente, un retorno a dimensiones histórico-geográficas del fenómeno)³⁹.

Como se ve (y como, por otra parte, ya desde los años 50 había observado Luciano Anceschi) en las posiciones formalistas hay siempre una no resuelta contradicción entre un concepto abstracto de estilo o de forma artística y su colocación material. El abandono de la historicidad en favor de la «categorización» (por ejemplo, la oposición entre «clásico» y «barroco») es importante, pero con frecuencia se desarrolla sin utilizar un criterio de rigurosa interdefinición de los conceptos. Además, la exigencia evolucionista o biológica constriñe a arriesgados retornos en el plano de la historia. Por cuanto concierne al criterio de coherencia e interdefinición de los conceptos: ni Wölfflin, ni Focillon, ni mucho menos D'Ors consiguen construir un «cuadro» articulado. Wölfflin, por ejemplo, inventa sus cinco parejas formales partiendo de la idea de obra de arte como aspecto, apariencia, superficie bajo la que subyacen formas más abstractas; pero no explica la pertinencia recíproca de conceptos como «linealidad», «cierrre formal», «superficialidad», «claridad», etc. El resultado es, por tanto, un formalismo poco operativo, al que se podría siempre objetar la contraposición de otras parejas de categorías. A Focillon, además del claro determinismo, se podría igualmente criticar la falta de homogeneidad de los términos de referencia de «espacio», «materia», «espíritu» y «tiempo». Finalmente a D'Ors se podría impugnar la multiplicación sin necesidad de las subclases de barroco, que llegan a ser una simple lista alargable hasta el infinito, dependiendo del hecho de que se quiera focalizar un elemento cualquiera de un cualquier barroco. En fin, como ya se ha dicho, queda criticable la superposición del aparato formal sobre la historia concreta, que demuestra que, por detrás de los varios fenómenos, subyace, en el fondo, una *filosofía de la historia*.

El único intento de solución del problema parece, todavía hoy, el de Anceschi⁴⁰. En varias intervenciones teóricas, hoy recogidas

³⁹ Id., en el capítulo *Le specie del barocco*.

⁴⁰ Luciano Anceschi, *L'idea del barocco*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1984, que recoge los estudios de Anceschi sobre el barroco aparecidos, bajo diversas formas, entre 1945 y 1966, y que comienza, especialmente, con el *Rapporto sull'idea del*

en *La idea del Barocco*, Anceschi, siguiendo, entre otros, también a Francastel y a Wellek⁴¹, proponía considerar al barroco como *sistema* cultural configurado por varios componentes formales, pero partiendo de una descripción suya *histórica* determinada. Sólo después de haber construido teóricamente, pero juntos históricamente, los confines y los caracteres, se habría podido extender la función curística a otros tiempos, movimientos, sistemas culturales. En efecto, resultaba ya claro para Anceschi un principio fundamental de las ciencias humanas en acepción moderna; que cada fenómeno analizado es siempre, por cuanto es analizado, un fenómeno construido por el analista y, por tanto, transferible más allá de su situación espacial y temporal. El principio de control y garantía era, sin embargo, el de la definición y delimitación del fenómeno, ya que había aparecido en la historia. Así, para llamar «barroco» un acontecimiento cultural cualquiera, el procedimiento es el de la comparación con el evento históricamente definido, aunque sea, quizá, a través de principios formales.

Es una solución más que correcta, pero, quizá, no es la única. Se le puede contraponer, en efecto, una propuesta asimismo coherente. Es la de hacer «riguroso» el formalismo, evitando tanto la contradicción con la historicidad, como la debilidad de instalaciones de categorías casuales y usadas deductivamente. Es el criterio que intentaremos adoptar en estas páginas y que, muy sumariamente, se puede describir así. *Primero*: analizar los fenómenos culturales como *textos*, independientemente de la búsqueda de explicaciones extra-textuales. *Segundo*: identificar en ellos las *morfologías* subyacentes, articuladas en diversos niveles de abstracción. *Tercero*: separar la identificación de las morfologías de la de los *juicios de valor*, de los que las morfologías están investidas por diversas culturas. *Cuarto*: identificar el sistema axiológico de las categorías de valor. *Quinto*: observar las *duraciones* y las *dinámicas*, tanto en las morfologías como de los valores que las invisten. *Sexto*: llegar a la definición de un «gusto» o de un «estilo» como tendencia a valorizar ciertas morfologías y ciertas dinámicas de ellas, quizá a través de procedimientos valorizadores que tienen, a su vez, una morfología y una dinámica idénticas a las

barocco, que servía de introducción a la edición italiana de D'Ors y que fue la primera competente voz anticrociana en Italia a propósito de aquel estilo.

⁴¹ Pierre Francastel, *Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du Baroque*, en Enrico Castelli (ed. y notas de), *Retorica e Barocco*, Bocca, Roma, 1955, René Wellek, *Il concetto di Barocco nella cultura letteraria* citado por Anceschi, *op. cit.*

de los fenómenos analizados. Como se ve la historicidad de los objetos se limita a un «aparecer-en-la-historia», ya como manifestación de superficie (variable en cada tiempo, así como en un mismo tiempo), ya como efecto de dinámicas morfológicas. No se tratará ya de confrontar, aunque sea formalmente, momentos diversos y aislados de hechos históricamente determinados, sino de verificar la distinta manifestación histórica de morfológicas pertenecientes al mismo plano estructural. La historia es como el lugar de manifestación de diferencias y no de continuidades, cuyo análisis empírico (y no deductivo) permite encontrar modelos de funcionamiento general de los hechos culturales⁴².

4. LAS CATEGORÍAS DE VALOR

La diferencia más marcada con los formalismos tradicionales está en el no concebir un estilo o un gusto simplemente como sumatorio de formas, sino también como tendencia a la inversión de valor. Los valores, en otros términos, no son considerados sustancialmente como más o menos presentes en éste o aquel fenómeno, sino como *atribuidos* reflexivamente por cada manifestación discursiva o como *atribuidos* externamente por cada metadiscurso de valoración. Además, cada juicio de valor, mientras consiste en un gesto de atribución, contempla también un aspecto «polémico», es decir, el rechazo de la o de las atribuciones concurrentes. Que haya atribuciones de valor concurrentes está testimoniado por el término mismo «valor», que necesariamente es de una categoría, es decir, mani-

⁴² En otras palabras: un hecho cultural cualquiera tiene una propia manifestación concreta y exacta, que es su «forma» en la acepción tradicional y genérica del término; pero los hechos culturales tienen también unas formas subyacentes mucho más abstractas, que evaden de los modos con los que cada hecho «aparece» en épocas específicas; en este sentido se puede suponer que en tiempos diversos, pero también al mismo tiempo, aparezcan «formas» que difieren entre ellas, ya que pertenecen a un mismo conjunto lógico, del que son la categorización. Un ejemplo, en este sentido, es dado por el trabajo de James Sacré sobre el manierismo y el barroco. De hecho Sacré llega a dar definiciones formales (manierismo: poética de las categorizaciones conflictuales; barroco: poética de la suspensión de las oposiciones) que son generales y concretas al mismo tiempo. Véase: James Sacré, *Pour une définition sémiotique du maniérisme et du baroque*, «Actes sémiotiques (Documents)», 4, 1979; id.; *Un rang maniériste*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1977; sobre este tema se pueden ver también las actas del simposio internacional de la Chicago University, *Baroque: Models and Concepts*, 1978 (Mimeo).

festación de una polaridad, de una diferencia. No solamente esto: una ulterior dimensión «polémica» se constituye por el hecho de que las categorías de valor no invierten los fenómenos por sí solos, sino en compañía. Un juicio estético se acompaña casi siempre por un juicio ético o pasional o morfológico y viceversa. Antes bien, podríamos decir que cada individuo, grupo o sociedad no sólo atribuye determinados valores, sino también homologaciones entre diversas polaridades de valoración. Desde un punto de vista social, esto es un hecho de máxima importancia: la mayor o menor rigidez de las homologaciones da también la medida de la cantidad o calidad del control social sobre los comportamientos individuales, aunque no la medida de la forma de la reflexión filosófica sobre la sociedad y sobre su naturaleza. No sin motivo, desde Platón hasta los contemporáneos, encontramos en la historia del pensamiento filosófico el perenne intento de construir clasificaciones de las categorías del juicio.

En esta ocasión no es, verdaderamente, el momento de intentar un balance de tal constante filosófica, ni de proponer al respecto un ulterior estudio. Pero es el momento de hacer observar cómo cada axiología de valoración es, de cualquier modo, el resultado de alguna proposición conteniendo términos lingüísticos. Los valores están ya, por tanto, contenidos en el lenguaje y se puede articular un sistema semántico y sintáctico coherente. El intento de muchos filósofos de proponer un «sistema de categorías», como el de Aristóteles o el de Kant o los exclusivamente estéticos de un Rosenkranz o de un Blanché⁴³, puede resolverse en el plano del análisis lingüístico. En efecto, si tomamos los cuatro ámbitos de juicio más tradicionales, sobre el bien, sobre lo bello, sobre lo pasional y sobre el juicio de forma, encontraremos que todos están articulados a través de categorías *apreciativas*, como las llamaba Aristóteles⁴⁴, sin embargo, susceptibles de expansión según el principio del cuadrado semiótico⁴⁵. Los valores pasional (timico) y morfológico, no obstante, se

⁴³ Aristóteles, *Categoriae*, ed. Minuo-Paluello, Oxford University Press, Oxford, 1949; Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, 1781; Karl Rosenkranz, *Aesthetik des Häßlichen*, Königsberg, 1853 (trad. it. *Estetica del brutto*, Il Mulino, Bolonia, 1984); Robert Blanché, *Les catégories esthétiques*, Vrin, París, 1979. Véase sobre este tema también: Jean Lacoste, *L'idée de beau*, Bordas, París, 1986; Murielle Gagnebin, *L'ascination de la laideur*, L'Age d'Homme, Lausana, 1978.

⁴⁴ Aristóteles, *op. cit.* 6, 25 sigs.

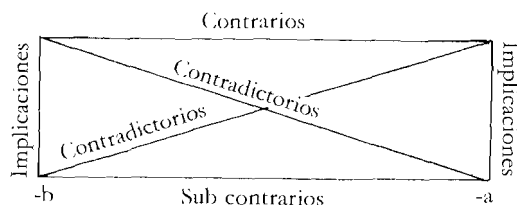
⁴⁵ El cuadro semiótico es un esquema lógico de cuatro posiciones, representado según dos ejes de términos contrarios (horizontales), dos de términos contradic-



apoyan en categorías aparentemente *constativas* (siguiendo siempre a Aristóteles)⁴⁶, donde no aparece aprecio por parte de un sujeto del discurso: parecen descripciones de la naturaleza de una forma y de una pasión. Cualquier término de valoración, como ha sugerido precisamente Robert Blanché en *Les catégories esthétiques*, se da por la combinación de marcas semánticas provenientes de la expansión de las categorías, no sólo del cruce de categorías diversas y, finalmente, de la contextualización en un discurso⁴⁷.

Por tanto, la temática de los valores posee una exacta dimensión semántica, que puede verificarse en tipos de discurso que llamaremos a este propósito «discursos de valoración». Éstos consideran tanto la producción de textos como su recepción: en efecto, el valor está encerrado como «futura memoria» (como ya se ha dicho) en cada texto, así como en cada metatexto. Lo que llamamos usualmente «gusto» es precisamente esto: la correspondencia más o me-

torios (diagonales) y dos de implicaciones (verticales), como en la figura siguiente:



éste resulta de especial utilidad para «expandir» la articulación de una oposición cualquiera. De hecho, el esquema permite «ver» juntamente, tanto las oposiciones semánticas, como las gramaticales, que se expresan mediante la negación lexical («negro» niega «blanco») y la gramatical («no blanco» niega «blanco»). Por otra parte, son visibles también las implicaciones (la aserción «x es negro» implica la «x es no-blanco»), como las combinaciones a lo largo de los ejes de las contrariedades (complejo: «x es blanco y negro»; neutro: «x es no-blanco y no-negro») y de las implicaciones («x es blanco y no-negro»; «x es negro y no-blanco»).

⁴⁶ Las categorías «apreciativas» presuponen un sujeto juzgante que expresa una preferencia; las categorías «constativas» implican el simple reconocimiento de una cualidad.

⁴⁷ En otras palabras, cualquier predicado de un objeto, que sea predicado de valor, consta de un adjetivo. El adjetivo es el resultado de una combinación de rasgos semánticos, cuya globalidad está regulada por las categorías, por su articulación lógica en grados, por el cruce de categorías diversas, por la interacción con otros rasgos semánticos que pertenecen al contexto en el que, el adjetivo está inmerso. La fuente lingüística y lógica de un semejante planteamiento es evidente. Basta pensar en que, de modo muy parecido, funciona la *Semántique Structurale* de Algirdas J. Greimas (Larousse, París, 1966; trad. it. *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milán, 1969).

nos conflictiva de valores presentes en los textos y en los metatextos; su homologación según específicos «recorridos» dentro del sistema de categorías; el eventual *isomorfismo* entre formas textuales y formas de los ya citados recorridos⁴⁸.

Veamos muy genéricamente el funcionamiento del sistema de categorías apenas apuntado. Tomemos, por ejemplo, la siguiente tabla:

CATEGORÍA	JUICIO SOBRE	VALOR POSITIVO	VALOR NEGATIVO
Morfológica	Forma	Conforme	Deforme
Ética	Moral	Bueno	Malo
Estética	Gusto	Bello	Feo
Lírica	Pasión	Eufórico	Disfórico

En la primera columna toman lugar los nombres de las categorías, en la segunda el objeto del juicio, mientras que en la tercera y cuarta se sitúan los polos de la disyunción de categorías. Estos tienen un «valor» positivo o negativo, pero esta vez el significado de «valor» es simplemente posicional. Marca, en efecto, las posiciones según un eje de oposición de los dos términos. Pero también es verdad que tal valor «vacío» llega a ser también «lleno» cuando se hace atravesar por otra categoría oblicua respecto a las de la tabla, es decir, la categoría «apreciación»/«depreciación». En este sentido, «positivo»/«negativo» que califican las polaridades se transforman en verdaderos juicios de valor. Pero todo esto depende de la atribución del juicio a su objeto. Lo que significa que «positivo»/«negativo» no son marcas fijas en la cabecera de las dos columnas, sino variables. Entonces la tabla aquí representada es *un* tipo de juicio, pero no el

⁴⁸ Se entiende por «isomorfismo» una analogía a nivel de forma profunda entre objetos pertenecientes a sistemas diversos. En lingüística, se habla de «isomorfismo» cuando las estructuras del plano de la expresión y las del plano del contenido son idénticas. Véase: Luis Hjelmslev, *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, Ejnar Munksgaard, København 1943 (trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Turín, 1968). También Michel Serres ha utilizado una noción parecida, la de «isomorfía», para definir analogías morfológicas entre objetos que tienen, en cambio, apariencia formal diversa (véase: Michel Serres, *Esthétiques sur Carpathie*, Hermann, París, 1975).

único. Añadimos ahora una segunda consideración. El tipo de juicio expresado por la tabla pone en orden, homologa, clasifica unas polaridades con otras. Es, por tanto, en su conjunto, *un* tipo de sistema axiológico, pero no el único. Otros tipos podrán homologar las polaridades de categoría de otro modo, por ejemplo, invirtiendo cada vez el valor de cada uno de los términos. Finalmente, la última observación. La tabla expone una lista de categorías y hemos dicho que éstas sufren varios tipos de homologación. Pero la homologación no se verifica siempre de la misma manera. La construye el discurso; discurso que, por tanto, procede también a poner en orden los términos de categoría, partiendo normalmente de uno de ellos. Por ejemplo, el verso «bello era, rubio, y de gentil aspecto» parte de la categoría estética para homologarla con la morfológica y la tímica, a las que después otros versos añadirán la ética. El discurso, en otras polaridades, encauza los valores partiendo de una *perspectiva* de valoración. Son, pues, al mismo tiempo, las diferentes homologaciones y las diferentes perspectivas las que permiten construir diversas tipologías de sistemas axiológicos.

Junto a las notas precedentes se debe también señalar que homologación y perspectivas no funcionan solamente según la bipolaridad de los contrarios. Cada categoría puede, en efecto, extenderse según el procedimiento del cuadrado semiótico, mostrando posibilidades de neutralización, totalización, deixis. En fin, mostrando también posibilidades de *suspensión*, cuando los términos en litigio no reciben valorización «llena» respecto a la valorización «vacía» que, de cualquier modo, los distingue⁴⁹. Estas últimas reflexiones nos inducen también a remarcar cómo las diversas tipologías resultantes de los modos de construir las axiologías de valores muestran muy bien la función «social» de las axiologías mismas. Se podrá subrayar con fundamento, cómo fases históricas socialmente muy ordenadas imponen homologaciones y perspectivas homologantes bastante rígidas, mientras que fases más dudosas o perniciosas contraponen cierta libertad o laxitud de juicios de valor. La llamada «evolución de las costumbres» está allí para demostrar la bondad del asunto general⁵⁰.

⁴⁹ De hecho se puede interpretar la articulación de una categoría, tanto desde el punto de vista semántico (el valor es un significado atribuido a un objeto) como desde el sintáctico (el valor es una *Posición* de un término en relación con los otros). Véase, por ejemplo: Claude Zilberberg, *Les modalités tensives*, Benjamin, Bruselas, 1979.

⁵⁰ El cambio del «común sentido del pudor» es un ejemplo típico. Es cierto que

De cualquier modo, lo que cuenta es que, en el caso que aquí nos interesa, es decir, la construcción de axiologías a partir de la perspectiva estética, el mecanismo funciona como queda descrito más arriba. Es sobre esta base donde podremos volver a contraponer, en las páginas que siguen, un tipo de gusto «barroco» a uno «clásico». Por «clásico» entenderemos sustancialmente las «categorizaciones» de los juicios fuertemente orientadas a las homologaciones establemente ordenadas. Por «barroco» entenderemos, en cambio, las «categorizaciones» que «excitan» fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a turbulencia y fluctuación y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores. Con esto, naturalmente cerramos la última puerta abierta respecto a la historia, porque la historia permite solamente verificar empíricamente la aparición de formas en competición sobre una y otra vertiente de las dos grandes oposiciones entre clásico y barroco, como la de analizar puntualmente sus figuras (éstas, sí, históricamente determinadas). Pero no llega a ser de ninguna forma *la fuente* de una clasificación exclusiva.

Con esto he dado la última definición del procedimiento con el que este ensayo continuará. La búsqueda del «neobarroco» se realizará por hallazgo de figuras (es decir, manifestaciones históricas de fenómenos) y por tipificación de formas (modelos morfológicos en transformación). Obtendremos de ello una geografía de conceptos que nos ilustrarán tanto sobre la universalidad del gusto neobarroco, como sobre su especificidad de época.

el «pudor» es un rasgo común de una sociedad, pero los hechos que lo distinguen son siempre diversos, según como aquella sociedad los valoriza.

Ritmo y repetición

1. REPLICANTES

Hay una metáfora en el film *Blade Runner* que puede servir para las observaciones que seguirán. Se trata de la figura de los «replicantes» que nacen como «robots» completamente similares a un original, el hombre, del que mejoran algunas características mecánicas (la fuerza, por ejemplo), pero que después se hacen autónomos del original y, aún más, a él preferibles bajo el aspecto estético y sentimental. En resumen, la oposición se hace entre «autómatas» y «autónomos». Y bien, si sólo intentamos pensar, en los mismos términos, en los productos de ficción de las actuales comunicaciones de masa, se podría extraer de ello la misma filosofía: los «replicantes» (films de serie, telefilms, «remakes», novelas de consumo, cómics, canciones, etc.) nacen como producto de mecánica repetición y optimización del trabajo, pero su perfeccionamiento produce más o menos involuntariamente una estética. Exactamente una estética de la repetición.

El sentido común nos dice que lo repetitivo y lo «serial» se consideran después del idealismo y aún después de las vanguardias históricas, en el punto opuesto y contrapuesto de lo original y de lo artístico. La obra de arte es tal cuando es «irrepetible», hasta el punto de ser incluso «indecible»¹ (es decir, no repetible ni siquiera en un

¹ Es la conocida posición de la estética crociana, expresada por Benedetto

discurso sobre ella). También en la crítica corriente, la de los diarios, sucede a menudo leer juicios sobre objetos estéticos que «replican» otros objetos estimados como iniciadores de una serie o de un género. Como máximo, se aprueba algún producto admitiéndole una buena «artesanidad» y se permite con la actitud de grupos que eligen productos de serie al rango de producto de culto, pero sólo porque éstos, obrando así, producen un valor estético que no reside en las obras cultivadas sino en la actitud de fruición. La impresión es que una actitud de este tipo es al mismo tiempo, confusa, superada e inadecuada a los fenómenos de producción de objetos estéticos de nuestros días. Confusa: porque la actitud, que no es sólo idealista, sino que sobrevive en muchos otros planteamientos filosóficos, tiende a sobreponer, sin distinción, diversas acepciones de repetición. Superada: porque la actitud de idealización de unicidad de la obra de arte ha sido arrollada, sin duda, por las prácticas contemporáneas, que ya en los años 60, con la inversión de los múltiples daban el golpe de gracia al mito del original y que con muchas realizaciones llamadas «postmodernas» exaltan la cita o el «pastiche». Inadecuada, finalmente: porque el preconcepción impide reconocer el nacimiento de una nueva estética, la estética de la repetición.

2. ALGUNOS CONCEPTOS GENERALES

Antes de afrontar más concretamente algunos principios fundamentales de la estética de la repetición, será conveniente, no obstante, detenerse en el cuadro conceptual adecuado para definirla. Sobre todo, es necesario volver a ver la idea de «repetición». No hay que confundir, en efecto, entre estas tres nociones: 1) la repetición como modo de producción de una serie con una matriz única, se-

Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari, 1928. Sin embargo, aunque el idealismo de Croce haya sido superado actualmente, algunas huellas han quedado también en la crítica moderna. Incluso en la semiótica del arte se admite generalmente que la descripción verbal de una obra no «dice» la obra, y que haya diferencia entre lo «visible» y lo «decible» respecto a ella. Véase: Louis Marin y otros, *La description de l'image*, «Communications», 15, 1970. Pero la cautela de los semiólogos ha dado lugar a malas interpretaciones, polémicas, sobre la misma legitimidad de los estudios semióticos sobre el arte y la literatura, con oportunas «desempolvaduras» de antiguas *querelles* ya oídas en los años 60. Véase: Alberto Berardinelli, *Il mestiere di critico*, Il Saggiatore, Milán, 1983; Francesco Brioschi, *La carta dell'impero*, Il Saggiatore, Milán, 1983; Donald Shattuck, *L'interpretazione letteraria*, «Comunità», 2, 1982.

gún la filosofía de la industrialización; 2) la repetición como mecanismo estructural de generación de textos; 3) la repetición como condición de consumo por parte del público de los productos comunicativos. Detengámonos en los dos primeros puntos.

El primer tipo de repetición tiene un sinónimo: estandarización. Es aquel mecanismo, relativo a la producción de objetos (también los del espíritu), que permite producir en serie a partir de un prototipo. Se remonta, como es sabido, a la década de los años 30 del siglo pasado y a la primera industrialización americana y se reanuda con el taylorismo y el fordismo². Requiere, entre otras cosas, no sólo una producción y difusión de réplicas de un prototipo, sino también la individualización de los componentes de un todo, que se produzcan separadamente y a continuación ensambladas con el conjunto según un programa de trabajo. La estandarización de las mercancías se ha acompañado siempre por la estandarización de las mercancías intelectuales: volviendo a los años 30 del siglo pasado, éste es el destino de los diarios y de los folletines; hacia finales del XIX son Pulitzer y Hearst los que se anticipan a Ford y hoy en día, a los medios electrónicos instituyeron la práctica del palimpsesto, que no es otra cosa que un programa de ensamblado de las partes de un producto de diversión. Es evidente que la producción en serie parte de razones de optimización económica. Basta pensar en la siempre mayor fragmentación en porciones pequeñísimas de los telefilms americanos de hoy para ofrecer la máxima cadencia de publicidad. Pero también es ciertamente evidente, por otra parte, que la «serialidad» va muy bien también para el control social. La reducción a componentes elementales y atómicos garantiza, en efecto, el reconocimiento de los productos de ficción y la regulación «pedagógica» de los sistemas de valores respectivos. El juicio ideológico de falta de calidad de los productos en serie se deriva clara-

² Para tener un cuadro de referencia sobre la estandarización bastará remitirse al libro de Henri Ford, *La mia vita*, Bolonia, 1925, que es un conjunto de ensayos sueltos, reunidos sólo en una edición italiana. Un comentario penetrante se halla en Mario Tronti, *Operai e Capitale*, Einaudi, Turín, 1973. Por lo que concierne a la estandarización intelectual los clásicos son Edgar Morin, *Le loisir*, Seuil, París, 1962 (trad. it. *L'industria culturale*, Il Mulino, Bolonia, 1962) y Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Gallimard, París, 1968 (trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milán, 1969). Más recientemente: Alberto Abruzzese, *Sociologia del lavoro intellettuale*, Marsilio, Venecia, 1980; Omar Calabrese, *Le comunicazioni di massa fra informazione e organizzazione del consenso*, en Nicola Tranfaglia (ed. y notas de), *La storia*, Utet, Turín, en prensa.

mente de aquí: del rechazo de un descenso de inventiva por razones económicas y de la repulsa de la creación del consiguiente consenso social.

Existe, sin embargo, un segundo concepto de repetición que es el que concierne a la estructura del producto. Profundicemos en su definición, porque una vez más el riesgo es el de abrazar con el término «repetición» una serie de fenómenos, en cambio, diferentes. En efecto, se llaman repeticiones tanto las continuaciones de las aventuras de un personaje, como los recorridos de historias análogas, como los motivos o los guiones-tipo; tanto los moldes, como los B-westerns, como las citas o las reapariciones de fragmentos estándar como «vieja aldea tejana», o «astronave de vuelo de pájaro». Digamos entonces que el concepto de repetición debe articularse mejor según los parámetros en juego. Por otra parte, no se podría ni siquiera hablar de repetición, si no fuera declarando la red de modelos con que analizamos los fenómenos, que precisamente, a través de aquella red, se transforman ya no en individuos localizados, sino en estados de cosas abstractas utilizadas como muestras.

El primer parámetro puede ser la relación que se establece en un texto y entre más textos, entre lo que se puede percibir como idéntico y lo que se puede percibir como diferente. Tendremos, entonces, dos opuestas fórmulas repetitivas, la *variación de un idéntico y la identidad de varios diversos*³. Pongamos unos ejemplos, limitándonos al universo del telefilm que parece el terreno más natural de ejemplificación. En el primer caso pueden colocarse aquellas obras en las que el punto de partida es un prototipo (por ejemplo: *Rin Tin Tin*, *Lassie*, el teniente *Colombo*) que se multiplica en situaciones diversas. En el segundo pondremos, en cambio, aquellos productos que nacen como diferentes de un original, pero que resultan, al contrario, idénticos (por ejemplo: *Perry Mason*, *Ironsíde y Slawinsky*; *Baretta y Kojak*, *Star Trek* y *Galáctica*, *Dallas* y *Dinastía*).

Sin embargo, en el interior de los dos grupos es útil insertar un ulterior parámetro. Éste consiste en el modo de vincular la discon-

³ Para un examen sumario de las nociones de «identidad» y «diferencia» en sentido científico, remito a la voz homónima de Fernando Gil, en *Enciclopedia*, Einaudi, Turín, 1979, vol. 6. Para el aspecto filosófico: Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, París, 1968. Un buen cuadro de referencia sobre la crisis de la noción puede encontrarse en Maurizio Ferraris, *Differenze*, Multhipla, Milán, 1982. Véase también: Claude Lévi-Strauss (ed. y notas de), *L'identité*, Presses Universitaires de France, París, 1977 (trad. it. *L'identità*, Sellerio, Palermo, 1979).

tinuidad del tiempo de la narración con la continuidad del tiempo narrado y del tiempo de la serie. Tendremos, entonces, dos fórmulas de repetición: la *acumulación* y la *prosecución*⁴. A la primera pertenecen aquellos capítulos que se suceden sin poner nunca en juego un tiempo de toda la serie, como sucede en *Lassie* o en *Rin Tin Tin*. A la segunda pertenecen aquellas series en las que en el fondo y explícitamente aparece un objetivo final, como en *La conquista del Oeste*, o en *Star Trek*, o en *El increíble Hulk*, en las que el tiempo de la serie está marcado por el acercamiento, aunque lentísimo, a California por parte de una caravana de pioneros, por la búsqueda del antídoto a las terribles mutaciones de Hulk, por el objetivo de encontrar un planeta habitable para un grupo de supervivientes de la humanidad.

Sin embargo, deberíamos añadir también un tercer parámetro; es decir, el constituido por el nivel en el que se instituyen las repeticiones y las diferenciaciones. Abramos un paréntesis. Desde hace tiempo la semiótica narrativa ha demostrado cómo en cualquier narración existen unas estructuras subyacentes más profundas y más abstractas que la superficie de lo que se narra. De modo particular Greimas ha indicado que una narración se desarrolla manifestando unas historias que poseen diferentes niveles de estructuración en profundidad. Hay un nivel de discursividad. Hay un nivel de estructuración verdaderamente narrativa. Hay un nivel aún más abstracto definido «fundamental». Es evidente que los niveles más profundos son los que reducen la complejidad a estructuras cada vez más elementales. Y bien, el hecho de que éstas se repitan, es obvio y, antes bien, co-necesario a la teoría; pero no es relevante al fin de comprender el eventual significado de la repetición. Lo que nos interesa es, por tanto, justamente el nivel discursivo. En efecto, lo que se repite es, sustancialmente cierta configuración; pero, he aquí que también en este estadio, podemos encontrar diferentes modos de repetición. Un modo icónico estricto (el héroe tiene los ojos azules, o la astronave es tomada a vuelo de pájaro, o el policía habla con acento meridional); un modo temático (hay buenos y malos que se enfrentan económicamente, como en *Dallas* y *Dinastía*; o en el terreno del hampa, como en *Miami Vice*); un modo narrativo de superficie, de naturaleza dinámica (hay unos guiones-tipo o motivos na-

⁴ Con terminología diversa, pero análogo contenido, véase: Fausto Colombo, *Dejà vu*, en Francesco Casetti (ed. y notas de), *Un'altra volta ancora*, Eri, Roma, 1984.

rrativos recurrentes, como la persecución, el asalto a la diligencia, el beso). Los tipos de repetición de estos tres modos nos proveerán de ulteriores clases, como el *molde*, cuando haya repetición total, o la *reproducción*, cuando, en cambio, se omita algún modo. En la primera clase podríamos colocar, por ejemplo, *Star Trek* y *Galáctica* y en la segunda *Dallas* y *Dinastía*.

Reconsideraremos enseguida estas definiciones. Por el momento éstas sirven para subrayar cómo las clases hasta aquí perfiladas son todas homogéneas respecto a dos de los principales nudos problemáticos. El primero concierne a la cuestión del tiempo. El segundo pertenece a la dialéctica entre identidad y diferencia. Se pone en juego el tiempo cuando reflexionamos sobre el hecho de que no es tan interesante describir *lo que se repite*; pero es importantísimo definir cuál es *el orden de la repetición*⁵. Desde la lírica griega hasta el Círculo de Praga, en efecto, se sabe muy bien que la repetición es el principio organizativo de una poética, pero a condición de que se sepa reconocer cuál es su orden. En el pensamiento antiguo, como ha observado Emile Benveniste⁶, existía un término para definir tanto el orden estático, como el orden dinámico de la repetición: el *ritmo* correspondía al orden dinámico, y el *esquema* al estático. En fin, ritmo y esquema eran casi sinónimos, y de todas formas estrechamente relacionados entre ellos. Sólo que el esquema corresponde al instrumento modular de articulación del objeto y el ritmo es, en cambio, su instrumento formular. El esquema corresponde a la medida espacial; el ritmo, a la medida temporal. Por decirlo en términos musicales (con los que también hoy se considera) el ritmo es, en fin, la *frecuencia de un fenómeno periódico de carácter ondulatorio con máximos y mínimos repetidos a intervalos regulares*, o también es la *forma temporal en la que todos los miembros repetidos varían en uno o más de sus atributos*⁷. Pero si insistimos en el concepto de repetición desde el punto de

⁵ Véase: Stefan Amsterdamski, *Ripetizione*, en *Enciclopedia*, Einaudi, Turín, 1980, vol. 12; Fernando Gil, *Classificazione*, id., vol. 2.

⁶ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, París, 1966 (trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milán, 1972).

⁷ Tomo las definiciones de ritmo en sentido musical de Gino Barratta, *Ritmo*, en *Enciclopedia*, Einaudi, Turín, 1981, vol. 12; Jean-Jacques Nattiez, *Ritmo/Metro*, en *Enciclopedia*, Einaudi, Turín, 1981, vol. 12. La noción de ritmo, sin embargo, se ha estudiado bien en lingüística y semiótica. Ver, por ejemplo: Henri Meschonnic, *Le rythme*, Klincksieck, París, 1980; id. y otros, *Le rythme*, Colloque d'Albi, Albi, 1983; Marco Jacquemet, *Materiels pour une définition du rythme*, id.; Ivan Faragy, *La ripetizione creativa*, Dedalo, Bari, 1982.

vista del ritmo, vemos que, como los formalistas rusos respecto a la poesía, nos proyectamos automáticamente hacia un concepto de la repetición en clave estética. En efecto, podremos definir las diferencias de orden repetitivo como diferencias de ritmos y, así como han hecho Wölfflin, Focillon y Kubler en la historia del arte, llegar a considerar las variaciones de ritmo en la historia del telefilm como variaciones de forma estética⁸. El segundo nudo es la dialéctica entre identidad y diferencia. Podemos insistir aún en el hecho de que no nos interesa tanto *lo que se repite*, como el modo de fragmentar los componentes de un texto y de codificarlos para poder establecer un sistema de invariantes, al estar definido, como variable independiente, todo lo que no se comprende en aquél. Ahora bien, usualmente las disciplinas estructuralistas tratan de los sistemas de invariantes y dejan de lado las variables⁹. Es una laguna, porque el análisis de la relación entre invariante y variable es fundamental para comprender el funcionamiento dinámico (y no sólo la estructura estática) de cualquier sistema. Eco es uno de los pocos que han tenido en cuenta tal dialéctica, hasta el punto que, describiendo el mecanismo de la invención del código, habla de una reformulación de la forma de la expresión o de la forma del contenido o de ambas al mismo tiempo¹⁰. La constitución de un nuevo estilo y de una nueva estética, en otros términos, hay que considerarla como dinámica de un sistema, que pasa de un estado a otro reformulando las relaciones entre sus invariantes y los principios por los cuales se pueden considerar variables los elementos no pertinentes al sistema mismo. Como se ve, también desde el punto de vista de la dialéctica entre identidad y diferencia nuestro objetivo es el de una posible definición estética de un sistema (en este caso: el del telefilm) en progresiva evolución a través de estados discontinuos.

Señalábamos al inicio del párrafo también un tercer grupo de acepciones de repetición, el que asume la esfera del consumo. Usualmente se entiende como repetitivo un comportamiento rutinario solicitado por la creación de situaciones de demanda/ofertas de satisfacción siempre iguales. Es el comportamiento que Eco ha

⁸ Se trata de los análisis formales de Focillon, *op. cit.* Wölfflin, *op. cit.* y más recientemente George Kubler, *The Shape of Time*, Princeton University Press, Cambridge, 1975 (trad. it. *La forma del tiempo*, Einaudi, Turin, 1978).

⁹ Lo ha subrayado muy bien Jean Peritot en *Sémiotique et théorie des catastrophes*, «Actes sémiotiques (Documents)», 47-48, 1983.

¹⁰ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milán, 1975.

definido «consolatorio»¹¹, dado que afianza al sujeto haciéndole hallar lo que ya sabe y a lo que está acostumbrado; pero hay otras formas de comportamiento repetitivo de consumo. Por ejemplo, hoy existen, cada vez más, consistentes fenómenos de reposición «cultural» del mismo espectáculo (el ejemplo más eficaz es el de *Rocky Horror Picture Show*, que en ciertas ciudades se repite desde hace años en el mismo cine y que ha dado lugar a espectáculos dentro del espectáculo, con la intervención organizada del público en el transcurso de la película). Una tercera forma, en fin, es la que ha sido bautizada «síndrome de pulsador» y consiste en la obsesiva variación de canal de modo que se cojan en rápida sucesión una serie de programas diversos desarrollando unas reconstrucciones simultáneas a cada cambio de escena. El hábito, el culto, la cadencia son, por tanto, tres comportamientos repetitivos, pero cada uno de ellos posee implicaciones diversas. En el primer caso estamos frente a un comportamiento «proppiano»: el niño quiere oír el mismo cuento. En el segundo, el comportamiento no es de simple consumo, sino de consumo productivo, dado que el beneficiario añade algo suyo en la misma modalidad del consumo. En el tercero, el comportamiento repetitivo se adecua a las condiciones de percepción ambiental, se hace fragmentado, rápido y recompuesto sólo al final, como es fragmentado, rápido y recompuesto sólo al final el panorama de la visión que el beneficiario ha aprendido a seguir (no sin motivo el comportamiento «obsesivo» es típico de los muchachos, que se «educan» con la televisión vespertina).

Por comodidad, resumamos ahora en una tabla las observaciones desarrolladas hasta este momento:

PRODUCCIÓN	TEXTO	CONSUMO
Modelo	Invariante	Demanda
Estándar	Serie	Consolación
Opcional	Variable	Consumo productivo

En la primera columna están los tres elementos de la repetición industrial (producción): es decir, la existencia de un modelo, que es repetitivo en un estándar, pero que puede ser variado con unas opciones (aunque éstas mismas en serie). En la segunda están los tres

¹¹ Umberto Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milán, 1969.

elementos de la repetición textual: la invariante, la serie (los tipos) y la variable. En la tercera están los tres elementos de la repetición del consumo: el sistema de demandas dado por un modelo o por una invariante, la repetición idéntica (consolatoria) y la repetición re-orientada, es decir, el gusto de la variante consumativa de un mismo objeto.

El problema es ahora el de relacionar las tres áreas de la repetición (producción, texto, consumo) para ver si existen (y eventualmente cuáles son) las *figuras* dominantes en la repetición contemporánea, y si éstas no configuran, aun investidas de un valor estético, la mentalidad neobarroca. En otros términos, podríamos encontrarnos con «la fábrica televisiva» que ya no se esconde como tal, con un texto que exalta la lógica de la «serialidad» y con un consumo que se hace «elección de vida», que estén estrechamente ligados por la existencia de códigos superiores del gusto, no sólo propuestos como modelos, sino ya estabilizados como comportamientos en el saber colectivo. El procedimiento desde el que comenzaremos será el de partir de las estructuras repetitivas en el texto y en especial en aquél más emblemático (el texto del telefilm), y a continuación el de comprender si las variedades de modelo halladas no tienen también afinidades en las otras dos columnas y, si, incluso, no poseen una historia interna.

3. EL ORDEN DE LA REPETICIÓN EN EL TELEFILM

El telefilm es ya desde los orígenes la miniaturización de un género cinematográfico, que al principio es el film de aventuras, en sus variantes western, exótico, capa y espada. Producido en larguísima serie, está construido, ya como variación de lo idéntico, ya como identidad de muchos diferentes. El modelo dominante, siendo el telefilm un producto originariamente para muchachos, es el fundado en la presencia de un muchacho, protegido por un animal inteligente (perro, caballo, mono) y por uno que hace funciones de padre muy heroico, como por uno que hace las funciones de tío, arisco pero bonachón. He aquí, entonces los diversos idénticos: Rusty, Pluma de Halcón, el hijo de Tarzán, el hijo de Jim de la jungla; el teniente Masters, Águila Negra, Tarzán, Jim; el sargento O'Hara, un poco de indígenas africanos; Rin Tin Tin, Chita, el Campeón. La estructura de los capítulos es siempre análoga: cada episodio acaba en una historia, y la serie no está dotada de historia

(no se sabe, por ejemplo, cuál es el origen de Rusty en *Rin Tin Tin*, ni cuál será su destino). La serie, en fin, es programable hasta el infinito, porque el tiempo de cada episodio es metahistórico, siempre idéntico a sí mismo y ningún episodio recuerda a los demás. El tiempo narrado, por otra parte, es extremadamente variable: una historia puede articularse en horas, días o meses, dado que cuenta sólo la unidad narrativa y temática de las partes funcionales sin alguna relación proporcional con una unidad de tiempo narrado. Desde el punto de vista de la relación identidad/diferencia los primeros telefilms son a menudo unos moldes (típico es el caso de Jim de la jungla que replica a Tarzán) y de igual modo a menudo moldes parciales (desde el momento en que el modo icónico transmigra entre las diversas series, bien como rostros de actores, bien como caracteres físico-morales). Mucho más frecuente, sin embargo, es el caso de la reproducción, basado sobre todo en el mantenimiento de algunas identidades temáticas y narrativas de superficie¹². En el nivel temático, por ejemplo, es siempre análoga la formulación de la oposición bien/mal: el héroe y su «staff» se ponen totalmente en el lado del bien, cada uno con marcas precisas de reconocimiento; el antihéroe, en cambio, como prueba de su total maldad, no sólo es totalmente malo, sino también anónimo. Los malvados no están cubiertos por papeles de actores fijos, sino por papeles móviles, siempre diversos y renovados sin algún recuerdo en cada episodio. En otras palabras: mientras que el bueno es figurativamente invariable, el malo cambia de figura. En el nivel narrativo, las fórmulas de cada episodio son bastante rígidas. Si tomamos a *Rin Tin Tin*

¹² Los semiólogos reconocerán en la terminología genérica utilizada aquí algunos conceptos que corresponden a nociones semióticas más exactas. Cuando hablo de nivel temático y de estructuras narrativas de superficie, aludo a la teoría greimasiana del «recorrido generativo», según la cual toda manifestación presenta una superficie discursiva, bajo la cual están precisamente estructuras semionarrativas de superficie, y más abajo, estructuras profundas. Todo nivel, además, está constituido por un componente sintáctico y por uno semántico. La tematización pertenece al componente semántico del nivel discursivo. Véase: Algirdas-J. Greimas-Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, París, 1979 (trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La Casa Usher, Florencia, 1986); Joseph Courtés, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette, París, 1977. Más adelante hago referencia a un aspecto estático y dinámico de las estructuras. Oculto, en realidad, tras la ulterior vaguedad terminológica, la implícita indicación a una concepción «dinámica de los sistemas» como la propuesta por René Thom, *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Denoël-Gonthier, París, 1978 (trad. it. *Stabilità strutturale e morfogenesi*, Einaudi, Turin, 1980).

como prototipo, encontraremos un esquema dinámico fuertemente repetitivo: Rusty descubre casualmente una amenaza al fuerte del que es la mascota o a sus habitantes individualmente, intenta oponérseles sólo y no lo consigue, corre en su ayuda el perro que bloquea la amenaza al menos hasta cuando el teniente Masters o el sargento O'Hara, inicialmente obstaculizados para eliminar la misma amenaza, pueden intervenir decretando la definitiva derrota de los enemigos. El nivel dinámico se mantiene idéntico en la serie, variando sólo las figuras, pero se mantiene idéntico en las figuras respecto a otras variantes de género. Por ejemplo: la amenaza puede ser un asalto indio, una traición, un asalto de bandidos, que son variedades respecto a la serie, pero son identidades respecto a los lugares notables del western en su conjunto. El nivel narrativo de superficie, por otra parte, se repite también entre series diversas, ya que una misma estructura puede pertenecer también a *Tarzán*, o *Pluma de Halcón* o *Lassie*, aunque el aspecto figurativo es tal vez muy diverso.

Un segundo gran modelo de telefilm es el representado por *El Zorro* e *Ivanhoe*. Aquí también el origen es diverso del de costumbre: en efecto, ambos son libérrimas adaptaciones de libros. *El Zorro* es, incluso, una doble adaptación: desciende del héroe creado por el escritor estadounidense J. M. Cully en 1919 en la novela *La maldición de Capistrano*, pero también de los films de Douglas Fairbanks jr. *Ivanhoe* recoge, modifica, amplía las aventuras del homónimo héroe de Walter Scott. La novedad de este modelo de telefilm consiste en el hecho de que, precisamente presuponiendo una existencia del personaje en un lugar enciclopédico cerrado y definido, la trama explicita un horizonte de demanda, también éste acabado. Mientras que la estructura de cada episodio repite sustancialmente la del modelo precedente, cambia, al contrario, el tiempo general de la serie. Dicho con términos más técnicos: mientras que la serie completa está construida según un único programa narrativo que prevé una sanción final, cada episodio está forjado según programas narrativos de uso. Los personajes poseen un pasado y un futuro: El Zorro es, secretamente, un noble mejicano, Ivanhoe es, secretamente un caballero del rey Ricardo; sus enemigos son usurpadores del poder; su futuro es el restablecimiento del orden legítimo de las cosas. Cada historia, por tanto, aunque autónoma, se coloca como meta parcial de un objetivo final explícitamente recordado cada vez. Empezamos por tener, de este modo, no sólo una cadencia de los episodios, sino también un ritmo de la serie, señalado por la os-

cilación de las relaciones de fuerza entre buenos y malos, y por su *ai-clicidad*. Por otra parte, el modo temático se hace al mismo tiempo más rígido y menos rígido. Más rígido porque los papeles temáticos se hacen estables (también los malos toman figuras fijas). Menos rígido porque la dialéctica buenos/malos se articula más. En cambio, se estabiliza mucho el modo icónico, precisamente porque existe un saber sobre las propiedades de los personajes ya depositado en otro lugar (el libro), en el que el tiempo de la serie y los personajes son fatalmente marcados. En otras palabras, el sistema de las invariantes es más amplio en todos los niveles, y las variables son cada vez más microscópicas.

Vayamos ahora a un tercer gran modelo de telefilm, *Bonanza*, cuyos primeros episodios fueron incluso dirigidos por Robert Altman. Altman saca a relucir una gran invención dentro del género western. En el nivel icónico, reproduce todas las marcas clásicas: vaqueros, factorías, saloon, aldea, iglesia, bailes en la plaza, manadas de ganado, indios, praderas, etc. y además hace fijos a un número altísimo de protagonistas: los cuatro Cartwright, las dos mujeres fijas, una decena de personajes de relleno. Las variantes figurativas, de tal forma, se hacen minúsculas, el boxeador llegado desde Inglaterra, el pistolero que se vuelve ciego, el japonés aún no integrado, etc. En fin, las variables son efectivamente *muy* independientes en la iconología bonanciana. Además, el modo temático y el narrativo están extremadamente libres de vínculos. Por ejemplo, los papeles que personifican el bien y el mal están en constante redefinición. Los guiones-tipo son efectivamente típicos al comienzo, pero llegan a revisión al final. En cuanto a la relación entre tiempo del episodio, tiempo de la serie y tiempo narrado, también aquí asistimos a unas importantes novedades de ritmo. Se modifica el tiempo de la serie: el marco es él mismo una historia, pero no un objetivo del que se conoce la conclusión anticipadamente (por lo menos como posibilidad disyuntiva: obtención o fracaso del objetivo declarado). Se trata de una historicidad interna a la serie no traducida en una trama, sino en un mecanismo de mutación que modifica el estatuto de los personajes de capítulo en capítulo, requiriendo al espectador que adecue su saber al mudado saber de los personajes. No se puede, de esta forma, perder la cita semanal que nada suceda. Existe un vínculo de continuidad, que, sin embargo, mantiene el significado de cada historia también para el espectador ocasional. Pensándolo bien, ésta es una de las características más atractivas de las series americanas: la de saber ser a un tiempo una narración por capítulos

y una narración acabada y satisfactoria. En este sentido la flexibilidad de *Bonanza* es verdaderamente arquetípica: sabe crear incluso diversos desniveles temporales: la historia acabada en cada episodio, la historia abierta de la serie y un modelo intermedio consistente en una historia abierta para un número determinado de capítulos. Es un modelo que ha transmigrado con diversos perfeccionamientos hasta nuestros días, sobre todo en las series-saga, del tipo *La conquista del Oeste*.

El cuarto gran modelo es *Colombo*. Aquí no tenemos una historia que sirva de marco y quedamos aparentemente frente al caso de la variación de lo idéntico. Efectivamente, hay un solo personaje fijo con su «staff» (por otra parte simplemente de relleno, hasta la emblemática figura de la mujer del teniente que no aparece nunca en escena). Él, después, se reproduce siempre exactamente igual de capítulo en capítulo: con su impermeable, su viejo coche, su puro, sus ridículas maneras y su acento meridional. Hay, por tanto, una porción del modo icónico fuertemente repetitiva; pero hay otras de gran variabilidad, como los adversarios del héroe, las situaciones, las cualidades de las escenas ambientales. También los modos temático y narrativo son muy estándares: perfección/imperfección del delito, y delito, ocultación de las pruebas, descubrimiento del delito, competición de inteligencia entre ocultante e investigador, error del culpable, su desenmascaramiento. Todo el juego, sin embargo, consiste en la variación sutilísima, en el nivel icónico, temático y narrativo, de la fase en la que Colombo, a partir de las características situacionales (por ejemplo, la especialidad o el «hobby» en que el culpable es maestro), consigue vencer a su adversario justamente en el plano de las competencias. El sistema narrativo llega a comprender un altísimo número de invariantes en todos los niveles; más bien, tiende a fijarlo hacia un límite máximo. Al mismo tiempo, el número de las variables, potencialmente también altísimo, tiende al máximo en cuanto tal, pero tiende al mínimo en cuanto a dimensión. Las variables conciernen a elementos del texto cada vez más minúsculos: la cualidad de pez venenoso japonés utilizado como arma de un delito, el potencial alérgico de una crema de belleza objeto de drama entre dos personajes del ambiente de la cosmética, el año de una marca de oporto degustada durante una cena, etc. El alto número de las invariantes, por su parte, permite también una combinación muy amplia de componentes y un número geométricamente multiplicado de historias posibles. Las historias de Colombo se articulan precisamente sobre el gusto de la variante y de la

combinación. La prueba está en que *Colombo* funciona casi siempre como un ejemplo de literatura oulipoménico, como un «exercice de style» a lo Queneau: cada capítulo es efectivamente una ejercitación sobre el tema firmado por un director siempre diferente (algún nombre es incluso famoso, como Cassavetes, Boorman). Ejercicios sobre el tema, variaciones de estilo: es éste el primer principio de la estética neobarroca, modelado precisamente sobre un general principio barroco del virtuosismo, que en todas las artes consiste en la fuga total de una «centralidad» organizadora, para dirigirse, a través de una espesa red de reglas, hacia la gran combinación policéntrica y hacia el sistema de sus mutaciones.

Pero vayamos ahora a un quinto caso, que todos consideran, sin razón, como el prototipo moderno de la repetición hecha comercio y que, en cambio, nos llevará a la individualización de un segundo carácter de la estética neobarroca. Se trata de *Dallas*. En *Dallas* parecen resumirse perfectamente los dos últimos modelos analizados. Por un lado, la técnica de Altman sobre el tiempo de la serie en dialéctica con el tiempo de la narración y con el tiempo narrado. Por otro, la de Colombo con la variable regulada. Solamente que esta vez, la organización se hace *muy* compleja. Comencemos con la relación identidad/diferencia. En *Dallas* tenemos ante todo un número muy alto de invariantes figurativas: lugares físicos, propiedades de los personajes, guiones-tipo; tan alto que cualquier variable independiente puede llegar a ser, al cabo de dos capítulos, una nueva invariante del sistema. Por tanto, está extraordinariamente regulado el modo figurativo, pero en perjuicio del modo temático y del modo narrativo, que llegan a ser enormemente elementales. Solamente que a tales condiciones tan elementales pueden transmigrar con una combinación altamente improbable alrededor de diversos personajes; efectivamente, éstos se articulan según una gradación de flexibilidad. La primera generación, la de los padres, es la más inmóvil e idéntica a sí misma y puede tener un bajo número de interrelaciones; la segunda (la de J. R.) es flexible, pero mantiene una serie de relaciones con todos los personajes; la tercera generación (la de los jóvenes) es flexibilísima, siempre a punto de estar constituida por personajes fijos o variables. Los diversos tipos de relación están señalados por una marca temática: son relaciones de familia, de amor, de dinero (exactamente como los temas de los horóscopos, aunque falta la salud que se ha insertado en las últimas series de aventuras de la familia Ewing). Lo reconocible de la serie está determinado por el hecho de que un sistema tan complejo se dirige

hacia la disgregación a causa de la multiplicidad de fuerzas internas. Se trata entonces de saber cómo y por qué el sistema consigue mantenerse igualmente estable no obstante los desniveles a los que está sujeto a causa de su dinamismo. Tal estabilidad depende de dos razones sustanciales: cualquier recorrido narrativo que asuma uno cualquiera de los personajes es siempre circular; cada historia parcial (cada ciclo interno) se desarrolla como en un plano de intersección respecto al mapa del juego de los personajes estables, pero recibe la proyección del mapa completo.

Observémoslo mejor. Cualquier serie de aventuras no lleva nunca un personaje de un estado a otro, sino que lo vuelve a llevar inevitablemente al estado de partida en el mapa. La circularidad de los recorridos emprendidos por cada uno de los personajes puede ser muy amplia, como en el caso del conflicto entre J. R. y Sue Ellen que pasa lentamente a través de litigios, traiciones, abandono, divorcio, nuevos amores e incluso, en la segunda serie, vuelve a un segundo matrimonio entre los dos. La desdicha amorosa de Lucy y Mitch requiere, en cambio, pocos capítulos para ser liquidada. La aventura de Sue Ellen, recién divorciada, con Cliff Barnes dura el espacio de tres capítulos, justo el tiempo para que J. R., su odiado enemigo, arruine financieramente al rival. Todas las historias, por otra parte, se repiten cíclicamente y los personajes parecen no sacar del pasado ninguna nueva competencia: repiten los mismos errores, caen en las mismas trampas, realizan las mismas estrategias. En cuanto a las proyecciones de todo el mapa en el plano particular de cada historia, hay muchos sistemas para realizarlo. Por ejemplo, cuando se narra la guerra entre los dos hermanos J. R. y Bobby por el control de la hacienda, hay ciertos lugares fijos, como la residencia de Dallas, en la que el desayuno de la mañana o la vuelta al atardecer presentan siempre todo el sistema familiar, afectivo y económico que liga a los Ewing entre ellos y a sus adversarios/aliados.

También desde el punto de vista de la temporalidad *Dallas* es bastante complejo. El tiempo de la serie, exactamente como en *Bonanza*, pero de modo más perfeccionado, está potencialmente a término, aunque su llegada sea indefinida. No hay objetivo preciso para la conclusión y, aun cuando éste pareciera concretarse (la lucha por la posesión del imperio financiero) siempre es posible una reapertura del caso. Sin embargo, *Dallas* está construido como en evolución histórica, según una trama general de la que cada vez habrá que descubrir su nueva dirección. Un segundo aspecto fundamental es el que el tiempo narrado, el de cada uno de los episodios y

el de la serie, es un tiempo inversamente proporcional. El tiempo de la serie es larguísimo (al máximo, la historia de tres generaciones), pero el tiempo del episodio es muy breve (no comprende más de tres-cuatro días, aunque usualmente sea también de un solo día); pero esto significa la producción de un tiempo de la narración muy especial. Mientras que en el telefilm clásico la fragmentación de las escenas persigue la selección de los elementos focales y los momentos focales se describen amplia y lentamente, aquí, habiendo continuidad de tiempo narrado, nos encontramos frente a una fragmentación muy cerrada del *metro* (es decir del encuadre). Ninguna escena se queda inmóvil más de 45 segundos; ninguna secuencia contiene más que diez encuadres; la velocidad de emisión vocal de los personajes supera de 3 a 5 veces la de los personajes de una tele-novela. La construcción de un metro diferente determina después, como es obvio, la producción de un ritmo frenético, totalmente funcional a la inserción de la publicidad en el espectáculo, pero también extremadamente innovador respecto a los ritmos del pasado. De tal forma ocurre que *Dallas*, que no es especialmente de aventuras según los criterios normales del género, que no procede con desniveles narrativos muy grandes y tales como para obligarnos a divertidos trabajos inferenciales, sin embargo, desde el punto de vista rítmico, es una especie de «rock'n roll». Por otra parte, siempre a propósito del tiempo y del ritmo, hay que añadir que en *Dallas*, tenemos una serie de construcciones de continuidad. La primera es la del marco, indefinida, que obliga a pensar en secuencia las modificaciones de los personajes, obliga al espectador a generar su propio saber del marco. La segunda es la de los ciclos amplios, la única a la que puede confiarse la eventual reformulación del mapa de las relaciones entre los personajes (por ejemplo, hacen falta nada menos que trece capítulos para volver a definir las relaciones familiares después de la muerte del fundador Jock). La tercera es la de los ciclos breves (bastan pocos capítulos para que Pamela adopte un hijo). La cuarta es la de las historias mínimas, concluidas en un solo capítulo. De tal modo se satisfacen todos los tipos de fruición posibles: ocasional, serie discontinua, serie media, «cultural». En cada episodio los cuatro tipos se entrecruzan y la consecuencia es un ulterior efecto rítmico: cada historia debe interrumpirse y retomarse siempre según montajes paralelos o alternados, so pena de la pérdida de atención hacia alguno de los ciclos. Esta vez, nos encontramos frente a un ritmo determinado por la secuencia y por el montaje; es el ritmo mismo el que fuerza la atención sobre sí mismo y no ya la inferencia

narrativa (cuando el ritmo se utiliza para construir un no-dicho). En efecto, todo lo que debemos saber se nos provee explícita e inmediatamente. Entonces, de nuevo, se dejará el gusto a las minúsculas invenciones variables de enredo e iconografía. Un poco como en la disco-music, donde las melodías dejan paso al cerrado pum-pum y donde el placer pasa a lo máximo, en las variaciones de introducción, de tono de voz, de acompañamiento, de arreglo musical. La metáfora musical es pertinente. El más reciente telefilm *Miami Vice* se presenta como «a tiempo de rock». La lección ha sido aprendida y continuada.

4. RITMOS Y ESTILOS

En conclusión, de la larga y quizá incauta excursión en el ejemplo del telefilm, parecen emerger tres elementos fundamentales de la que he llamado «estética de la repetición», a su vez parte de la estética neobarroca: la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada, el ritmo frenético. Podríamos decir que los tres están motivados: desde el punto de vista histórico, son las naturales consecuencias de la acumulación del recinto de los objetos culturales; desde el punto de vista filosófico son el punto de llegada de algunas necesidades ideológicas; desde el punto de vista formal son componentes de un «universal» barroco.

Como ya se ha dicho en el primer capítulo, muchos han observado que diferenciación organizada, policentrismo y ritmo son elementos constitutivos del gusto barroco. Sarduy ha subrayado el isomorfismo existente en el siglo XVII entre formas artísticas y científicas alrededor del tema del policentrismo. La nueva cosmología de Kepler, por ejemplo, no sólo destruye la idea de centrismo de las órbitas de los planetas de Galileo, sino que introduce en la cultura el gusto de la forma elíptica, provista de centros reales y virtuales múltiples¹³. Wölfflin ha hablado de ritmo como componente fundamental de la idea de movimiento en la escultura y en la arquitectura barrocas. Cassirer antes y después Frye¹⁴, han individualizado

¹³ Severo Sarduy, *op. cit.*, págs. 41-45.

¹⁴ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Cassirer, Oxford, 1923 (trad. it. *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Florencia, 1961); Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Penguin Books, Londres, 1946 (trad. it. *Anatomia della critica*, Einaudi, Turin, 1964).

en las mutaciones de ritmo la característica de los géneros literarios (por ejemplo, en Frye: el ritmo de la recurrencia define la epopeya; el de la continuidad, la prosa; el del decoro, el teatro; el de la asonancia, la lírica) o de los estilos de época (siguiendo con Frye: hay épocas con relaciones rítmicas esquizomorfas, místicas, sintéticas). Bachtin va más allá: define unas formas específicas de ritmo (los «cronotopos») como reguladoras de los géneros artísticos y de los estilos¹⁵.

En términos históricos, a decir verdad, la motivación de un gusto trasladado a la variante, al policentrismo, al ritmo, es fácilmente explicable. Piénsese en la enorme cantidad de programas narrativos transmitidos en un año por los «media». Sólo en Italia, se ha calculado que, después de cinco años de existencia de las televisiones privadas, se ha consumido el patrimonio de noventa años de cine de ficción. Por tanto, muy rápidamente, el consumo ha obligado a la producción «replicada» de lo ya producido. Deriva de ello una condición de producción y de escucha definible con el eslogan: *todo se ha dicho ya, todo se ha escrito ya*¹⁶. Frente al aumento de la competencia del público, existe una sola posibilidad para no saturarlo: cambiar las reglas del gusto juntamente con las de la producción. Como en el teatro Kabuki, será entonces la minúscula variante la que producirá el placer del texto o la forma de la repetición rítmica o el cambio de organización interna. Un film como *En busca del Arca perdida*, obra de colosal tarea de cita, no se habría podido imaginar hace algunos años, y probablemente no se habría podido imaginar, en otro tiempo, un libro como *El nombre de la rosa*, inmenso mural de invariantes semánticas, narrativas, figurativas, donde todo es cita y donde la mano del autor sobrevive en la combinación y en la inserción de sistemas de variantes adecuadas a los diversos tipos de lector-modelo previstos por la novela. *El nombre de la rosa* parece, en este tiempo, un prototipo, si no *el* prototipo, de la estética neobarro-

¹⁵ Milhail Bachtin, *Estética e romanzo*, Einaudi, Turín, 1979. El «cronotopo» de la estética moderna podría ser el *frenesí*, como dice René Payant, *La frénésie de l'image. Vers une esthétique de la vidéo*, «Revue d'Esthétique», 10, 1986.

¹⁶ Ya he expresado la convención de un origen del siglo XIX sobre la idea de una conciencia de la obligatoria reescritura de lo fantástico en *Garibaldi*, Electa, Milán, 1982. Allí hacía observar cómo ciertos «lugares» de la acción novelesca (también aquella «verdadera» de la vida) se tornan forzosamente en «lugares» enciclopédicos, guiones-tipo, que tienen el poder de establecer una especie de contrato enunciativo con el lector, mediante la construcción de sistemas de esperas narrativas.

ca, también en consideración de sus técnicas de «perversión» de la cita misma, que examinaremos en otro capítulo. Por lo demás, no soy el primero que observa la existencia de operaciones de verdadera «poética» de la repetición y variación. Antes que yo, ha sido confirmado recientemente el concepto de que la repetición no significa necesariamente un aspecto «ordinario» o poco original de la obra. Por ejemplo, se ha confirmado en el ámbito de los estudios de estética de la escuela de Mikel Dufrenne. Un discípulo suyo, René Passeron, ha dedicado un volumen colectivo de estudios a la relación entre creación y repetición; del mismo modo que en el ámbito de la crítica, cuando la revista *Corps écrit* se ha ocupado de la relación entre repetición y variación. Incluso la Escuela del Louvre ha organizado un simposium para analizar el conflicto entre repetición (concepto formal) e imitación (concepto temático)¹⁷. También los objetos materiales ya están siguiendo la misma marcha en el campo de la producción. Basta pensar en las nuevas fórmulas de fabricación de automóviles: un número bajo de invariantes estructurales, denominadas «modelo-base», un número alto de invariantes figurativas, un número altísimo de variables reguladas y, en fin, un número inmenso de los llamados «optional», aquellos pequeños detalles que le dan relevancia al vehículo.

Por otra parte, el amor hacia la variación regulada y hacia el ritmo confluye en el virtuosismo, carácter cada vez más requerido en el espectáculo y hoy actualizado mediante el uso de una tecnología cada vez más sofisticada. De otra forma no se explican films como *Tron* o como *Un sogno lungo un giorno*, en los que quedamos decididamente impresionados por el rebuscamiento de efectos variados en la imagen tanto como quedamos estupefactos por la pobreza narrativa de los enredos. En fin, sólo una nota para los ámbitos, en el fondo, más obvios del ritmo y de la estética de la variación. La publicidad y los videoclips, que aquí no se han intentado examinar precisamente por su inmediata evidencia, son el terreno de una expresión más obsesiva (aunque con resultados quizá óptimos) de los caracteres hasta aquí analizados. Como conclusión, diremos sólo

¹⁷ Pero, por lo demás, Eco lo dice de modo explícito en las *Postille al nome della rosa*, «Alfabeto», 49, 1983, y aunque no utilice el término «neobarroco» y quizá guiña el ojo también él, a la «estética postmoderna» de impronta literaria, me parece haber avanzado bastante en el camino aquí indicado. Véase además: Daniel Arasse y otros, *L'imitation: aliénation ou source de liberté*, La documentation française, París, 1984; Jacques Ruffié y otros, *Répétition et variation*, «Corps écrit», 15, 1985; René Passeron (ed. y notas de), *Création et répétition*, Clancier-Guenaud, París, 1982.

que la estética de la repetición encuentra también una posible explicación filosófica. El exceso de historias, el exceso de lo ya dicho, el exceso de regularidad no pueden si no producir disgregación. En el fondo, ya lo había dicho Nietzsche, al observar que la idea del Eterno Retorno depende del carácter repetitivo de la historia. El aburrimiento, observaba el filósofo, depende a menudo del hecho de que estamos saturados de historia. La saturación destruye la idea de armonía y secuencialidad y nos lleva, como ha observado Bachelard¹⁸, no solamente a reconocer, sino a desear el carácter corpuscular y granular, tanto en las secuencias de los acontecimientos como en las de los productos de ficción.

¹⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Seuil, París, 1962 (trad. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1974).

Límite y exceso

1. LÍMITE Y EXCESO: DOS GEOMETRÍAS

Si, de acuerdo con Lotman, consideramos la cultura como una organización de sistemas culturales (de tipo orgánico y biológico en su caso) también es posible entenderla como una organización espacial. El mismo Lotman, por lo demás, llama a una organización semejante «semiosfera», recogiendo el conocido término biológico de «biosfera» o de «ecosfera» y el antropológico de «noosfera», para definir precisamente el aspecto espacial del sistema de la cultura¹. Sin embargo, si aceptamos una idea espacial de la estructura y de la distribución del saber en sistemas y subsistemas, es decir, en un espacio global articulado en regiones locales, deberemos aceptar también que este espacio, para estar organizado, debe tener una geometría o una topología. Es decir: que esté provisto de un «confín».

El confín de un sistema (incluso cultural) hay que entenderlo en sentido abstracto: como un conjunto de puntos que pertenecen al mismo tiempo al espacio interno de una configuración y al espacio externo. Desde el punto de vista interno, el confín no forma parte del sistema, pero lo delimita. Desde el punto de vista externo, el confín forma parte de lo externo, sea o no sea, a su vez, un sistema. Por tanto, lo externo está separado de él o por oposición (si es otro sistema) o por privación (no es un sistema). Por tanto, lo que

¹ Iuri Lotman, *La semiosfera*, Marsilio, Venecia, 1985.

garantiza la existencia de un confín es: por un lado, la propiedad separante de sus puntos; por otro, la coherencia (incluida la de los puntos del confín) de todos los puntos pertenecientes al sistema. Por lo demás, no todo confín hay que entenderlo como una barrera impenetrable en relación con lo externo. En efecto, son bastante raros los casos de cierre total y rígido respecto a lo que no pertenece al sistema. Asimismo se puede decir que el confín articula y gradúa las relaciones entre interno y externo, entre apertura y cierre. De tal modo podemos tener sistemas sustancialmente cerrados en los que, sin embargo, el confín actúa como filtro o como membrana: todo lo que está fuera del sistema puede introducirse a condición de «traducir» (en sentido propio: «llevar a través») los elementos externos en elementos interno adecuándolos a la coherencia del sistema (por ejemplo, a su código). O bien, podemos tener sistemas abiertos sólo en algunas zonas, en las que hay flujo interno y externo, mientras que en las otras hay un cierre más o menos rígido².

En el caso de los sistemas sustancialmente cerrados, el hecho mismo de que exista un «perímetro» implica que existe un *centro*, que podríamos incluso llamar «centro organizador». Ahora bien, el centro, como dice Arnheim, no coincide necesariamente con el «medio»³, por lo que podríamos tener una nueva clasificación de los sistemas en *centrados* (cuando el centro corresponde al medio) y *acentrados* (cuando existen más centros o el centro está colocado más cerca del confín). En el caso de los sistemas centrados, exactamente como en geometría, se produce una organización interna ordenada por simetrías; en el caso de los sistemas acentrados, la organización es disimétrica y esto conlleva la generación de fuerzas expansivas, un poco como en el ejemplo lotmaniano de los confines geopolíticos: cuando un Estado coloca su capital cerca de la frontera o no se ha dado todavía un orden central o, más bien, posee miras expansionistas y el centro decentrado de hoy es una proyección de un centro central de futuro. Reflexionemos sobre la cuestión de la disimetría del centro organizador. Ésta, se ha dicho, genera fuerzas expansivas, pero esto significa entonces que tales fuerzas comienzan a empujar, desde el *interior*, sobre la elasticidad misma del perímetro-frontera-confín: es decir, intentan poner en crisis el conjunto de puntos comunes entre interno y externo llevándolos a una tensión.

² Id. págs. 58-63.

³ Rudolph Arnheim, *The Power of the Center*, University of California Press, Berkeley, 1982 (trad. it. *Il potere del centro*, Einaudi, Turín, 1984).

Es por esto por lo que podríamos decir, prosiguiendo con las metáforas topológicas, que el confín se torna en un verdadero *límite*. En efecto, aceptando la definición de «límite» no analítica, sino topológica de Bourbaki⁴, se puede afirmar que un límite es un confín de valores de un «entorno» en el que todos los puntos gozan de la misma función. Por tanto, si se derriba el límite, con esto mismo se habrá eliminado el entorno o se habrá creado otro. Toda presión sobre el límite posee, por tanto, el valor de una tensión.

Nuestro lenguaje común registra perfectamente esta situación, justamente en el campo cultural y no necesariamente matemático, y lleva consigo una especie de memoria de su espacialidad. Cojamos el término latino *limen*: significa el «umbral», por ejemplo, el de una casa, y define perfectamente la oposición entre interno y externo y abierto y cerrado. Siempre espacial es el significado justo del término *colmo*, es decir, «el máximo sostenible», ya que indica el punto más alto de una curva cualquiera. Todavía más clara es la imagen de *exceso*: del latín *ex-cedere*, «ir más allá», el exceso manifiesta la superación de un límite visto como camino de salida desde un sistema cerrado; pero es siempre el uso lingüístico el que nos hace percibir el hecho de que la imagen espacial se aplique a los hechos culturales. Cuando hablamos de «caso-límite» o de «límite de aguante» o de «colmo de la paciencia» o de «exceso de maldad», manifestamos la tensión o la culminación o la superación del confín de un sistema de normas sociales o culturales, y las acciones que llevan a las situaciones de tensión, culminación, superación de confines son acciones que fuerzan el perímetro del sistema o lo ponen en crisis. En este sentido, también podemos observar que el acto liminar y el excesivo constituyen una oposición respecto a la presión sobre los confines. En efecto, el límite es la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo. El exceso es la salida desde el contorno después de haberlo quebrado. Atravesado: superado a través de un paso, una brecha.

Antes se ha dicho que límite y exceso son dos tipos de acción cultural, pero se trata de tipos de acción que una cultura no experimenta siempre. Existen periodos más encaminados a la estabilización ordenada del sistema centrado y periodos opuestos. Épocas o zonas de la cultura en las que prevalece el gusto de establecer normas «perimetrales» y otras en las que el placer o la necesidad es la de

⁴ Nicholas Bourbaki, *Eléments d'histoire des mathématiques*, Hermann, París, 1960.

ensayar o romper las existentes. Justamente: la de tender al límite y experimentar el exceso. Al segundo tipo pertenece evidentemente la era (o el carácter cultural) que hemos denominado «neobarroco».

2. TENDER AL LÍMITE

El carácter de una tensión al límite de las reglas que hacen homogéneo un sistema, se observa un poco en todos los campos del saber contemporáneo: desde el arte a la ciencia, desde la literatura hasta el comportamiento individual, desde el deporte hasta el cine. Una constante suya es la de experimentar la elasticidad del confín poniendo a prueba un conjunto *a partir de sus consecuencias extremas*. Por ejemplo, el caso más típico en la historia del arte es el del tardo-renacentista, manierista y después barroco que extremiza los datos de la perspectiva lineal variando «al límite» el punto de vista, de fuga, de distancia⁵. Consecuencia: la producción de una serie de modelos más allá de los cuales la perspectiva se autodestruye, como el «trompe-l'oeil», el encuadre, la anamorfosis, el escorzo⁶. En el caso de la perspectiva, tenemos un sistema que es ya directamente geométrico; pero otros casos pueden producirse en sistemas más directamente conceptuales, como las ideologías o las teorías científicas o las ideas filosóficas; y el mecanismo es el mismo.

Tomemos un ejemplo emblemático, como en los otros capítulos de este volumen: se trata de la novela *Congo* de Michael Crichton. Aunque se trate de una obra altamente comercial, intenta dos operaciones de tensión al límite: una respecto a la ciencia (que constituye su argumento) y la otra respecto a la literatura (en la que se inserta como obra). Desde el punto de vista literario, es difícil denominar la clase de pertenencia de este libro que se define también como novela «de género». Es un poco de ciencia-ficción: hay científicos y tecnócratas a la búsqueda de misteriosos yacimientos de diamantes de los cuales se extraerían armas inimaginables. Sin embargo, es también una *spy-story*: la agencia americana Erts se opone a fuerza de intrigas a un sórdido Consorcio de potencias extranjeras. Sin embargo, es también una novela de aventuras exótico-antropológica: viaje al África misteriosa, búsqueda de una mítica

⁵ Véase: Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses*, Seuil, París, 1972 (trad. it. *Anamorfosis*, Adelphi, Milán, 1976).

⁶ Véase mi obra: *La macchina della pittura*, Laterza, Roma-Bari, 1985.

ciudad desaparecida, estudio de una raza de gorilas «inteligentes». En fin, es un poco novela policíaca: se busca el culpable de una serie de masacres como en el delito de la calle Morgue; concluyendo, están Poe, Conan Doyle y Burroughs, Verne, Fleming y, obviamente, sir Henry Rider Haggard⁷. Pero *Congo* no es nada de todo esto o, mejor aún, es el conjunto de todo esto. Es como decir que el nuevo género literario, sin identificarse con ninguno de sus precedentes, los lleva al límite a todos, volcándolos en un gigantesco «pastiche»; pero el «pastiche» no es obra de simple cita, como en la práctica literaria llamada por los americanos «postmodern». En cambio, es sanción preliminar de la existencia de un género debida al reconocimiento de marcas de géneros tradicionales e invención sucesiva del supergénero (límite de todos los géneros) como novela de investigación, que extrae de los géneros justamente el momento del indicio.

Sin embargo, hay otro aspecto en el libro de Crichton y es aquel más evidente, pero también fascinante, de trabajar en las teorías científicas más avanzadas en algunos campos de la investigación moderna (informática, antropología, zoología, geología, vulcanología, teoría de los juegos, etc.). Los saberes utilizados no son en absoluto imaginarios (lo atestigua la bibliografía científica colocada al final del volumen). Solamente que se llevan a *los límites de lo posible*. Son teorías de las que se simulan las consecuencias y las condiciones de uso extremas. En conclusión: lo fantástico ya está entre nosotros, basta sólo empujarlo aún más allá. Es lícito pensar en extraños cruces de gorilas superdotados y amaestrados: entre los perros el hombre ya ha producido los dobermans. Los simios parlantes existen ya en los USA, como el famosísimo Arthur. En cuanto a la TV en tiempo no real, sino acelerado, ya está preparada en todo lugar con los programas «teletext». Las simulaciones electrónicas que producen imágenes «verdaderas» ya se utilizan para producir videojuegos o cine electrónico mediante fractales. Las armas de ciencia-ficción las encontramos en el proyecto de «escudo espacial» americano, etc. En otros términos: dado el confín de cierto dominio científico, se examinan sus bordes, los susceptibles de hacer avanzar el confín mismo allá donde no estaba e implícitamente se declara la existencia de una zona de frontera variable o irreconocible entre «real» y «posible inactual»⁸.

⁷ Es decir: toda la historia de la novela de aventura, hasta su cumbre: *Las minas del rey Salomón*, precisamente de Haggard.

⁸ Iuri Lotman, *op. cit.* pág. 62.

El caso de *Congo* representa un procedimiento al límite en el ámbito de grandes porciones de significado; pero en la era de las comunicaciones de masa estamos acostumbrados a operaciones «al límite» también de tipo formal. Por ejemplo, en el modo de representar el tiempo y el movimiento por medio de las tecnologías comunicativas. En efecto, en los últimos años, ya nos hemos acostumbrado a ver representado un umbral de tiempo y movimiento que está claramente por debajo o por encima de lo perceptible, con la consecuencia de trasladar el límite de nuestra propia imaginación de las acciones. Nadie se asombra ya al observar las fases principales de los partidos de fútbol a cámara lenta, antes bien, cualquier hinchista confía al dictamen de la moviola el juicio sobre la equidad de una decisión arbitral: como si fuera también posible, en la realidad, prestar atención de la misma manera a las acciones. Ejemplos similares nos llegan también de productos cine-televisivo de ficción. Ya es normal vincular la investigación sobre los momentos-clave de una escena a la reducción de su tiempo «natural». Piénsese en el choque armado que cierra *Butch Cassidy* o en el duelo entre el bueno y el malo que decide *Por un puñado de dólares* o en la última escena de *Rompehuesos*, donde el camino de Burt Reynolds, al final de un violento partido de rugby entre detenidos y guardianes de una cárcel, se reduce obsesivamente para dramatizar la incertidumbre entre su intención de huir y la de recoger simplemente el balón, todo ello bajo el punto de mira de un fusil telescópico y bajo la orden del director de la cárcel (vencido en el rugby) de disparar. Sin embargo, piénsese además en las toneladas de *ralentí* presentes en los encuentros de amor de las más variadas parejas publicitarias televisivas o de los héroes de las escenas *soft-core*.

Otro ejemplo de análoga superación del umbral inferior de la percepción del tiempo es dado por la fotografía. Hoy somos indiferentes a la técnica de la llamada «instantánea». Pero los «instantes» de la instantánea fotográfica no son los mismos de antes: hoy están decididamente por debajo de lo perceptible. Fotografiar a una milésima de segundo no permite absolutamente prever qué representará la fotografía mediante el encuadre a través del objetivo. Sin embargo, habiendo acumulado todos, hoy en día, competencia en este tipo de tecnología, conseguimos imaginar mentalmente la existencia de un tiempo y de un movimiento por debajo de nuestras capacidades físicas de aferrarlo. La idea de un instante cada vez más pequeño conduce también a una poética, la de la búsqueda del *acmé* de la acción: el paso decisivo en el fútbol, el punto límite entre éxito y

fracaso de un acto, la separación entre la vida y la muerte en un duelo, el estudio de la culminación de la emoción o del éxtasis sexual. Se podría incluso constatar que la profundización de ciertas técnicas de representación y de su tiempo específico ha cambiado la percepción del tiempo mismo. Representación y percepción del tiempo en su umbral inferior se conjugan con la exasperación de una actitud *analítica*. Lo que antes se consideraba una unidad de tiempo, hoy ya no lo es, porque son capaces de medirla en unidades cada vez más pequeñas. (¿No es éste un problema «barroco»? También en el siglo XVII una problemática fundamental es la del cálculo infinitesimal y del cálculo del límite). Una breve demostración. Si tomamos por ejemplo la *breakdance*, podemos observar que la esencia del baile está constituida por la capacidad del bailarín de segmentar los movimientos y sus tiempos en unidades pequeñísimas. Cuando, en cambio, las reúne en un movimiento y en un tiempo global, vemos que él no restituye una continuidad de acción, sino una linealidad que deja separados instantes y movimientos de otro modo imperceptibles.

De todos modos, existe también un segundo umbral de tiempo «natural» que es llevado al límite y es el superior, el de la velocidad de percepción. En fin, existe una temporalidad que por contraste con la precedente podríamos llamar *sintética*; ésta consiste en dotar la representación de una velocidad inusitada. El ejemplo más obvio está constituido por los videojuegos y por los videoclips. En las últimas generaciones de juegos y de musicales filmados es posible constatar que el tiempo de representación de la acción requiere respuestas extremadamente aceleradas, so pena del final del juego mismo o de la inteligibilidad de la historia filmada. Que se trata de un umbral superior de percepción está demostrado por el hecho de que son hábiles en este tipo de competición o de visión sólo los muchachos muy jóvenes, los únicos que pueden tener reflejos adecuados a la terrible escansión del ritmo representativo. A la destreza sustancialmente muscular de las generaciones precedentes se va sustituyendo una destreza sensorial, fundada en la velocidad de reacción a los estímulos. Sin embargo, limitar la temporalidad sintética sólo a los productos y a la fruición de los jóvenes sería limitante. Todo el universo de las comunicaciones de masa y de los comportamientos inducidos por éstas, está precipitando hacia el derrumbamiento o el alejamiento del umbral superior. La ritmicidad, analizada en el capítulo precedente es uno de sus caracteres fundamentales; la posibilidad de esquematización es el segundo. Tomemos aún un ejemplo

de las retransmisiones deportivas. Hoy en día todos estimamos normal la transmisión de resultados de acontecimientos deportivos a velocidad acelerada; pero no se trata de una práctica simplemente funcional (transmitir más noticias ahorrando tiempo). La aceleración permite disfrutar mejor el *esquema* de una acción de juego, su «geometría» (no sin motivo el término ha entrado en el argot futbolístico o del basket). Un hecho análogo sucede a nivel de comportamiento. Piénsese en el llamado «síndrome de pulsador» instaurado a nivel de consumo televisivo con la existencia de muchos canales. El espectador ya se ha acostumbrado firmemente a pasar de un programa a otro, vinculándolos instantáneamente, infiriendo su contenido de pocas escenas, recreando sus propios palimpsestos personales y sobre todo eliminando las diferencias «históricas» entre las diversas imágenes percibidas.

La superación de los umbrales de la percepción temporal conlleva con toda probabilidad algún cambio también en la visión del mundo. El primer cambio importante me parece que hay que buscarlo en el diferente sentido de la historia respecto a otras épocas. No se puede negar que hoy vivimos en un periodo de total contemporaneización de cualquier objeto cultural. El mando a distancia con la posibilidad de apretar en una misma línea productos provenientes de un espesor histórico diverso, hace que todo se coloque automáticamente en proximidad y en continuidad. Este fenómeno lo conocen bien los profesores de instituto y de universidad, que se encuentran frente a alumnos capaces de pasar, sin ningún sentido de la relatividad, de Aristóteles a Michael Jackson, de Spinoza a los «nouveaux philosophes» como si fueran entidades dialogantes. Una segunda visión del mundo es también el sentimiento de verificabilidad de lo real. Las nuevas tecnologías audiovisuales anulan la confianza en la verificación personal de los hechos. No es la visión directa del partido de fútbol la que da la ilusión de la verdad, sino su re-visión de la TV a cámara lenta. La técnica de representación produce objetos que son más reales que lo real, más verdaderos que lo verdadero. De este modo cambian los connotados de la certeza: ésta ya no depende de la seguridad en sus propios aparatos subjetivos de control, sino que es delegada a algo aparentemente más objetivo. Sin embargo, paradójicamente, la objetividad alcanzada así no es una experiencia directa del mundo, sino la experiencia de una representación convencional. La incredulidad de santo Tomás está definitivamente superada. Creemos en los milagros, no si los tocamos, sino si algún otro nos los cuenta: siempre y cuando sean a cámara lenta.

3. EXCENTRICIDAD

Un motivo de impulsión hacia el límite de un sistema, como se decía anteriormente, está constituido por el no-centrismo de centro organizador del sistema. Es decir: por su «excentricidad»; también la excentricidad es un término casualmente ambivalente. En efecto, posee un significado matemático (la relación entre la distancia de una cónica desde un punto fijo y la distancia de la misma desde una recta fija), físico (la transformación de un movimiento rotatorio de un plato a un movimiento alternado), pero también de comportamiento⁹. Un «excéntrico» es un señor (o de cualquier modo un sujeto) que actúa en los límites de un sistema ordenado, pero sin amenazar su regularidad. Alguien que sitúa su propio «centro» de interés o influencia desplazado hacia la periferia del sistema o de sus márgenes. La moda ha sancionado un comportamiento semejante a partir del siglo XIX, preveyendo estilos de atuendos «fuera de lo común», como el del «dandy»¹⁰. Pero también en el barroco (véanse los trajes de las fiestas del Rey Sol en Francia) el estilo excéntrico estaba ampliamente difundido. Hoy en día, la excentricidad en la moda casi parece ser la regla: y el hecho de que suceda en la moda atestigua cuanto se decía. Es decir, que la excentricidad ordena una presión hacia los márgenes del orden, pero sin tocar el orden, en cuanto la misma excentricidad está prevista por el organismo superior de las reglas del vestir. Es así excéntrico el estilo casual, el «punk» revisado y corregido, el adorno extraño colocado en un traje tradicional, el uso de invertir los «uniformes» tradicionalmente adecuados para determinadas ocasiones (utilizar los vaqueros para una ceremonia y el «smoking» para un paseo)¹¹. El ejemplo de la moda, además, confirma un aspecto fundamental de la excentricidad, es decir, su componente espectacular. No sin motivo, es justamente en el mundo del espectáculo (música, TV, teatro, cine) donde la excentricidad se exhibe como un valor. El estar bajo la mirada de un público obliga a la búsqueda de una identidad individual separada de las otras (por tanto, con su propio centro), aun en el mantenimiento de una identidad socialmente aceptada.

⁹ Véase: Lucio Lombardo Radice - Lina Mancini Proia, *Il metodo matematico*, Principato, Milán, 1979, págs. 68-94.

¹⁰ Honoré de Balzac, *Théorie de la démarche*, Gallimard, París, 1978 (trad. it. *Teoria dell'andatura*, Cluva, Venecia, 1987).

¹¹ Francesco Alberoni y otros, *Psicologia del vestire*, Bompiani, Milán, 1972.

Un ejemplo muy claro de este mecanismo lo podemos encontrar en los procesos (aparentemente cada vez más «estrambóticos») de denominación de los grupos artísticos, musicales y teatrales de hoy. Crearse un nombre, en efecto, significa precisamente inventarse una identidad, construyéndose una individualidad dentro de una colectividad¹². Si nos detenemos justamente en los nombres de los «performers» modernos, no se nos escapará el mecanismo de producción de una imagen de los sujetos como objetos, ellos mismos, de imaginación espectacular. He aquí una rápida lista: Giovanni Mondani Meccanici, Kollettivo Teatrale Trousses, Merletti Cappuccini e Cappelliere, Gruppo oh! Art, Ramazzotti Sisters, Sine-studio per motori generali, Panna Acida, Teatro Momentaneamente Assente, Sosta Palmizi. En la música: Frankie goes to Hollywood, Level 42, Culture Club, Art of Noise, Shampoo. Son éstos, poquísimos ejemplos, pero que bastan para demostrar cómo los nombres se han transformado en algo mucho más singular que precisamente un nombre: se han transformado en *títulos*. Esto tiene el claro significado de comprender al grupo, teatral o no, como si éste fuese ante todo, en sí mismo, una obra de arte, sin distinguir entre arte y vida, producción y ejecución, competencia «performance». Un ulterior aspecto de excentricidad y trabajo en los límites de los sistemas existe también en los mismos textos, sobre todo publicitarios, musicales y teatrales. Los géneros de espectáculo se dirigen efectivamente cada vez más, hacia sus propios límites materiales e invaden los de los territorios limítrofes. Expresándonos con propiedad, es más bien difícil hablar de «publicidad», «música», «teatro»: medios y lenguaje están interfiriéndose recíprocamente en una especie de intertextualidad en origen y no en una intertextualidad como única hipótesis de funcionamiento de la cultura. Un «spot» publicitario a menudo es ya análogo a un videoclip, e incluso coincide con éste, como en el caso de la publicidad representada por Grace Jones para Citroën o para otros productos y posteriormente transformada en parte de un video promocional propio. El teatro a lo Magazzini Criminali no es nada más que una suma de efectos visivos provenientes de la música, de la televisión, de la publicidad y de la arquitectura: un «teatro de superficie» un teatro de las conjugaciones intertextuales. En la excentricidad se realiza, por tanto, el paso total hacia el límite, la «piel» de la obra, con una investigación ya orientada hacia el formalismo y el esteticismo, contra un centrismo

¹² Véase: Claude Lévi-Strauss (ed. y notas de), *op. cit.*

antes basado, por ejemplo, en su eticidad o en su emocionalidad.

Se trata de un tipo de esteticismo sustancialmente inocuo para el sistema a menos que no se lleve al límite y a su superación, que influye fuertemente también en los comportamientos de la vida cotidiana. Basta pensar en las historias de anómalas «empresas» realizadas por anónimos señores para entrar en el Guinness de los récords o en las páginas de las revistas de aventuras: atravesar América a pie, pasar un mes de «trekking» en Cachemira, viajar como navegantes solitarios, pasar las vacaciones haciendo turismo ecuestre, atravesar el océano en «Wind-surf», permanecer 52 días sobreviviendo en el Mont Blanc sólo con las provisiones de casa, ir en trineo al polo norte, participar en competiciones de ciclismo con bicicletas experimentales diseñadas como automóviles. Es una especie de «anecdoticismo» (estético, quizá también en sentido peyorativo) de la vida cotidiana, cada vez más vigente en el mundo contemporáneo y lentamente industrializado: bastan los ejemplos de transmisiones televisivas de gran éxito en América y ahora también entre nosotros, en Italia, con *Jonathan y Big Bang*, en las que tales «empresas» fuera de lo normal a menudo se emiten también por amor al deporte, a la naturaleza y a la aventura. En los Estados Unidos se han llegado a producir situaciones bajo pago de «excentricidad» regulada, por ejemplo, en los juegos de guerra efectivamente representada, aunque con armas no letales, entre grupos de «deportistas» que realizan, disfrazados de «marines», encuentros bélicos en terrenos delimitados o bien carreras con diversos medios, más o menos mecánicos, en condiciones muy difíciles, como el *Cannon-ball*, una especie de «rally», en condiciones de pura supervivencia, o el *Camel Trophy*, la *Paris-Dakar* y similares empresas, que tal vez llegan a transformarse en situaciones de efectivo peligro. En efecto, de la excentricidad, empujándose hacia el límite, se alcanza un «efecto-riesgo» cada vez más alto¹³. Es indicativo, a este propósito, el hecho de que en Inglaterra algunos juerguistas hayan creado un Club del Riesgo, en el que pueden inscribirse sólo personas que hayan efectuado una empresa muy peligrosa, como tirarse del Tower Bridge, tirarse con un minúsculo paracaídas a vacíos de trescientos metros, atravesar un precipicio sobre una cuerda tirante. Un aspecto idéntico

¹³ En 1984 la revista «Panorama Mese» ha dedicado un número completo a la búsqueda del riesgo gratuito como práctica de vida. El riesgo se traduce, en los casos examinados por la revista, en una estética del comportamiento: la *depense* pura.

co rige ya en el deporte, completamente dirigido hacia el récord y hacia la superación de límites («el límite anterior»).

4. EXCESO Y ANTÍDOTOS

El exceso, precisamente como superación de un límite y de un confín, es sin duda más desestabilizador. Por un parte, cualquier acción, obra o individuo excesivo *quiere* poner en discusión cierto orden, quizá destruirlo o construir uno nuevo. Por otra, cualquier sociedad o sistema de ideas tacha de exceso lo que no se puede ni desea absorber. Todo orden produce un autoaislamiento y define, intimiándolo, todo exceso. El enemigo se hace enemigo cultural, «bárbaro», gran invención de las civilizaciones clásicas¹⁴.

Sin embargo, usualmente se tachan de exceso los elementos externos a un sistema y por ello mismo son inaceptables. En las épocas barrocas, en cambio, se produce un fenómeno endógeno. En el interior mismo de los sistemas se producen fuerzas centrífugas, que se colocan fuera de los confines del sistema. El exceso es genéticamente interno. La cultura contemporánea está viviendo fenómenos de exceso endógeno cada vez más numerosos, que van desde la producción artística a la mediológica, hasta los comportamientos políticos y sociales. Una vez más será conveniente, de todas formas, diferenciar diversos tipos de exceso. Por ejemplo: hay un exceso *representado como contenido*, hay un exceso *como estructura de representación* y hay un exceso *como fruición de una representación*.

A la primera categoría pertenecen sobre todo contenidos que, a su vez, representan categorías de valor, como las morfológicas, éticas, tímicas y estéticas de las que ya se ha hablado y sobre las que volveremos. Un ejemplo muy claro será el renacimiento del «monstruo», al que dedicaremos, más adelante, un capítulo a propósito. Veremos que el monstruo es siempre desestabilizador, ya que es «demasiado» o «demasiado poco», bien por cantidad, bien por calidad respecto a una norma común.

Un segundo tema sobre el que podemos detenernos más ampliamente es el de la sexualidad. Es de sobra conocido que el exceso erótico es un modo canónico de encausar y poner en crisis un sistema de valores. Tampoco está en discusión que haya un fundamento sexual también en la constitución de «estilos», después de los cono-

¹⁴ Iuri Lotman, *op. cit.* pág. 59.

cidos análisis de Nietzsche sobre la oposición entre «dionisiaco» y «apolíneo»¹⁵; pero el «exceso» ¿en qué consiste más técnicamente? Se pueden dar dos respuestas, según el punto de vista con el que se mira la pregunta. La primera parte desde la norma vigente como lugar de observación del eros. Entonces consistirá en valorar como «exceso» no solamente lo que genéricamente evade de la norma, sino una especie de espiral inflacionista en la cantidad y calidad de objetos «indecentes» producidos: el exceso se considerará una «degeneración» del sistema de valores dominante. En cambio, la segunda parte, desde la oposición a la norma vigente como lugar de observación del eros. Entonces consistirá en valorar como «exceso» lo que produce «escándalo», etimológicamente «piedra de tropiezo», del griego *skándalon*, es decir, algo que amenaza con hacer caer algo más durante su recorrido normal. Por tanto, el tema excesivo del sexo, no valdrá sólo por sí mismo, por lo que dice referencialmente, sino por cuanto es una «provocación» para superar los límites de los principios sociales comunes. Tanto es así, que la sexualidad excesiva, por ejemplo el de cierto cine del último decenio o poco más, ha sido siempre símbolo de algo más. He aquí, entonces, el sexo como alegría y liberación de impulsiones en la trilogía *Decamerón-Canterbury-Mil y una noches*, de Pasolini, o el sexo como muerte en *Saló* del mismo autor. He aquí el sexo como imaginación en el *Último tango en París*, de Bertolucci. He aquí el sexo como denuncia, drama, revuelta en el cine de vanguardia «east-coast» americano o en Fassbinder o, al menos, en las intenciones, en Bellocchio. El mismo aspecto inquietante y provocativo, hasta la vulgaridad, lo

¹⁵ He preferido describir aquí las nociones de «límite», «excentricidad» y «exceso» en términos espaciales, y sólo mediante un grupo de lemas aislados. Lo que no es completamente correcto. En primer lugar, porque, según las técnicas utilizadas en otro lugar en este volumen, los términos deben tomarse siempre por su modo de ser interdefinidos con otros que instauran con éstos unas oposiciones. En segundo lugar, porque al lado de la espacialidad (en jerga greimasiana: uno de los momentos de la *aspectualización*, junto con la temporalidad) existe también el problema de la *cuantificación* (es decir, cuando el exceso, por ejemplo, se opone a la insuficiencia o al defecto, en expresiones como «demasiado», «demasiado poco», «un poco», «mucho», «para nada», etc.). François Bastide, *Les logiques de l'excess et de l'insuffisance*, «Actes sémiotiques» (Documents), 79-80, 1986, ha examinado el área semántica antedicha, precisamente en términos de cuantificación y aspectualización. Remitimos a su ensayo por la estupenda discusión del problema. Lo que le falta a Bastide, y que puede llegar a serle complementario, es una mirada a la dimensión topológica de la cuestión, y a los lemas que la expresan y que Bastide no considera.

encontramos en la sexualidad expresada por ciertas personalidades del «rock» contemporáneo. Piénsese en la ambigüedad de Prince o Michael Jackson, con su violenta «falicidad» pero unida a afeminamiento. Piénsese en el difuso hermafroditismo de un David Bowie, u obsérvese la tendencia de ciertos grupos homosexuales californianos, que producen espectáculos verdaderamente «escandalosos», como, ejemplo famoso, el videoclip *Yankee robot*, donde cada componente no sólo canta en posturas voluntariamente obscenas, sino que utiliza los instrumentos musicales como instrumentos de sexo, (masturbación del micrófono o del mástil de la guitarra, utilización de los cables pasados entre las piernas, instrumentos de viento tratados como órganos para la «fellatio», etc.). El travestismo de personajes como Boy George es uno de los puntos extremos del fenómeno. Lo mismo sucede con los personajes femeninos, por ejemplo, con Madonna en su primer estilo, cuando cantaba la explosión del amor físico, o con la más modesta Joe Squillo, responsable italiana de una pieza titulada *Violéntame en el metro*, o con las diversas Loredana Berté, Rettore, Spagna. Siempre, en Italia, hemos tenido el caso de Renato Zero, mucho más inofensivo representante de la tendencia «homosexual» de la música.

Junto al sexo, la violencia o, de forma más general, el terror. Cine teatro y música están de nuevo a la vanguardia. Aparte del desarrollo de géneros específicos de terror, con el triunfo de Dario Argento, cada vez más a la búsqueda de «efectos-carnicería», se puede decir que ha nacido en los últimos años un filón completo de cine-teatro-música «de la crueldad». El mito, hoy superado, del Bronx y de la representación de «sujetos malditos» ha invadido durante mucho tiempo pantallas y escenarios. Algún título: *Warriors*, *Wanderers*, *Fuga de Nueva York*, los cuatro capítulos de *Mad Max*. Acompañan, no casualmente, tales films, columnas sonoras o músicas de grupos homogéneos, como los Police, quizá los más típicos representantes de una cultura «punk» de rechazo del orden social por medio de la representación (no exaltación) de la violencia. En Italia sólo unas pocas imitaciones, como los Kaos Rock o las Kandedgina Gang* y, en versión claramente irónica, los Skiantos. Una violencia más intelectual recorre, en cambio, ciertas obras teatrales y entre todas vale la pena citar el ejemplo del *Genet a Tánger* de los mismos Magazzini Criminali o las instalaciones video-teatrales del

* Lejía Gang. (N. del T.)

Studio Azzurro*. En el fondo son todas reediciones de una violencia modelo años 50, pero dotada de un componente ya no sólo ideológico (o que veía una poética en la ideología), sino también estético. Al contrario, podríamos titular todas las formas de exceso de contenido que hemos clasificado como renaciente categoría de una «estética de lo feo»¹⁶. Monstruos físicos y morales, obscenidades, embrutecimiento, violencia no valen por su solo significado, sino también por su forma de expresión. Al contrario, la transgresión en el plano de la superficie de los fenómenos se hace prácticamente fundamental con claro perjuicio de la transgresión semántica, que se considera parte de una dimensión ideológica probablemente superada o por superar.

Posemos alguna prueba de lo que estamos diciendo si nos detenemos en algunas operaciones artísticas recientes. Tomemos como ejemplo a un pintor americano como Keith Haring. Ciertas obras suyas son acumulaciones excesivas de color y de incrustaciones de barniz; pero no es el gesto informal —«político»— de algún lejano pariente del Action Painting o de los Informales europeos. No hay contenido trágico en los montones de materia cromática del Palladium de Nueva York. Hay, más bien, un «feo» no contrapuesto polémicamente a un «bello» y revalorizado. Hay un «feo» que es «bello». El mismo razonamiento es válido para numerosos «ismos» recientes, casi todos aparentes repeticiones de temas de hace treinta años y, en cambio, fuertemente diferenciados. Los pintores de «graffiti», estadounidenses no son absolutamente unos muralistas sudamericanos. No toman de Arman los exponentes del «arte de los desechos». No tiene nada que ver con el expresionismo o el fauvismo, ni con Rothko o con Barnett Newman la pintura de los exponentes de la llamada «transvanguardia». Lo que ha desaparecido en tales experiencias es quizá justamente el referencialismo de las temáticas representadas, la importancia del contenido. El resultado es: una búsqueda sustancialmente «decorativa» (término utilizado aquí en un sentido, en absoluto, negativo), de superficie, de materiales, de organización formal. El exceso del que se hablaba se torna de este modo, de exceso representado en, también, exceso de representación, es decir, una especie de «demasiado» en el ámbito de la

* Estudio Azul. (N. del T.)

¹⁶ Karl Rosenkranz, *op. cit.* que ha sido recientemente objeto de estudios de estética, por ejemplo, en el ámbito del Centro internacional de estética de Palermo, que también se ha encargado de la traducción italiana, en 1984.

forma. No sin motivo, por otra parte, precisamente la forma de las obras de artistas actuales requiere un dispendio y una cantidad de materiales enorme.

Se puede llegar a casos de monumentalismos y gigantismos¹⁷: desde empaquetar la muralla aureliana de Roma y del desierto australiano hecho por Christo, hasta la transformación de una colina en escultura, como en el ambicioso proyecto para el cementerio de Urbino de Arnaldo Pomodoro, hasta la transformación de la plaza que está en frente del Palais Royal de París, antes utilizada como aparcamiento, por parte de Daniel Buren. Como se ve, hemos llegado plenamente a la segunda categoría inicial, la de exceso de representación, explicándola como co-necesaria al exceso representado. En efecto, representar un contenido excesivo cambia la estructura misma de su contenedor, y requiere una primera modalidad de aparición espacial: la *desmesura*, la *excedencia*. Desmesura y excedencia están entre las principales constantes formales de los contenedores neobarrocos, sobre todo en el ámbito de la civilización de masa. Basta reflexionar sobre la amplitud cada vez mayor de ciertas manifestaciones en público. En el deporte, por ejemplo, las olimpiadas y los campeonatos mundiales de fútbol han alcanzado dimensiones de organización impresionantes y en todas el emblema triunfante han sido los Juegos de Los Ángeles de 1984. Espectáculos como el *Live Aid* o la «marcha de la paz», con la conexión al mismo tiempo de las principales ciudades del mundo, son un ulterior caso de búsqueda de un «contenedor universal» por medio de las tecnologías comunicativas; pero también las manifestaciones artísticas sufren la misma fascinación. El «efecto Beaubourg» está ya asentándose en todo el mundo occidental, tanto en la museografía como en la preparación de exposiciones temporáneas. Una rápida lista: el proyecto del «gran Louvre», con la famosa pirámide de cristal de Pei en París, el Musée d'Orsay y el Musée de la Villette, todos en la capital francesa; la circulación de las grandes exposiciones entre Europa y América (los impresionistas entre Londres, París y Los Ángeles; el siglo xvii emiliano entre Bolonia, Washington y Nueva York; Donatello entre Chicago, Detroit y Florencia; Viena Liberty entre Venecia, Viena y París; las peregrinaciones de la colección Thyssen de Lugano y de las colecciones soviéticas); la programación Fiat del

¹⁷ El gigantismo ha sido estudiado recientemente en un número especial de la revista *Communications* (núm. 42, 1984), como testimonio de que prácticas y teorías están sujetas a menudo al mismo gusto y espíritu del tiempo.

Palazzo Grassi en Venecia. Incluso la industria cede a la tentación espectacular: he aquí el resurgimiento de un espíritu «fin de siècle» en la organización de las Exposiciones Universales, que han atraído en 1985 en Tsukuba, en Japón, a casi 12 millones de visitantes y en 1986 en Vancouver, en Canadá, a casi 15 millones ¹⁸.

Sin embargo, los contenidos representados y la representación de los contenidos ofrecen indicaciones de comportamiento también excesivas. El comportamiento adecuado a los textos y a su forma es, en efecto, «anormal» en el sentido de la «culturalidad» más desenfrenada. Piénsese en todos los fenómenos de histerismo de masa a los que se ha asistido en los últimos tiempos. Desde este punto de vista no hay demasiada diferencia entre fenómenos como la criminalidad de los hinchas británicos en el estadio Heysel de Bélgica en la final de Copa de Campeones entre Juventus y Liverpool en 1985 y el delirio de masas por los megaconciertos «rock» de las estrellas más famosas. En el mismo horizonte del exceso podremos colocar comportamientos rituales como el de los espectadores que vuelven a ver obsesivamente en el mismo cine, desde casi diez años en Nueva York y Londres, y seis años en París o Milán, el *Rocky Horror Picture Show*, tomando como propias apariencia y acciones de los personajes de la película y poniendo en escena «espectáculos de fruición» o la cada vez más frecuente construcción de «maratones de espectáculo», con la visión de cuatro films consecutivos de noche o con competiciones de baile kilométricas. En cambio, son más «tranquilas» las maneras de exhibir su propia vida privada, teatralizándola. Se podrían poner, entonces, en el mismo plano, la llamada búsqueda del «look», ampliamente favorecida por los desarrollos actuales de la moda y el renacimiento de las grandes fiestas «de corte», antiguamente exclusiva de la aristocracia de sangre y hoy puestas nuevamente en circulación por las diversas nuevas aristocracias. Algún rápido ejemplo: la fiesta organizada por los Rotschild en París en 1985 por la reapertura del Musée des Arts Décoratifs, en que una cena magnífica era consumida por 200 invitados en un salón del edificio, mientras que algún que otro millar de invitados «no de primera clase» asistía desde los corredores en el entresuelo como en un fresco de Tiépolo; la fiesta por la apertura de la exposición *Futurismo & Futurismi* en Venecia en el barco «Orient Express» por parte de los Agnelli; los desfiles de la alta sociedad veneciana alrededor del

¹⁸ Sobre «fin de siècle» se ha detenido en un número monográfico, la revista *Traverses* (núm. 37, 1984).

ministro de Industria De Michelis; las nuevas bodas en gran estilo, desde la de Carlos y Diana de Inglaterra, a la de Pippo Baudo y Katia Ricciarelli, a las de los vástagos de los Grandes Ricos. No sin motivo, alrededor de estas prácticas, nacen incluso nuevas profesiones como la de «arquitecto de fiestas», «designer» de los platos de cocina», «catering» (es decir, «management» de banquetes), «arquitecto pirótecnico» (que diseña castillos de fuegos artificiales).

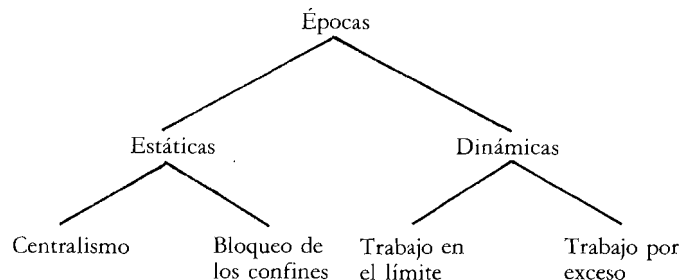
Otro carácter, al lado de la desmesura cuantitativa, es el de la desmesura cualitativa, es decir, del virtuosismo. Nuevamente podemos decir que reencontramos este rasgo en todos los niveles de categoría. En efecto, existe el virtuosismo como tema tratado, por ejemplo, en el film sobre Diaghilev o en *Rencontres avec personnages remarquables* de Peter Brook o en la serie televisiva *Fama*. Sin embargo, el tratamiento del virtuosismo requiere también formas textuales virtuosistas: ¿no son tales ciertos films como *En busca del Arca perdida* o los últimos productos de Fellini, desde la escena magistral del desfile de moda eclesiástica en *Roma* a *¿Y la nave va?* ¿No es virtuosismo el ya predominante carácter de toda «performance», hasta en la pintura a partir del hiperrealismo para llegar a ciertas manifestaciones contemporáneas como la cita más que perfecta de los primitivos flamencos en el americano Murray, la reproducción ligeramente desviada de las naturalezas muertas teóricas manieristas en el napolitano Cantone, la representación metafísica en Scolari, los «falsos de autor» del Collettivo Falsari de Cremona?*. Así como son ya virtuosistas ciertos comportamientos cotidianos, desde la visión «cult» de ciertos cinéfilos al retorno de los «hobbies» más extraños y de los coleccionismos más específicos, que implican una «superespecialización de fruición», hasta el límite de lo maniaco. Y bien, confirmémoslo, estos comportamientos reales son siempre inducidos por los textos por cuanto están inscritos en éstos. Un par de ejemplos: en *Fama* (film, no telefilm esta vez) dos alumnos de la escuela de arte que hace de marco a la historia se dirigen precisamente a asistir a una proyección de *Rocky Horror Picture Show* en el que otros jóvenes representan la escena de la fruición; en *Gremlins*, los monstruitos de Spielberg, que han ocupado la ciudad, asisten del mismo modo a *Blancanieves* de Walt Disney.

En conclusión, se podría señalar el hecho de que los excesos neobarrocos de nuestros tiempos, precisamente porque se trasladan no sólo en los contenidos, sino también en las formas y en las es-

* Colectivo Falsarios. (*N. del T.*)

estructuras discursivas, como en la recepción de los textos, no producen necesariamente inaceptación social. En efecto, sólo en algunos casos, sobre todo de contenido, la superación de los confines de sistema (sobre todo éticos) implica el rechazo por parte del sistema mismo. En otros casos —esta vez especialmente en los concernientes a las formas y a las estructuras— el derribo de los confines no provoca destrucción o exclusión, sino sólo *desplazamiento de las fronteras*. La frontera, a causa de un exceso «aceptable», es simplemente empujada más allá (incluso mucho más allá que precedentemente) con la consiguiente absorción, quizá conflictual, del exceso. A veces se pueden dar casos intermedios, en los que también los excesos de contenido permiten la absorción en el sistema. Primero, porque el sistema se hace más elástico a sus propias fronteras y aísla ciertos fenómenos en periferia o en los márgenes, marginándolos. Segundo, porque todo el sistema en su conjunto se hace elástico (de aquí el nacimiento de principios de «tolerancia», «permisividad», «libertariedad», etc.). Tercero, porque el sistema consigue integrar el exceso desviando su objetivo y, por tanto, haciendo sustancialmente normal una apariencia excesiva. Este último principio, de hecho, es una constante reguladora de cualquier sistema social (político, de gusto, religioso) y consiste en la creación de antidotos o anticuerpos al exceso mismo, incluso allá donde el exceso inicialmente hubiera funcionado. Esto explica también el carácter inevitablemente inflacionista de todo movimiento que trabaja en los límites de un sistema: desplazándose éstos, cada vez más allá, el trabajo debe también alzar continuamente la mira, exagerar y exasperar la acción.

Con las últimas observaciones, hemos llegado a introducir un criterio de diferenciación entre las diversas operaciones neobarrocas que poseen por objeto la acción en el límite o por exceso. Observemos ante todo el esquema siguiente:



Se podría decir que mientras que las épocas estáticas promueven su centro de sistemas o anulan la posibilidad de salirse de los confines bloqueando la frontera del sistema, las épocas dinámicas trabajan en la periferia y en el confín. El límite y el exceso parecen, en este sentido, dos categorías opuestas, en las que la primera produce innovación o expansión del sistema y la segunda revolución o crisis del mismo. En nuestro caso, sin embargo, estamos frente a una situación más compleja. El gusto neobarroco parece promover un procedimiento *doble o mixto*, tal vez intercambiando los términos de la oposición o tal vez anulándolos. Por ejemplo: usa el límite haciéndolo parecer exceso porque las salidas de las fronteras acaecen sólo en el plano formal; o bien, usa el exceso, pero lo llama límite para hacer aceptable la revolución sólo del contenido; o, en fin, hace indistinguible y confusa una operación en el límite o por exceso. Diferentemente de las épocas *propriadamente* dinámicas (quiero decir «revolucionarias»), el gusto neobarroco se presenta como perennemente en suspensión, excitado pero no siempre propenso a la inversión de las categorías de valor. Por esta razón, no es absolutamente cierto que determinadas operaciones de estilo de las vanguardias puedan situarse en el neobarroco. El gesto dadaísta es excesivo y tiende a la crisis del sistema. El gesto neodadaísta puede representarse incluso como «aceptable», si se hace aparecer como exceso y, en cambio, es puro trabajo en el límite. Análogamente, la protesta estudiantil del tipo «movimiento de 1986» es excesiva, pero se presenta como de límite y va a la búsqueda de la aceptación social. Los criterios de juicio, consecuentemente, resultan suspendidos, bloqueados, fuera de medida.

Detalle y fragmento

1. LA PARTE Y EL TODO

La tradición filosófica conoce muy bien la dialéctica existente entre la idea de «todo» o totalidad o globalidad y la idea de «parte» o porción o fracción. Sin volver al centro del debate, bastará para nuestro objetivo subrayar que, desde el punto de vista lingüístico, la pareja «parte»/«todo» es una típica pareja de términos interdefinidos¹. El uno no se explica sin el otro. Los dos términos mantienen relaciones de reciprocidad, implicación, presuposición. Añadiremos, además, que su relación no se agota en la oposición simple de la pareja de términos, sino que puede también ser ulteriormente «desplegado» o expandido, hasta alcanzar la máxima explicitación. Esto ocurrirá si el vínculo potencial que une los dos polos de la oposición, a su vez, se define concretamente según un criterio de pertinencia o punto de vista. En efecto, en la idea de «todo» o «entero» o «sistema» o «conjunto» existe la presuposición de la «parte» o del «elemento» o del «fragmento» o del «detalle» o de la «porción» etc. Sin embargo, tal presuposición se hace inteligible si la pareja en su conjunto es interpretada de modo «orientado» a partir de un criterio de observación. Por ejemplo, tendremos una interpretación según la dialéctica «sistema»/«elemento» si hacemos pertinente

¹ Véase: Fernando Gil - Jean Petitot, *Uno/multi*, en *Enciclopedia*, Einaudi, Turín, 1982, vol. 14.

nuestra pareja según la idea de *con-sistencia*, es decir, de funcionamiento del todo o de sus partes, al mismo tiempo. O bien, tendremos la de «entero»/«fracción» si, en cambio, hacemos pertinente la misma pareja según la idea de *integridad*, es decir, de comportamiento del todo y de la parte como consecuencia de una operación de presión sobre el entero o, en fin, tendremos la de «global»/«local» si hacemos pertinente la pareja a partir de la noción de *colocación* de las partes respecto al todo.

También los términos «detalle» y «fragmento» pueden examinarse respecto a sus específicas relaciones con *ciertas* ideas de «todo» y de «parte». De hecho, éstos son sinónimos «orientados» por la polaridad «parte» y se oponen a alguna específica concepción de «todo», ésta misma orientada. Sin embargo, como veremos, precisamente las respectivas interpretaciones de la categoría, a su vez, se ponen en oposición recíproca. Así, «detalle» y «fragmento» se transforman, a su vez, en términos interdefinidos: a partir de su homología respecto a la polaridad «parte» y a partir de su oposición respecto a la interpretación de la categoría «parte»/«todo».

Esta rápida premisa teórica es necesaria para demostrar cómo, ya desde un nivel semántico de base, se puede articular un verdadero sistema de diferencias lexicales, el cual puede tornarse útil cuando, en breve, intentaremos analizar no tanto términos verbales, como prácticas de análisis o de producción de sentido que pueden titularse al «detalle» y al «fragmento» como utensilios interpretativos o como efectos estéticos. Por lo demás, de modo más relevante todo esto aparecerá precisamente en el ámbito de las prácticas críticas o creativas que conciernen a objetos visivos. En efecto, desde el punto de vista crítico, el análisis de las obras a través del uso del detalle o del fragmento es no solamente común, sino también materialmente evidente (piénsese en cuántos detalles nos muestra la historia del arte o en cuántos fragmentos utiliza la arqueología). Desde su punto de vista creativo, nuevamente y muy a menudo, los artistas contemporáneos proceden por fabricación de obras-detalle o de obras-fragmento. En fin, las nuevas tecnologías nos proponen hoy renovadas maneras de entender el detalle y el fragmento, sobre todo en el interior de las comunicaciones de masa. En conclusión: observar el (o los) criterio (-s) de pertinencia según los cuales se actúa por detalles o por fragmentos, puede decirnos algo sobre cierto gusto de época al construir estrategias textuales, sea de género descriptivo, como de género creativo. El primer criterio de pertinencia sobre el que se funda la noción de divisibilidad de una obra o de un objeto

cualquiera y que está presupuesto por la posibilidad misma de nombrar algo como detalle o fragmento, está constituido por la diferencia entre al menos dos tipos de divisibilidad: el corte o la ruptura. En las páginas que siguen se intentará demostrar que no sólo los dos conceptos están en oposición, sino que éstos corresponden a acciones efectivas o bien a prácticas significantes, a verdaderas *démarches* epistemológicas, incluso a dos estéticas. Obviamente, esto, de modo general y en abstracto, porque, como siempre, las polaridades de una categoría no se presentan nunca también en los fenómenos, sino que pueden dar lugar a objetos mixtos y altamente combinados. En forma de eslogan, llamaré la primera práctica con el nombre de *práctica del asesino* y la segunda con el de *práctica del detective*, porque sería incluso posible ejemplificarlas según los papeles temáticos del más clásico de los enredos de género, la novela policiaca. Las analogías y las diferencias entre las dos prácticas se ilustrarán a través de tres secciones:

- a) La etimología, que consideraremos como una especie de memoria lexical de un recorrido de sentido.
- b) El estatuto de algunas ciencias humanas, que retomaremos como prácticas metadiscursivas.
- c) El estatuto de dos estéticas, que observaremos como acto de valorización de los procedimientos analizados en los puntos precedentes.

La conclusión será la de observar si, en el ámbito de una oposición de categoría, en conjunto, más tradicional de lo que parece en el gusto contemporáneo, se ha abierto camino alguna *manera* especial de realizarla o una orientación tal como para alterar su equilibrio en una dirección o en otra.

2. ETIMOLOGÍA DEL DETALLE

«Detalle» viene del francés renacentista (y a su vez, obviamente, del latín) «detail», es decir, «cortar de»*. Esto presupone, por tanto, un sujeto que «corta» un objeto. El hecho está ulteriormente confirmado por la existencia del reflexivo «cortarse», es decir, cortarse a sí mismos, como por el término de la misma familia lexical «recorte», que indica la existencia de un corte de un conjunto ya desarrollado precedentemente por alguien. Podemos decir entonces que todo un

* Cortar = *tagliare* y corte = *taglio*, en italiano. (N. del T.).

programa de acción es manifestado por la palabra: la acción que cambiará la relación entre el sujeto y el objeto del corte. La preposición «de» implica la precedencia de un estado anterior al del corte, como además la proveniencia del elemento cortado por un conjunto íntegro. Por otra parte, el verbo «cortar» enfoca la atención sobre la acción misma del sujeto y, por tanto, lleva a pensar en el hecho de que el entero precedente y la parte sucesiva sean concomitantes en la acción. En fin, la relevancia de la acción de cortar subraya el hecho de que el detalle se hace tal por el sujeto: por tanto, su configuración depende del punto de vista del «detallante», que normalmente explica la razón del detalle y clarifica su causa subjetiva y su función.

Una segunda reflexión concierne al valor a atribuir al prefijo «de-». En efecto, la partícula no sólo manifiesta una anterioridad y un origen del detalle, sino que ilustra también la naturaleza de la operación. En conclusión, el detalle es «de-finido», es decir, hecho perceptible a partir del entero y de la operación de corte. Sólo el entero y la sustancia de la operación permiten de hecho la *definición* del detalle, es decir, el gesto de poner en relieve motivado por el elemento respecto al todo al que pertenece. Dicho en otros términos: al detalle nos acercamos por medio de un precedente acercamiento a su entero; y se percibe la forma del detalle hasta que ésta queda en relación perceptible con su entero (hasta que posee la misma materia, hasta que posee unos contornos que son también líneas de división del entero, etc.). Por tanto, existirán al menos dos umbrales cualitativos por encima y por debajo de los cuales no se da detalle. El umbral inferior está representado por un límite propiamente perceptivo: por ejemplo, el grano del material aproximado, la textura del entero, la consistencia eidética, que se presuponen no divisibles al infinito. El umbral superior, en cambio, está representado por la dimensión del detalle o por su focalización que se presuponen estar más allá de cierta relación cuantitativa con el entero: el detalle de un cuadro grande «casi como un cuadro» es, por decirlo así, el colmo del detalle.

Hay otro mecanismo implícito en la operación de detallar, y este pronombre revela más bien el modo con que se construye el *discurso* por detalles. Precisamente porque producir detalles depende de una acción explícita de un sujeto sobre un objeto y del hecho de que entero y parte estén «copresentes», el discurso por detalles prevé la aparición de marcas de la enunciación², es decir, del *yo-aquí-*

² Se entiende por «enunciación» el simulacro de la comunicación que aparece

ahora de la producción del discurso. Hay casos en los que esto es obvio, como cuando asistimos al cine o en la televisión al uso del «zoom»: la aparición de un espacio de enunciación y de un sujeto manifestado por una «mirada» en proceso de acercamiento es evidente; otro tanto ocurre cuando siempre en el cine o en la televisión se utiliza la cámara lenta: también aquí, de improviso, percibimos la existencia de un sujeto-mirada que disminuye la velocidad de la visión y además advertimos la existencia de un tiempo de la enunciación.

Una última precisión es desarrollada por la naturaleza de la operación detallante o mejor aún por su función. Cuando se «lee» un entero cualquiera por medio de detalles está claro que el objetivo es el de una especie de «mirar más» dentro del «todo» analizado, hasta el punto de descubrir caracteres del entero no observados a «primera vista». La función específica del detalle, por tanto, es la de reconstituir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción. Conste como prueba el que existen formas de *exceso de detalle* que transforman en sistema el detalle mismo: en este caso se han perdido las coordenadas del sistema de pertenencia al entero o incluso el entero ha desaparecido del todo.

3. ETIMOLOGÍA DEL FRAGMENTO

Completamente diversa es la etimología de «fragmento», que deriva del latín «frangere», es decir, «romper». Entre otras cosas, de «frangere» derivan también otros dos lemas que constituyen parte respecto a un todo: «fracción» y «fractura». Obsérvese que su diversidad depende de la marca temporal que mide la ruptura: el fragmento es sucesivo a ésta, la fracción es el acto divisorio, la fractura es una potencialidad de ruptura no necesariamente definitiva.

El fragmento presupone, más que el sujeto del romperse, su objeto. Sea prueba de ello el que el verbo «romper» posee un reflexivo

en un texto en primer grado, como relación entre obra y lector (o «autor» y «lector»), y en segundo grado, como cualquier relación comunicativa (por ejemplo: un diálogo en una historia es una enunciación enunciada). Sobre la teoría de la enunciación, véase: Emile Benveniste, *op. cit.*; Algirdas J. Greimas, *op. cit.*; Oswald Ducrot, *Enunciazione*, en *Enciclopedia*, Einaudi, Turín, 1979, vol. 3; id. *Dire et ne pas dire*, Hermann, París, 1972 (trad. it. *Dire e non dire*, Officina, Roma, 1979).

intransitivo, «romperse», pero no un reflexivo pasivo. A diferencia del detalle, el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está *in absentia*. De hecho, desde el punto de vista discursivo, la operación de la ruptura se ha introducido en un discurso histórico y no en un discurso con huellas de la enunciación. El fragmento se ofrece así como es, a la vista del observador y no como fruto de una acción de un sujeto. Está determinado por el caso, si queremos decirlo de este modo, y no por una causa subjetiva. Naturalmente esto sucede en el momento en que el fragmento aparece en un discurso, no en aquél en que eventualmente se reconstruye la razón de su ser fragmento. Otra diferencia respecto al detalle es la de que los confines del fragmento no son «de-finidos», sino más bien «interrumpidos»*. No posee una línea neta de confín, sino más bien lo accidentado de una costa. Al contrario, podría decirse que precisamente la oposición entre caso y causa que lo diferencia del detalle se traduce en una geometría fractal, así como el segundo expresa, en cambio, una geometría plana tradicional y regular¹.

De hecho la geometría del fragmento es la de una ruptura en la que las líneas de frontera deben considerarse como motivadas por fuerzas (por ejemplo, fuerzas físicas) que han producido el «accidente» que ha aislado el fragmento de su «todo» de pertenencia. El análisis de la línea irregular de frontera permitirá entonces no una obra de *re-constitución*, como se decía a propósito del detalle, sino de *re-construcción*, por medio de hipótesis, del sistema de pertenencia. Por tanto, supuesto también éste como parte de un sistema, el fragmento *es explicado*. Al contrario del detalle que, en cambio, aun supuesto del mismo modo, *explica de manera nueva el sistema mismo*.

Por estas razones el fragmento no es introducido en el discurso dejando huellas de enunciación. El discurso mediante fragmento o en el fragmento no expresa un sujeto, un tiempo, un espacio de la enunciación (excepto cuando se examina en detalle). Por tanto, sus umbrales son puramente cuantitativos: un umbral microscópico (por debajo del cual no se reconoce un objeto como fragmento, sino sólo como «polvo») y uno macroscópico (por encima del cual se percibe el entero falto de algún detalle). Por ejemplo, una pequeña piedra no coloreada, no manipulada, no trabajada es como polvo si el objetivo es el de llegar a la reconstrucción de la forma de un tem-

* Inter-rotos. (*N. del T.*)

¹ Véase, *infra*, § 6.

plo. Del mismo modo una estatua a la que le falte sólo el dedo meñique del pie izquierdo no es un fragmento, sino un total la- gunoso.

En fin, también para el fragmento existe una forma de exceso que cambia su naturaleza: el fragmento se transforma él mismo en sistema cuando se renuncia a la suposición de su pertenencia a un sistema⁴.

4. A PROPÓSITO DE ALGUNAS CIENCIAS HUMANAS

Como se había indicado, tratamos ahora de transferir a un plano general las consideraciones desarrolladas hasta este momento. Observamos inmediatamente que en el ámbito de las ciencias humanas podemos hallar prácticas de análisis fácilmente denominables por medio de una semántica del detalle o del fragmento. En otros términos: existen formas de análisis que utilizan un instrumento-detalle o un instrumento-fragmento como estrategia de investigación, descripción y explicación de los fenómenos. La oposición de categoría reencontrada lexicalmente continúa funcionando del mismo modo. Por tanto, nos permite contraponer una epistemología del detalle a una epistemología del fragmento.

De manera muy general, podríamos decir que el análisis de los fenómenos «al detalle» resulta de tipo sustancialmente deductivo o hipotético-deductivo. El detalle está de hecho pensado como porción de un conjunto que permite, mediante el examen más aproximado, volver sobre el mismo o releer el sistema global desde el que ha sido extraído de manera provisional. Hay disciplinas, dentro de las ciencias humanas o de las mismas materias científicas, que casi están inclinadas naturalmente hacia el análisis al detalle. Por ejemplo, el estructuralismo en lingüística, en semiótica, en antropología, parte de la concepción de un fenómeno como detalle de un sistema provisto de una estructura⁵. El fenómeno, permitiendo una

⁴ Es decir, cuando se presente una obra fragmentaria de aspecto como verdadero y todo entero. En este caso falta su referencia, y su «fragmento» no presupone nada fuera de él, remite a su simple fenomenología.

⁵ Véase: Giovanni Careri, *Il dettaglio patetico*, «Metafore», 1, 1986, en que se muestra cómo los detalles de los cuadros pueden llegar a ser obras autónomas; pero esto depende de la naturaleza del análisis. De hecho se parte del supuesto de que la parte mostrada dice algo «más» sobre el sistema de pertenencia, sólo porque detalle y entero comparten en toda parte el mismo «sentido».

lectura comparada, por un lado es explicado por el sistema (o por la estructura) y, por otro, permite verificar o reformular la estructura misma. Idéntico principio vale para el fenómeno en sí: éste manifiesta las reglas generales de sistema, siendo sistema en primera persona, es decir, dotado de una estructura; por tanto, sus detalles permitirán verificar su estructura por una parte y, por otra, serán analizables a partir de la idea de que el conjunto esté estructurado; el mismo principio vale también para las disciplinas que no nacen como estructuralistas. En el ámbito de la historia del arte, por ejemplo, la iconología funciona de la misma manera; ésta contempla una teoría de los niveles de significado: el análisis preiconográfico, el iconográfico y el iconológico. En el primero se reconocen en una obra los «motivos», ya que son figuras naturalmente reconocibles; en el segundo, la combinación de los motivos conduce al reconocimiento de temas; en el tercero se remonta al contenido simbólico y a la actitud producidos por éste en un ambiente determinado⁶. Sin embargo, esto no es nada más que una observación de porciones de la obra según un sistema de acercamiento al detalle con el fin de releer y reinterpretar al entero. La obra es considerada como un sistema dotado de un contenido más o menos oculto, en el que cada porción finaliza en el significado global y produce sentido a más niveles, según el sistema de relaciones con el que éstas se integran con las otras.

Aquella fundada en el examen de los fenómenos como fragmentos es una práctica analítica de tipo, en cambio, sustancialmente inductivo o abductivo⁷. El fragmento es generalmente una porción presente que remite a un sistema considerado por hipótesis como ausente. Aquella mediante fragmentos posee más el aspecto de una indagación que de una investigación analítica. No sin motivo en determinadas disciplinas naturalmente inclinadas al fragmento, a menudo se tiene la impresión de la búsqueda del suspense, es decir, de una progresión azarosa hacia la solución considerada por hipótesis y eventualmente confirmada. En las mismas ciencias del lenguaje, que antes habíamos titulado al detalle, existe también una vertiente opuesta. Se puede pensar, por ejemplo, en una semió-

⁶ Omar Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milán, 1985.

⁷ Se entiende por «abducción» la elección de una hipótesis que puede servir para explicar unos hechos empíricos; la verificación por parte de estos últimos la transforma en ley. Véase: Umberto Eco, *Trattato...* cit.; Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge, 1931-36.

tica «fragmentaria»: la que parte del concepto de *abducción* de Peirce y que, al menos en las manifestaciones actuales, parece más una práctica de *detection* que de deducción. No sin razón varios semiólogos de matriz peirciana han dedicado un volumen de estudios, *Il segno dei tre*⁸, a la investigación de los grandes narradores, es decir, a los personajes de Sherlock Holmes y Auguste Dupin. Carlo Ginzburg ha intentado definir la existencia de un «modelo conjetural» del conocimiento que se abriría camino a finales del siglo XIX con tres grandes pensadores en tres diversos ámbitos disciplinarios: Peirce en la lógica y en la semiótica, Freud en el psicoanálisis, Giovanni Morelli en la historia del arte⁹. Se ha hablado ya de la semiótica. Por lo que concierne al psicoanálisis, efectivamente la práctica freudiana concibe la narración del sueño como objeto de indicio. El sueño debe reconducirse a un entero que es la personalidad del paciente, pero este entero no es reconocible y se puede sólo reconstruir partiendo del sueño mismo que es un fragmento de aquel entero¹⁰. En cuanto al arte, nos hallamos frente al mismo principio. Toda atribución o práctica de *connoisseurship* considera la obra momentáneamente anónima como fragmento de un sistema del que hay que reconstruir el conjunto que falta (la «pertenencia» a alguien o, incluso, la pertenencia a una obra si el objeto del que disponemos es, él mismo, un fragmento concreto). O bien, piensa también en que pequeños detalles pertenecientes a la obra pueden ser extraídos literalmente de ésta y analizados como «fósiles-guía»: de hecho son éstos los que manifiestan mejor que la obra completa aquella otra y más fundamental integridad que es la pertenencia a un autor o a un estilo o a una época. También cierta crítica de arte parecería llevada a la ideología del fragmento. Por ejemplo, aquella crítica que en una obra favorece algunas y no otras porciones del texto, exaltando sólo aquéllas y anulando la obra misma como globalidad¹¹.

⁸ Umberto Eco - Thomas Sebeok (ed. y notas de), *Il segno dei tre*, Bompiani, Milán, 1985.

⁹ Carlo Ginzburg, *Spie*, en Algo Gargani (ed. y notas de), *Crisi della ragione*, Einaudi, Turín, 1979; ahora también en Carlos Ginzburg, *Miti, emblemi, spie*, Einaudi, Turín, 1986.

¹⁰ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, 1915 (trad. it. *L'interpretazione dei sogni*, Boringhieri, Milán, 1966).

¹¹ En fin, la obra se lee fragmentariamente, como si estuviera observada a partir de una hipótesis parcial, singular y local. Su producción y su consumo están sujetos al caso y a la ocasión. Así, en efecto, teoriza Anne Cauquelin, *Court traité du fragment*, Aubier, París, 1986.

Sin embargo, es, evidentemente, en el ámbito de las disciplinas históricas donde normalmente la crítica «fragmentaria» tiene su máximo desarrollo. No sin razón la arqueología trabaja por hipótesis y por reconstrucción precisamente a partir de fragmentos reales de obras del pasado. Se trata en este caso de una necesidad: el tiempo ha destruido los enteros y nos ha dejado justamente sólo fragmentos. El nombre de Carlo Ginzburg, arriba citado hace poco, nos permite recordar que la llamada «microhistoria» funciona idealmente por fragmentos. De hecho, la investigación «no zévenementiel?» prefiere el microsucedo, ya que, por una parte, éste permite el control sobre el hecho examinado y, por otra, expresa mejor que el macrosucedo, el «espíritu» de una época, que se supone que se mantiene más o menos análogo en cada sección y nivel de una sociedad dada en un momento dado¹².

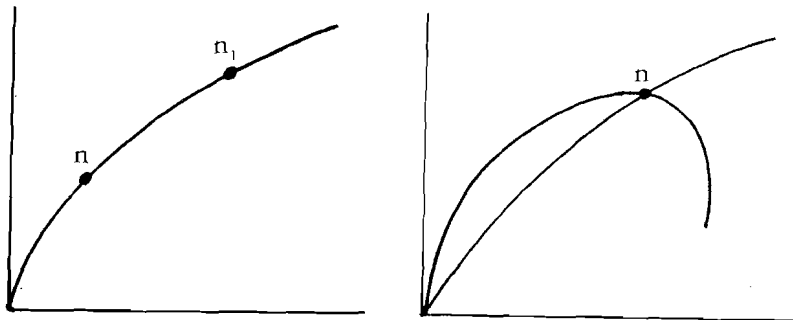
5. UN ESQUEMA DE RELACIONES

Sobre la base de las notas precedentes, parece ahora claro que el uso del detalle o del fragmento como práctica analítica contempla una suposición de valor que se da a la relación entre la porción y el sistema al que ésta pertenece. El «retorno» de la parte al todo implica, en fin, una diversa valoración, en los dos casos, del elemento y del entero. Cuando el entero o «todo», o sistema, sea una obra de arte, la valoración de la misma relación llegará a ser incluso una estética. De hecho en el caso del detalle tendremos una tendencia a sobrevalorar el elemento porque es capaz de hacer volver a pensar en el sistema: por tanto, el detalle es, por así decirlo, «excepcionalizado». Al contrario, en el caso del fragmento, la porción es considerada como un accidente del que se parte para reconstruir el todo: el fragmento se reconducirá entonces a una hipotética «normalidad» suya, la interna al sistema considerado por hipótesis.

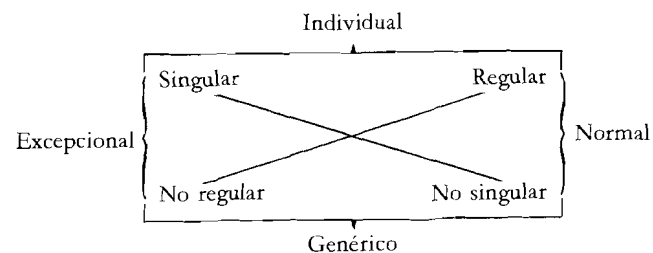
En conclusión, «excepcionalidad» contra «normalidad» se tornan en una nueva categoría que preside el uso del detalle y del fragmento. Intentemos profundizar su oposición y extenderla o articularla. Para hacerlo, intentemos esquematizarla con el empleo de una terminología coherente y tomemos, a este fin, una metáfora

¹² Para una panorámica sobre la escuela histórica que proviene del grupo de la revista «Annales», véase, entre otros: Georges Duby, *Le rêve de l'histoire*, París, 1983 (trad. it. *Il sogno della storia*, Garzanti, Milán, 1986).

científica. En topología, se puede considerar como sistema una curva cualquiera controlada por los parámetros de sus valores en las abscisas y en las ordenadas y que respete una función. La curva está a su vez constituida por una serie de puntos. Tales puntos se llaman «regulares» cuando obedecen sólo y únicamente a la ley de la función representada por la curva. En cambio, se llaman «singulares» aquellos puntos que, aun obedeciendo a la función, siguen al mismo tiempo también otra; puntos, en términos más exactos, que denominaremos «triplos» o «n-plos»¹³. Puntos regulares y singulares pueden representarse así:



Consideremos ahora regularidad y singularidad no ya como tecnicismos matemáticos, sino como metáforas de fenómenos culturales (al límite, estéticos). La operación está permitida, porque en el uso de la lengua esto ocurre continuamente. Desde el punto de vista lexical común, podemos, en fin, colocar los lemas «singular» y «regular» en oposición. Ahora bien, mediante el procedimiento de expansión previsto por el «cuadrado semiótico»¹⁴, podemos también articular las relaciones entre las dos polaridades en contraste, hallando sus contradictorios, sus subcontrarios y sus deixis. Tendremos así el esquema siguiente:



Detengámonos en cada término. «Singular» y «regular» son los contrarios principales. Sus términos contradictorios son «no regular» y «no singular», a su vez, en relación de subcontrariedad. Las combinaciones son la expansión más interesante. La singularidad unida a la regularidad da lugar a lo «individual», que de hecho extrae de la singularidad el aspecto individualizante, pero de la regularidad mantiene el carácter de no-evasión de la norma. La combinación opuesta une la no-singularidad y la no-regularidad: los dos aspectos están, en cierto sentido, neutralizados y el fenómeno analizado no permite ser reconocido ni como singular ni como regular. Tendremos entonces una especie de indistinto que proponemos denominar «genérico». La combinación a lo largo de las «deixis» nos lleva a sumar la singularidad y la no regularidad: el fenómeno analizado no sólo es singular, sino que su singularidad hace perder de vista también el residuo de regularidad que conserva. Propongo utilizar en este caso el término «excepcional», que de hecho tiene en cuenta la singularidad, pero prevé que ésta sea también fruto de una no-regularidad (por ejemplo, la licencia poética, que es singular como descarte de la norma lingüística, pero que acaece utilizando la excepción gramatical). En fin, la «deixis» opuesta niega la singularidad afirmando la regularidad. Propongo denominar este caso con el término «normal», ya que, así, será posible tener en cuenta tanto la ausencia de descartes de la regla como la insistencia en la adhesión a la regla.

El esquema es bastante válido para describir las operaciones analíticas conducidas mediante las estrategias del detalle y del fragmento. El detalle consiste en la operación de hacer pasar un fenómeno del área de la individualidad a la de la excepcionalidad o, mejor aún, de la polaridad de lo regular a la de lo excepcional. De hecho, la práctica «detallante» consiste en «poner de relieve», como hecho excepcional, una porción del fenómeno que aparecía, de otra forma, normal. En cambio, completamente opuesto es el mecanis-

¹³ Sobre los problemas de las singularidades, tratados de modo no banal y genérico como en esta ocasión, ver: René Thom, *Stabilité...*, cit. Algunos de los problemas tratados aquí, de modo metafórico pueden reconducirse a la problemática de lo genérico/no genérico. En geometría, un «punto no genérico» es un punto que cambia el orden de su entorno si es sometido a una mínima perturbación, mientras que un «punto genérico» no cambia la forma de una configuración aunque sea sometido a perturbaciones más consistentes. Véase la nota, al margen, al artículo de Thomas Martone por parte de Jean Petitot en Omar Calabrese (ed. y notas de), *Piero teorico dell'arte*, Gangemi, Roma, 1986.

¹⁴ Sobre la concepción del «cuadro semiótico», ver la nota 45, § 1.

mo que preside la estrategia del fragmento. El fragmento se da, en efecto, siempre inicialmente como singularidad, a causa quizá de su misma geometría; pero de la singularidad el analista intenta volver a la normalidad del sistema de origen al que el fragmento pertenecía. Por tanto, el fragmento en su estado inicial es una «emergencia», pero ésta es anulada con la operación de retorno al entero.

6. DOS ESTÉTICAS CONTRAPUESTAS Y MUCHOS FENÓMENOS MIXTOS

Ya he anticipado que la estrategia del detalle y la del fragmento dan lugar también a actitudes estéticas. La motivación me parece banal. Cuando cualquier práctica analítica sirve de soporte para la valoración de una obra («de arte» o no), automáticamente tendremos la manifestación de una inversión de valor. El valor concierne a la obra, es verdad, pero su criterio reside también en la estrategia de base empleada. Volvamos, para comprender mejor este asunto, al esquema de expansión de la categoría «singular»/«regular». La combinación que da lugar a lo «excepcional» o a lo «normal» en sí y por sí no está necesariamente dotada de valor estético. Se torna tal, si y sólo cuando los diversos términos son a su vez investidos de dicho valor, casi como si fueran insertados en implícitas proposiciones que confirman su aprobación o su reprobación por parte de un sujeto individual o colectivo. De hecho, ciertas poéticas interpretativas funcionan precisamente de este modo. Por ejemplo, las vanguardias de nuestro siglo han contribuido a valorizar enormemente la «excepcionalidad» contra la «normalidad»: basta pensar en el principio de «descarte de la norma» enunciado por Sklovskij y por los formalistas rusos, en el que consistiría la misma función estética del lenguaje¹⁵. Al contrario, otras poéticas (tal vez definidas «clasicistas») han insistido más bien en la valoración precisamente de la norma o del canon de belleza. Una prueba: la explícita contraposición de títulos y de contenidos en dos ya viejos libros de historiografía «formal» de la arquitectura, el de John Summerson con el título de *El lenguaje clásico de la arquitectura* y el de Bruno Zevi con el título de *El lenguaje moderno de la arquitectura*¹⁶. En el primer caso se inter-

¹⁵ Sobre el tema, véase: Tzvetan Todorov, *I formalisti russi*, Einaudi, Turín, 1964; Viktor Sklovskij, *Teoria della prosa*, Einaudi, Turín, 1980; Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milán, 1966.

¹⁶ John Summerson, *The Classical Language of Architecture*, Methuen & Co., Lon-

pretan las diversas «gramáticas» de los clasicismos históricos como diferentes adaptaciones a la norma identificada con el racionalismo de la antigüedad greco-romana. En el segundo se entiende la modernidad (toda modernidad, no sólo la contemporánea) como desviación del dogma, de la regla, de la repetición formular¹⁷.

Sin embargo, las dos estéticas, la de lo excepcional y la de lo normal, no describen todavía de qué manera se tornan en estéticas del detalle y del fragmento. Aquí hace falta introducir entonces un ulterior principio. Es decir: que cualquier categoría puede ser investida por valorizaciones (en nuestro caso estéticas). Por tanto, también categorías que se combinan entre ellas y que pueden resultar *formantes* de una estética y ser valorizadas mediante operaciones simultáneas o sucesivas. Veamos. Se ha dicho que existen dos estéticas, una de lo excepcional y otra de lo normal; éstas pueden manifestarse de muchos modos. Uno de éstos es *también* el análisis de los fenómenos a partir de sus elementos por lo que la misma categoría «parte»/«todo» puede ser investida de valor, cuando se elija, por ejemplo, que «pequeño es bello» en contraposición con una idea globalista de la belleza. Sin embargo, a su vez, hemos visto que la categoría «parte»/«todo» puede manifestar la polaridad «parte», ya como detalle, ya como fragmento. La nueva categoría «detalle»/«fragmento» puede entonces ser investida ulteriormente por valores estéticos y dar lugar, por ejemplo, a poéticas que —en el conjunto— favorecen la excepcionalidad de la obra, la elaboración de sus partes y la emergencia de un detalle o la constitución de un fragmento (la obra como fragmento o las partes de la obra como fragmentos).

Sin embargo, una vez más, las definiciones alcanzadas me parecen genéricas o banales: modelos bastante fluctuantes de interpretación valorativa. Dos consideraciones deben ser añadidas para llegar a descripciones más concretas. La primera: que toda inversión de valores puede ocurrir de dos modos, o como *inversión en la fuente* (momento de producción de obras en las que se indican poéticas subyacentes) o como *inversión en la recepción* (momento de fruición de las

dres, 1963 (trad. it. *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Turín, 1970); Bruno Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Einaudi, Turín, 1973.

¹⁷ El tema de la simple concepción de un lenguaje arquitectónico como «descarte» se ha debatido en el número especial de la revista «Casabella» dedicado a la arquitectura como lenguaje (430, 1978).

obras en las que la recepción misma constituye una poética)¹⁸. La segunda: que toda inversión de valores se torna emergente como «gusto» cuando el modelo general de interpretación valorativa se hace excedente o enfático. De este modo conseguiremos cuatro tipos de fenómenos de gusto: una poética de producción de detalles; una poética de producción de fragmentos; una poética de recepción de detalles; una poética de recepción de fragmentos. Además, los cuatro tipos se caracterizarán por el hecho de que los detalles tenderán a hacerse cada vez más autónomos respecto a los enteros y los fragmentos a subrayar su ruptura respecto a los enteros sin ninguna hipótesis o deseo de reconstrucción de los mismos. En este sentido, los que eran simples modelos generales de interpretación valorativa, orientables hacia preferencias clasicistas o anticlasicistas, llegan a ser la forma específica de un nuevo gusto que los engloba a todos y que, a mi entender, es una ulterior manifestación de lo que estamos denominando aquí «neobarroco», como veremos mejor al final de este capítulo.

Intentemos efectuar alguna averiguación sobre fenómenos concretos. Partamos de la producción de detalles que cada vez más se hacen autónomos, enteros. En el ámbito de las comunicaciones de masa y especialmente del cine y de la televisión, en los últimos tiempos, los ejemplos han florecido en gran número. Piénsese, por ejemplo, en la extremada valorización formal de algunos modos de «detallar» ofrecidos por las innovaciones tecnológicas. El más importante me parece el «detalle temporal» que ocurre con el efecto-moviola. El uso de la cámara lenta ya ha pasado de una función analítica (observar una acción de juego en un «match» deportivo) a una función «estetizante». El aspecto estético consiste en la búsqueda obsesiva de un instante-acmé de una acción dramática: el gol o el penalty en el fútbol, el disparo y el grito de muerte en un delito, el abrazo después de una carrera en el encuentro entre enamorados, el pasmo decisivo en una escena sexual, etc. Pero el intento de aislamiento de tal instante-acmé lleva consigo una consecuencia: que el tiempo de la acción decisiva debe descomponerse minuciosamente a cámara lenta y como tal debe representarse dentro de una temporalidad normal; sin embargo, de este modo toda secuencia a cámara

¹⁸ Sobre el tema se pueden leer: Umberto Eco y otros, *Semiotica della ricezione*, «Carte semiotiche», 2, 1986; y naturalmente Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

lenta ocupa mayor espacio en el flujo del tiempo normal; así, este último se reduce dentro de las temporalidades estándares de los productos de los «mass-media». En tiempos recientes, ha habido films ejemplares desde este punto de vista. *Nueve semanas y media* o *Flashdance*, por ejemplo, tendían a la multiplicación de detalles temporales con precisa función «estetizante». Idéntica función en *Rompebuecos* de Robert Aldrich, en que la narración de un dramático partido de fútbol americano casi imponía la elección de la forma (¿o la elección del tema se derivará del placer de la forma?). Una variante del detalle temporal obtenido por medio de efectos-moviola es la del detalle narrativo. También en este caso nos encontramos frente a una analiticidad que transforma los tiempos de la narración a causa de la búsqueda de una cadencia de sucesos que se acerca a la del tiempo real. Bastará pensar, esta vez, en el caso de las telenovelas. Aquí hay nuevamente una dilatación del tiempo, pero a niveles de contenido narrativo en lugar que de forma representativa y, no obstante, el detalle procede nuevamente hacia su autonomización: todo el «plot» avanza por detalles minúsculos. En fin, existen ulteriores manifestaciones de detalle, esta vez podríamos decir espaciales, y, una vez más, distinguibles en detalle formal y de contenido. Primer ejemplo: el aumento de las tomas de cerca. Siempre en el ámbito de las comunicaciones de masa estamos, de hecho, asistiendo a la enfatización de lo que podríamos denominar efecto-porno. Un carácter de la pornografía es el de poner en evidencia el detalle escandaloso. Y bien, esto está sucediendo también en la producción de films «soft-core» de autor: de nuevo *Nueve semanas y media* o los films de Tinto Brass o las recientes series con Stefania Sandrelli o *Betty blue*, basado en la acción sexual del dúo Betty-Beineix; pero el efecto-porno no atañe sólo al sexo, sino también a otros procedimientos de detalle igualmente escandalosos, como los que conciernen a las acciones de violencia. En este caso, los films de acción y el periodismo en prensa o en televisión proceden de la misma manera, es decir, a la búsqueda de detalles que se hacen cada vez más autónomos que el entero de referencia. Brian de Palma, con su *decoupage* a ultranza parece el maestro de tal cine. Dos films han anticipado fuertemente esta tendencia, explotándola magistralmente como potencial narrativo: el primero es *Blow Up* de Antonioni, donde, no sin razón, el detalle de una acción delictiva descubierto casualmente por un fotógrafo llegaba a ser el objeto del enredo, con la moral conclusiva de la imposibilidad de remontar al conjunto; el segundo, no sin motivo, es el homenaje a Antonioni rodado por Brian De

Palma con *Blow out*, en el que el detalle se torna en sonido y la moral permanece la misma.

También en un campo más exactamente artístico hemos asistido a operaciones análogas. Si tomamos algunas obras de artistas conceptuales de los años 70, por ejemplo, hallamos puntualmente la práctica autonomizante del detalle. Giulio Paolini ofrece al menos un caso verdaderamente ejemplar. Piénsese en *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* y en el siguiente *Controfigura*, respectivamente de 1967 y de 1981. Se trata, como se sabe, de dos obras de cita de un retrato de Lotto; pero éstas se ponen en escena trabajando de detalle: en la primera, mediante el título que invita a considerar el retrato bajo el simple aspecto de la pose del joven y, por tanto, del hecho de que *debe de* concernir al artista; en la segunda mediante una forma desenfocada, que el título invita a considerar como núcleo autónomo de la pintura (el «empeoramiento» debe considerarse en sí mismo y como «otro» respecto al primer cuadro). En la exposición *Arte allo specchio*, realizada por Maurizio Calvesi en 1984 por la Bienal de Venecia¹⁹, hay otros ejemplos de procedimientos de autonomización del detalle, todos ellos practicados sobre la cita. Por ejemplo, Tano Festa aislaba detalles de Miguel Ángel o de Van Eyck. El argentino Osvaldo Romberg producía obras «analíticas» de la Gran Odalisca de Ingres, el francés Jean-Michel Alberola aislaba detalles de Tiziano, Tintoretto, Veronés en una obra formada por siete paneles y titulada *Acteon Fecit*.

La estética del fragmento en origen pertenece, también ella, tanto a las comunicaciones de masa como a las artes. En el ámbito de los media ésta se manifiesta sobre todo en la ya muy común práctica de producir objetos-contenedor, los cuales, en su interior, ya no presentan productos acabados, sino sobre todo fragmentos de otras obras. Los programas de variedades dominicales de los mayores canales nacionales italianos poseen todos este carácter, que, sin embargo, se corrige siempre por el hecho de que la fragmentación posee un momento de recomposición final, es decir el programa-contenedor mismo, su dirección, su conducción. En este caso, podríamos decir que nos hallamos frente a un modelo tradicional: el fragmento es reconducido a su propio entero. En cambio, no es así, porque el entero pertenece a una lógica completamente diferente de la de los fragmentos y su recomposición es pretextada. Un caso de recomposición, en el que lo pretextado es, sin embargo, ulterior-

¹⁹ Maurizio Calvesi, *Arte allo specchio*, Electa, Milán, 1984.

mente transformado en ironía y virtuosismo, es el del film *Cliente muerto no paga*, en el que asistimos a la verdadera creación de un «thriller» a partir de fragmentos de grandes films policíacos del pasado. Pero, aquí estamos más bien en un efecto-collage diferente de las operaciones cubistas o dadaístas por el hecho de que el juego implica un placer receptivo del espectador, llevado a reconocer los fragmentos originales. Diversión, ésta, llevada quizá al máximo límite por Peter Greenaway en *El contrato del dibujante* y más aún en *Z.O.O.*, en el que la llamada de la cita se subraya y esconde al mismo tiempo. Finalmente, el ejemplo más curioso y magistral: el film *True Stories* de David Byrne; aquí, la ideología del fragmento es incluso constitutiva. En efecto, Byrne ha rodado la película a partir de una verdadera recogida de recortes de periódico que narraban minúsculos hechos de crónica de la vida americana, sin alguna relación el uno con el otro. El film los reunifica: pero precisamente según un principio fragmentario, dado que no existe ni siquiera una apariencia de marco o de trama para reunificarlos, excepto la voz (y el rostro, el del mismo Byrne) del narrador. Todo procede a saltos, o «intervalos» como los llamaría Dorflès, de un polo a otro de América, así como de un tema a otro de la vida social. La reunificación (supuesto que exista) está sólo en la yuxtaposición de los fragmentos, el placer está en la descripción sin unidad.

Los ejemplos en el ámbito artístico son, en este sector, más numerosos y casi todos atañen una vez más a prácticas de cita. Esta última anotación no es irrelevante para comprender la naturaleza misma de la poética del fragmento. ¿Cómo es posible que muchos artistas, desde Claudio Parmiggiani al matrimonio Poirier, desde Michelangelo Pistoletto al ya conocido Giulio Paolini, desde el belga Didier Vermeiren al checoslovaco Jiri Anderle hagan tal explícito uso de fragmentos de obras de pasado? Me permito no dar al fenómeno la misma valoración de Maurizio Calvesi, implícita en la misma denominación de los artistas «citadores» es decir, «anacronistas». En efecto, no me parece que en la última serie de personajes apenas citados haya alguna nostalgia del pasado. La cita, en nuestro caso, es bien diversa de la efectuada, por ejemplo, por el grupo señalado en el principio del párrafo precedente. Aquí, en efecto, estamos frente a la voluntaria fragmentación de las obras del pasado *para extraer de ellas materiales*. Si pensamos por un momento en la extrema dificultad, para el artista contemporáneo, de hacer obras renovando los materiales expresivos, nos daremos cuenta de que —considerada por hipótesis la imposibilidad de encontrar «nueva»

materia plástica— los fragmentos del pasado comienzan a ser *ellos* el nuevo material de la hipotética paleta del artista. En otros términos, el arte del pasado es sólo un depósito de materiales, que, por tanto, se hace completamente contemporáneo y que además implica necesariamente la fragmentación. Sólo fragmentando lo que ya se ha hecho, se anula su efecto y sólo haciendo autónomo el fragmento respecto a los precedentes enteros, la operación es posible. El fragmento se torna así en un material, por así decirlo, «desarqueologizado»: conserva la forma fractal debida a la ocasión, pero no se reconduce a su hipotético entero, sino que se mantiene en su forma ya autónoma.

El fragmento, como se acaba de decir, tiene una forma propia, una geometría propia. También la valorización de su aspecto forma parte de la estética del fragmento. No sin motivo ésta ha sido experimentada por numerosos escritores contemporáneos. La primera mención, naturalmente, se dirige a Roland Barthes de *Fragmentos de un discurso amoroso*. He aquí lo que dice el autor en *Barthes por él mismo*: «Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces unas piedras en la circunferencia del círculo: me desparramo en derredor: todo mi pequeño universo en pedazos; en el centro, ¿qué?»²⁰. En otros términos, la estética del fragmento es un derramarse eludiendo el centro o el orden del discurso. No sin razón, siempre Barthes elige como emblema propio una frase de Gide: «La incoherencia es preferible al orden que deforma.» El fragmento como material creativo responde así a una exigencia formal y de contenido. Formal: expresar lo caótico, lo casual, el ritmo, el intervalo de la escritura. De contenido: evitar el orden de las conexiones, alejar «el monstruo de la totalidad».

La escritura fragmentaria barthesiana ha llegado a ser, después de Barthes, un gesto creativo cada vez más consuetudinario, que ha seguido las más diversas manifestaciones, todas preconizadas por el crítico francés: el diario «a la Gide», los aforismos, los pensamientos sueltos, hasta alcanzar una dimensión de masa en la cosecha de «no-libros» continuamente publicados, sobre todo en Italia, tanto por ensayistas de segundo nivel como por personajes de los mass-media. Una breve lista, antes de abandonarlos: Maurizio Costanzo, Roberto D'Agostino, Nino Frassica, Pino Caruso, etc. Pero aquí,

²⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, París, 1979 (trad. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Turín, 1981). Id., *Barthes par lui même*, Seuil, París, 1977 (trad. it. *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Turín, 1982).

hay que decirlo, el fragmento se ha limitado al papel de variedades, como representación individual. En cambio, es diferente el caso en el que el fragmento ha tomado de nuevo su papel quizá más auténtico y original, el de la poesía. Nuestros mayores poetas han comenzado hoy la práctica del fragmento poético: desde algunos ex-Novísimos, como Antonio Porta y Nanni Balestrini, hasta autores menos fragmentarios posee el mismo sabor de la de los artistas visivos: fragmentación para reencontrar tanto una «paleta» de palabras y frases, como para recuperar la poeticidad connatural a la anulación del principio de orden y de sus geometrías regulares. El fragmento se hace autónomo; pero el sentido de integridad de la obra fragmentaria es diferente del de antes, pone el acento en la irregularidad y en la asistematicidad, tiene el sentido de «estar hecho pedazos». En conclusión: la suspensión de la fragmentariedad bloquea el proceso hacia lo normal y deja intacto lo excepcional; la autonomía del detalle, en cambio, transforma en hiperexcepcional lo normal. El sistema estético que deriva de ello es un sistema en perenne excitación.

En el lado opuesto respecto a las estéticas en origen, están las dos estéticas de la recepción. Aquella ligada al detalle podríamos llamarla «estética de alta fidelidad» y diría que se trata de una valorización del placer de la perfecta reproducción técnica de una obra. En efecto, el detalle siempre es una reproducción, dado que se trata del aislamiento de una porción de la obra. Por tanto, insistir en los placeres de detalle significa insistir también en la calidad de la reproducción misma, que permitirá al beneficiario percibir, cada vez mejor, el detalle. Ciertos instrumentos nacen específicamente bajo el lema del placer de detalle. Por ejemplo: el tocadiscos de alta fidelidad, el magnetofón profesional, el videoregistrador, el «walkman», el «compact disc», el televisor de pantalla plana, el «eidophore», la televisión de alta definición, la escucha con auriculares, la cámara lenta y el congelador de imagen insertados en el videoregistrador, el «zoom» de la máquina fotográfica y la ampliadora en el laboratorio de revelado y reproducción, la estereofonía y la estereofonía aplicada al televisor, etc., según una progresión que ya viaja actualmente a una velocidad impresionante, ofreciendo instrumentos superados tecnológicamente en el curso de pocos meses. Este aspecto de la tecnología no puede dejar de ser acompañado de verdaderos cambios de actitud perceptiva y de gusto. En efecto, la fruición ya está prevista (incluso «inscrita» en las obras mismas) como fruición aproximada y atenta al detalle. A veces, como hemos observado en

los párrafos precedentes, ésta se transforma en narración: como en la escena de *Blade Runner* en la que se consigue la prueba de que uno de los personajes es un replicante a través del detalle cada vez más aproximado de una fotografía o, como en los ya citados *Blow up* y *Blow out*; incluso en ciertos telefilms populares (el teniente Colombo trabaja exclusivamente por detalle, el teniente Koester resuelve un caso reconociendo el detalle de una ejecución musical); incluso en la fruición del arte se ha llegado a la estética del detalle. De otro modo no se explica la multiplicación de las casas editoriales especializadas que producen, cada vez más, libros con imágenes de detalles o el éxito de las exposiciones de restauraciones de obras de arte, que exponen muchos materiales de detalles (radiografías, fotografías del grano de las pinturas, imágenes minúsculas de lagunas y faltas, etc.).

Igualmente se puede reconocer una estética de la recepción basada en el fragmento. Ésta consiste en la ruptura casual de la continuidad y de la integridad de una obra y en el gozo de las partes así obtenidas y hechas autónomas. A este propósito, es banal el llamado «síndrome de pulsador» en la fruición de televisión. Un acto que podría de otro modo definirse neurótico, puede transformarse en un verdadero programa estético de consumo. Es idéntica la actitud que preside la adquisición de antologías: donde con este término se entenderá toda forma de compilación, desde la musical (no sin motivo llamada «compilation») a la literaria, a la cinematográfica y televisiva, a la fotográfica. El placer, en todos estos casos, consiste en la *extracción* de los fragmentos de sus contextos de pertenencia y en la eventual recomposición dentro de un marco de «variedad» o de multiplicidad. De todas formas, se trata siempre de pérdida de valores de contexto, de gusto por la incertidumbre y causalidad de los confines de la obra así conseguida y de adquisición de nuevas valorizaciones provenientes del *aislamiento* de los fragmentos, de su puesta en escena. Tal vez, este placer coincide con la fuente y con la recepción: por ejemplo, en la preparación arquitectónica, donde el fragmento (del pasado, o citado del pasado) se pone literalmente en escena con una construcción neutra, que haga de telón de fondo y permita el relieve del fragmento mismo. Arquitectos como Carlo Scarpa o Franco Albini han hecho de esta práctica una verdadera poética de la construcción, consistente en el juego de perfiladura de lo *irregular* mediante la neutralización del telón de fondo y del contexto. Una verdadera metáfora del placer mismo del fragmento: anulación de la memoria sistémica y contextual.

En conclusión, podemos observar entonces que detalle y fragmento, aun tan diversos entre ellos, acaban por participar del mismo «espíritu del tiempo», la pérdida de la totalidad. En el neobarroco las distinciones continúan obviamente siendo válidas, pero la aceleración y exageración de sus caracteres lleva a hacer de ello unas *nuances* de una opción general, que es *de cualquier modo* la del final o del ocaso de la integridad. Ésta es también una posible explicación (entre muchas) de la decadencia de los grandes sistemas ideológicos «fuertes». No se trata sólo de una decadencia de modelos frente a la modernidad (o postmodernidad). El hecho es que el detalle de los sistemas o su fragmentación se hacen autónomos, con valorizaciones propias y hacen literalmente «perder de vista» los grandes cuadros de referencia general.

Inestabilidad y metamorfosis

1. MONSTRUOS

Partimos de un dato de hecho. En los últimos años hemos asistido y seguimos asistiendo a la creación de universos fantásticos pululantes de monstruos. Cine, televisión, literatura, publicidad, música nos están proporcionando una impresionante galería de ejemplares, también muy diferentes entre ellos. Rápidamente: hemos tenido los lagartos de dos series televisivas de *Los visitantes*; el ser pro-teiforme de *La cosa* de Carpenter; el enemigo de *Conan el bárbaro* que se transforma en gigantesca serpiente; el cruel *Alien* y su versión femenina en *Aliens*; los colosales gusanos de *Dune*; el ente verde en el que se transforma el protagonista de *El increíble Hulk*; el pueblo extraterrestre de los diversos episodios de *La guerra de las galaxias* y de *Star Trek*; el héroe irónico de *Un hombre lobo americano en Londres* y su parodia en Thriller, clip para la homónima canción de Michael Jackson y rodado por el mismo director John Landis; los espectros de *Los cazafantasmas*; las apariciones de *Poltergeist*; los diablos de Dario Argento en *Demoni*; los monstruos buenos o casi buenos de *Encuentros en la tercera fase* hasta *El extraterrestre* y *Gremlins*; el microalienígena de *Liquid Sky*; el hombre robot de *Rankxerox*, y la lista está sólo empezando. Ya esta constatación sería suficiente para reflexionar sobre una superficial relación con el barroco y con otras épocas «similares» productoras de monstruos: baja latinidad, baja Edad Media, romanticismo, expresionismo. Todos ellos son periodos en los

cuales el monstruo se emplea para representar no tanto lo sobrenatural o lo fantástico, como sobre todo lo «maravilloso», que depende de la rareza y casualidad de su génesis en naturaleza y de la oculta misteriosa teleología de su forma.

Éste es, en efecto, el punto más interesante. Si reflexionamos en la etimología misma del nombre «monstruo», encontraremos dos significados de fondo. Primero: la espectacularidad, derivada del hecho de que el monstruo *se muestra* más allá de una norma («monstrum»). Segundo: «la misteriosidad» causada por el hecho de que su existencia nos lleva a pensar en una admonición oculta de la naturaleza, que deberíamos adivinar («monitum»). Todos los grandes prototipos de monstruo, los de la mitología clásica, como el minotauro o la esfinge, son al mismo tiempo maravillas y principios enigmáticos. Son desafíos llevados a dos campos especulares que constituyen la experiencia humana: el dominio de lo «objetivo» (es decir, el mundo fuera de nosotros) y el de lo «subjetivo» (es decir, nuestro espíritu). En fin, desafíos llevados a la regularidad de la naturaleza y a aquella otra regularidad que se adecua a ella, la inteligencia humana.

De aquí el gran principio fundador de la teratología o ciencia de los monstruos: basarse en el estudio de la irregularidad, ocuparse de la *desmesura*. En efecto, los monstruos, en cualquier descripción desde la antigüedad hasta nuestros días, son siempre excedentes o excesivos, en grandeza o pequeñez: gigantes, centauros, cíclopes; enanos, gnomos, pigmeos; con demasiadas partes ausentes: gasterópodos, sciópodos, blénidos. La perfección natural es una medida media y lo que sobrepasa los límites es «imperfecto» y monstruoso¹; pero imperfecto y monstruoso es también lo que sobrepasa los confines de aquella medida media que distingue la otra perfección, la espiritual. Perfección y «mediedad», sobre todo en ciertas épocas del gusto, son casi sinónimas, como observaba irónicamente Jean Paulhan cuando decía que «nada se asemeja tanto a la mediocridad como la perfección»². De aquí el enigma del monstruo, pero también su *excedencia espiritual*. Este último carácter hace del monstruo un ser no sólo anormal, sino generalmente negativo. Un ser para el cual el juicio de exceso físico o morfológico se transforma en juicio de exceso de valores espirituales. He aquí la explicación del por qué

¹ Gilbert Lascault, *Le monstre dans l'art occidentale*, Klincksieck, París, 1976.

² Esta cita es de segunda mano: la tomo de Robert Blanché, *Les catégories...*, cit.

la teratología, de ciencia «positiva» se torna en disciplina moral y se basa en los sistemas de valores aceptados por una sociedad³.

Las sociedades muy normalizadas establecen usualmente unas homologaciones entre las diversas categorías de valor. Tomemos, por ejemplo, cuatro categorías: ética, estética, morfológica y tímica⁴. Las primeras dos son categorías apreciativas en el sentido de que contienen un juicio que implica la alabanza y la reprobación. Las dos segundas son categorías constativas, en el sentido de que dan un juicio de realidad. Sin embargo, se observará que existen, sobre todo en periodos de mayor «orden», homologaciones rígidas entre los términos positivos y entre los términos negativos de las cuatro categorías. Las apreciativas informan a las constativas y, a su vez, éstas dan contenido a las apreciativas. Por ejemplo: lo que está conforme desde un punto de vista físico es también bueno, bello y portador de euforia; lo que es bueno debe ser también conforme, bello y portador de euforia; lo que es bello será también conforme, bueno y eufórico; lo que es eufórico es también bello, conforme y bueno y viceversa, como en la tabla siguiente, que hemos discutido ya en la introducción de este libro:

CATEGORÍA	JUICIO SOBRE	VALOR POSITIVO	VALOR NEGATIVO
Morfológica	Forma	Conforme	Deforme
Ética	Moral	Bueno	Malo
Estética	Gusto	Bello	Feo
Tímica	Pasión	Eufórico	Disfórico

Sin embargo, se observará que es posible desviarse poco a poco de semejantes homologaciones. De hecho, hay grupos o sociedades enteras que proponen tal vez homologaciones diferentes o más simplemente neutralizan las homologaciones existentes. Si volvemos a

³ Véase: Corrado Bologna, *Maestro*, en *Enciclopedia*, Einaudi, Turín, 1980, vol. 9.

⁴ No existe ningún criterio para elegir éstas en lugar de otras categorías, si no por el hecho de que el bien, lo bello, la forma y la emoción son, más o menos, por ahora y según el buen sentido, unos parámetros de juicio de un fenómeno bastante homogéneos. Se podría haber añadido la categoría de la «verdad» y las cosas no habrían cambiado demasiado; pero el juicio sobre la verdad es algo más complicado que los otros cuatro, que parecen más evidentes en su homologación recíproca.

los monstruos, veremos que, según la homologación «más ordenada», se tratará de seres deformes en principio y, por tanto, malos, feos, disfóricos. Sin embargo, pueden darse mutaciones de homologación: alguien puede empezar a decir que el monstruo es perfectamente conforme y, por tanto, también bello, pero también disfórico y, por tanto, sustancialmente malo. Un prototipo: Dorian Gray. La moral católica ha sugerido quizá tal mutación de perspectiva. En otro lugar, se puede sostener que la deformidad y la disforicidad son, en cambio, portadoras de belleza y bondad. Muchas obras románticas siguen esta regla. Así se puede empezar a vislumbrar una verdadera combinación de valores, capaz de definir diversas actitudes de grupos, individuos y sociedades en las áreas de juicio de la forma, del «eticismo», del esteticismo, de la pasionalidad de los fenómenos. Es lógico, naturalmente, que la simple y vasta axiomática arriba presentada toma cuerpo en categorías cada vez menos generales. Por ejemplo: la conformidad puede representarse mediante simetría, medida del hombre, colores tenues, cabello rubio, delgadez, etc. Lo que en un periodo de semejante conformidad se define «deforme» es su contrario. Hay un rechazo si el deforme, socialmente homologado al malo, feo, disfórico, de repente es asociado por alguien al bueno o al bello o al eufórico. Cuando, a su vez, las figuras del rechazo se estabilicen en una sociedad, son justamente éstas las que se transforman en el reino de lo conforme y así, consecuentemente, en una dialéctica general de los valores colectivos en las diversas épocas.

Desarrollada esta premisa, podemos volver a los monstruos contemporáneos y preguntarnos, finalmente, si corresponden a algún cambio acaecido en el régimen de las homologaciones. La respuesta que podemos dar es efectivamente que sí; hay un carácter específico en la teratosfera de hoy en día. Los nuevos monstruos, lejos de adaptarse a cualquier homologación de las categorías de valor, *las suspenden, las anulan, las neutralizan*. Se presentan también como formas que no se bloquean en ningún punto exacto del esquema, no se estabilizan. Por tanto, son formas que no tienen propiamente una forma, sino que están, más bien, en busca de ella. Lo que hace reflexionar sobre la necesidad de un nuevo capítulo por añadir a la historia de la teratología: un capítulo sobre la «natural» inestabilidad e infirmitad del monstruo contemporáneo. Y siendo, como se ha visto, la teratología una ciencia fundamentalmente social, la necesidad de un capítulo sobre la «natural» inestabilidad e infirmitad de nuestra sociedad.

2. LAS FORMAS INFORMES

Para clasificar los nuevos monstruos con un mínimo de pertinencia, partimos de un criterio descriptivo. Por ejemplo, la elección de una denominación. ¿Cómo bautizaríamos la forma de E.T., de Yoda de *La guerra de las galaxias*, de *Alien*, del ser de *La cosa*? Digo «bautizaríamos» porque, inevitablemente, en presencia de una forma inusitada en el cuadro de las ya conocidas, usualmente el único modo para fijarla y hacerla perceptible y comunicable es el de darle un nombre tal vez precedido por «semejante a...». De hecho es el lenguaje verbal el que normalmente permite estabilizar cualquier forma. Y bien: se observará que somos completamente incapaces de denominar los monstruos contemporáneos con otro nombre que no sea el de «monstruos». Lo que en el fondo los distingue de los del pasado, dado que en los muchos catálogos de los teratólogos antiguos encontrábamos, en cambio, verdaderas listas de caracteres: alas de murciélago, cabeza de león, cuerpo de lince, cola de reptil, patas de rapaz. En fin, el monstruo era una suma de propiedades usualmente inaccesibles entre ellas, pero, sin embargo, reconocibles.

No se crea que los productores de monstruos cinematográficos no se hayan planteado el problema. Hay al menos un monstruo contemporáneo que refleja perfecta y conscientemente la cuestión. Es el alienígena de *La cosa* de Carpenter. En un determinado momento de la primera parte, el médico de la expedición americana en la Antártida que ha encontrado al ser, descubre su secreto. La cosa no posee forma autónoma, pero sus células imitan las del ser que le pasa más cerca, hasta tragarlas y transformarse en ellas. Esto hace que cuando la cosa se encuadra, en realidad ésta sea unas veces un perro y otras un miembro de la expedición; o bien, una masa amorfa en un estado de transformación y de metamorfosis. El doctor expresa el concepto, incluso con un pequeño programa computerizado, en el que vemos un espacio de acción esquemático en el cual se mueven símbolos de las células verdaderas y de la parásita. Cuando una célula llega cerca del predador, éste la captura, la traga y después se transforma en ella. Pero, en sí y por sí misma, la cosa no tiene forma propia.

Un mecanismo muy análogo se encuentra en otra película reciente, de un género completamente diferente: *Zelig* de Woody

Allen⁵. Zelig es un personaje de los años 30 que la naturaleza ha dotado de una singularidad: no posee, o al menos no parece poseer, personalidad y aspecto propios y se transforma en el ánimo y en el físico imitando el ambiente y las personas que le rodean. De esta forma, lo vemos, por ejemplo, con camisa oscura al lado de Adolf Hitler en un mitin, pero después lo reencontramos judío entre los judíos o músico negro en un conjunto de jazz. Todo ello en un «crescendo» de situaciones en las que Zelig se vuelve delgado, gordo, rico, pobre, petrolero, atleta, político, alemán, italiano, americano e incluso psicoanalista cuando se le obliga, para «curarlo», a someterse a análisis. Por tanto, el film narra un caso de camaleonismo humano; pero también *Zelig* como film es camaleónico. Woody Allen, de hecho, ha construido una perfecta obra de montaje en la que asistimos a transformaciones del film en otro film. La película de base es en blanco y negro, ligeramente nebulosa a imitación de los films de los años 30 y las partes nuevas se integran con las documentales verdaderas hasta llegar a ser indistinguibles. Se repiten incluso el frufú, los cortes, las velocidades del cine de entonces. Algunas inserciones documentales son en color y contienen entrevistas a conocidos personajes de la cultura americana contemporánea, como Susan Sontag o Bruno Bettelheim. Sin embargo, mezcladas con entrevistas a personajes imaginarios pertenecientes a la historia inventada, contribuyen a la indecibilidad de la verdad o de la falsedad sociológica propuesta por el film. Incluso las entrevistas son camaleónicas: imitan, por ejemplo, dos muy diversos films como *Reds* de Warren Beatty, intercalado por entrevistas sobre la personalidad del periodista John Reed y *Mi tío de América* de Alain Resnais que incluía reflexiones registradas del biólogo Henri Laborit sobre las ratas. El tema y su misma elaboración se centran una vez más en la in-formidad y en la inestabilidad. Lo explica, por otra parte, muy bien un personaje de *Zelig*, la doctora Eudora Fletcher: «Zelig ya desde pequeño ha tenido un carácter absolutamente *inestable*. Para sentirse aceptado ha empezado a transformarse en cualquier cosa que fuera percibida como normal y reconocida por todos».

Sin embargo, también Carpenter demuestra ser consciente del mecanismo dinámico que está construyendo; lo revela un detalle no secundario del film. Como se sabe, la película es un *remake* de *La cosa* realizada en 1950 por Christian Nyby y Howard Hawks. Sin embargo, el ser alienígena en aquel caso mantiene un aspecto humanoide,

⁵ Ver también mi *Zelig l'uomo nessuno*, «Panorama mese», 14, 1983.

aunque descubriremos que tiene una estructura biológica vegetal y se nutre de sangre. El cambio es tan radical que Carpenter debe de haberlo estudiado a fondo, quizá pensando también en el modo más brillante para representar el mismo fenómeno lingüístico de su nombre. Entre todas las palabras utilizables elige precisamente la que significa lo no-definido por excelencia: «la cosa», quitándole también aquellas especificaciones que en el original mantenían vaguedad, pero no lo incierto absoluto. También desde el punto de vista figurativo, la informidad de la cosa produce un fenómeno de suspensión y neutralización, desde el momento en que no se trata ni de un ser conforme ni de un ser deforme. Pero de allí parten otros curiosos sucesos que conciernen a las otras categorías homologadas a la física. Desde el punto de vista ético: la cosa no es considerada ni buena ni mala por los componentes de la expedición; simplemente se trata de un predador al que la presa (los hombres) intenta escaparse, quizá transformándose tal vez en predador (el héroe Mac Reary) de la presa (el monstruo), en lo que científicamente se llamaría un «ciclo de histéresis». Por tanto, se puede de algún modo sostener que la categoría ética está sustancialmente suspendida. Algo más le sucede a la categoría tímica. Tratándose de un film de terror, alguien podría objetar que el monstruo es claramente disfórico; pero no es así, porque también las pasiones se suspenden constantemente. Hay disforia sólo cuando el monstruo está en acción y, por tanto, se está transformando en perjuicio de alguien, pero, por lo demás, el espectador y los personajes de la narración se ven siempre en una situación de *espera*, es decir, de suspensión o, como expresa mejor el mismo término literario y cinematográfico: de suspense. Tanto es así, que la historia misma no tiene conclusión, porque no estamos seguros de si el monstruo ha sido eliminado, si los héroes vivirán, si habrá otro capítulo. Desde el punto de vista de las categorías físicas, ética y tímica, el film de Carpenter se aleja, por tanto, mucho de su predecesor. Éticamente, Nyby-Hawks presentaban sólo un personaje (el científico de la base) que consideraba al ser como criatura superior. Tímicamente, el mismo film prefería euforizar al espectador declarando disfórica la cosa y eliminándola por medio del héroe con una trampa. Nos queda el punto de vista estético. También aquí la categoría, si no se suspende, por lo menos se hace compleja. En efecto, por un lado, la monstruosidad del ser se expresa por medio de elementos «feos» (tentáculos, viscosidad, ruidos desagradables, deformaciones locales); pero, por otro, está la maravilla de los efectos especiales para realizarla. Algo parecido le

ocurre a otro célebre monstruo del cine actual: Alien. También aquí hay una forma informe, que parece una vez un gigantesco mandril, otra un robot mecánico, otra un dragón. El todo queda, sin embargo, indecible, porque el monstruo no se toma nunca por entero, ni por un tiempo suficiente para estabilizar su percepción. Éticamente es cierto que la informidad se asocia a la maldad; pero por parte de personajes que tienden a la «conservación» (aunque la actriz Sigourney Weaver indudablemente nos empujará del lado de la homologación «conforme-bella-eufórica-buena»). Sin embargo, el científico de la expedición espacial (¡siempre él!) sostiene que no se debe matar al monstruo porque es cierto que se trata de una «máquina para matar», pero, como tal, «perfecta». Tímicamente, el discurso es equivalente al que hemos hecho precedentemente. Estéticamente estamos siempre en las mismas: viscosidad; ruidos desagradables, reducción de los humanos a amasijos carnosos; pero: un premio Oscar al realizador Carlo Rambaldi y a los diseñadores, entre los cuales está el famosísimo Giger, autor, por otra parte, de ulteriores pruebas pictóricas con ambiguos monstruos polimorfos y polisexuados, publicados bajo el título de *Necronomicon*.

Con Rambaldi hemos llegado inadvertidamente al territorio de los monstruos de más alta aceptación actual: E.T., el yeti, los gremilins. Aparentemente se trata de «monstruos», por llamarlos de alguna manera: son más bien cachorros de diversos materiales de muñecos. En realidad, representan los mismos principios recién ilustrados. Observemos más de cerca. Ya en una serie de entrevistas entre 1981 y 1983 Rambaldi declaraba que la idea original de los marcianos de *Encuentros en la tercera fase*, como de *El Extraterrestre* provenía de su antigua experiencia de artista, como de la inspiración proporcionada por su gato himalayo. Empecemos por el gato. Dibujos en mano, Rambaldi ha probado repetidamente que E.T., al menos por lo que concierne a la cabeza, proviene del gato, a través de dos reducciones. La primera: una simplificación de la figura del gato mediante un perfil casi caricaturesco. La segunda: eliminación de algunos caracteres felinos como las orejas, el pelo, los bigotes, la dentadura. Se deduce que la morfología de E.T. es el resultado, no tanto de una deformación, como de una «pérdida de forma». Otro episodio lo testimonia. El autor ha contado siempre que un primer prototipo del extraterrestre tenía el culito como el de un niño, para permitir el proceso de identificación por parte de espectadores adultos y pequeños. Pero Spielberg había obligado a modificarlo,

prefiriendo una parte posterior menos reconocible, «una cosa intermedia» entre un reptil y el Pato Donald. Vayamos ahora al arte. El mismo Rambaldi ha declarado que cuando era artista pintaba y esculpía un poco. Las puntualizaciones son interesantes: mientras como pintor era más o menos neorrealista, como escultor era más bien un informal, muy preocupado por producir objetos de material bruto, que cuando estaban inmóviles no sugerían ningún significado, mientras que si se les daba movimiento comenzaban a «decir» algo como «angustia», «ansia», «alegría», «emoción». Si volvemos a E.T. bajo esta clave, observaremos que Rambaldi la ha usado ampliamente para su muñeco. Rambaldi, de hecho, ha escrito que con ocasión de una exposición en Los Ángeles sobre sus efectos especiales, no lo había expuesto para no correr dos riesgos. El primero era el que, debiendo E.T. permanecer inmóvil, la gente ya no experimentase emociones. El segundo que, acostumbrándose los niños a su existencia estática, ya no se esperara una continuación de la historia.

Traduzcamos ahora, según nuestras categorías, las notas recién ilustradas. Para empezar, parece clara la derivación de E.T. de lo informal, lo que equivale a decir que el personaje nace explícitamente como *informe*. Además, esta informidad es puesta de relieve por el miedo a presentarlo estáticamente, para evitar su percepción estabilizada y estereotipada. E.T. necesita permanecer *dinámico* (el dinamismo se considera incluso garantía de la producción de *emociones* en el espectador). De cualquier modo hay otra prueba de la informidad del extraterrestre rambaldiano que está justamente en el film. En al menos tres ocasiones, E.T. se comporta como un camaleón. La primera en relación con el niño en medio del campo de maíz, al comienzo de la historia. La segunda en relación con la madre cuando, para ocultarlo, los muchachos le colocan en medio de una montaña de muñecos dentro de su armario y la mujer es incapaz de distinguirlo. La tercera en relación con toda la ciudad en el día de Halloween, cuando llevan de paseo a todos los niños disfrazados y nadie le reconoce como un ser verdadero, sino que le confunde con un niño disfrazado (lo que permite a Spielberg la agradable escena contraria: E.T. que «reconoce» a un niño maquillado de Yoda como perteneciente a su misma raza). Si queremos, hay también una ulterior prueba externa de la informidad de E.T. y de sus colegas. En un bonito ensayo titulado *La sintassi dell'alieno* Renato Giovannoli ha indicado como casi siempre la forma canónica de los nuevos monstruos, incluidos los de los videojuegos, es elástica, gomosa y trans-

formable⁶. Es una especie de figura-pulpo, capaz de hincharse, dilatarse, contraerse, modificarse a su gusto y de explotar (como sucede en ciertos videojuegos) si es llevada a una situación de crisis extrema.

Pero, ¿qué hacen Spielberg y Rambaldi con la informidad física de sus monstruitos? Algo absolutamente especial, que difiere mucho del mantenimiento de la «suspensión» también en los planos ético, estético y tímico que hemos visto para *Alien* y *La cosa*. La forma informe del alienígena, de hecho, no sólo no permanece suspendida en sus homologaciones con otras categorías, sino que, al contrario, es justamente ella la que es juzgada buena, eufórica y bella. Sin embargo, no por todos: como acace a todo inventor de formas, sólo algunos son capaces de reconocer su valor; los otros se mantendrán en una posición de conflicto. Los padres, al menos al principio, los adultos en general y el gobierno están del lado del rechazo del «eticismo», esteticismo, euforia de E.T. e incluso el niño en una primera fase siente miedo al alienígena, como éste a él. En conclusión, la forma informe *provoca* bimodalidad de comportamientos también en la sociedad a la que se incorpora. En este sentido, *Gremlins* es una verdadera extensión de *E.T.* Es llevar al límite una estética de la informidad. Recordaré que los animales-muñeco nacen con una forma «estable», la del juguete de peluche, totalmente aceptada por todos, ya que está provista de euforia, gracia, empalagosa dulzura. Sin embargo, la distracción y la estupidez humanas hacen que el mantenimiento de la forma de los Gremlins se rompa y éstos se metamorfoseen en criaturas feas, malas, *disfóricas* y deformes. En verdad, *para quien sepa comprender*, se han transformado en personajes estupendos, euforizantes, perfectamente conformes con la naturaleza de «monstruitos» y no de verdaderos monstruos y, a su modo, «buenos» (desde el momento que castigan a personajes odiosos de la comunidad del Midwest, como la cruelísima dueña del banco local). Alguna escena del film, lejos de provocar miedo o desagrado, constituye una pequeña obra maestra de la historia del cine: la escena de la partida de poker entre monstruos con el jefe de la banda en figura de Humphrey Bogart; la escena de la visión de *Blancanieves* y *los siete enanitos* en el cine del pueblo; el duelo final en la tienda de juguetes; la escena de la ejecución musical de los Gremlins en traje de grupo rock. Aquí, la capacidad de Spielberg de jugar con

⁶ Renato Giovannoli, *La sintassi dell'alieno*, en *La scienza della fantascienza*, Espresso Strumenti, Roma, 1983.

la cima de las categorías de valor, con su bimodalidad, con su inestabilidad me parece que alcanza una cumbre inalcanzable. No inalcanzable porque las formas creadas son «bellas», sino más bien porque el juicio de valor se transfiere de la forma en sí a su dinamismo, a su capacidad de construir incertidumbre, complejidad, variabilidad de actitudes.

Sin embargo, es extraño que casi toda la crítica haya entrevisto los productos de Spielberg, Lucas y demás unas obras «conformistas». Que esto tiene algún fundamento es innegable, pero el conformismo spielberguiano-lucasiano es sólo un nivel y quizá el más superficial de sus films. Por debajo, hay casi una segunda piel de naturaleza completamente contraria. Una segunda piel que rechaza, o al menos pone en discusión, las homologaciones ordenadas, tradicionales, rígidas, de las categorías de valor de nuestra sociedad. Se ha dicho ya desde el principio que la teratología contemporánea no sólo se presenta como nueva respecto al pasado, sino que induce a pensar en un nuevo capítulo final relativo a la relación de los monstruos con el ambiente cultural. El modo de imaginar los monstruos, de hecho, esconde los modos de imaginar las categorías de valor. En el caso que hemos examinado me parece evidente que no nos encontramos ya frente a la clásica homologación deforme-malo-feo-disfórico; pero, ni siquiera frente a la homologación que podríamos definir «anticlásica»: deforme-bueno-bello-eufórico; ni frente a las homologaciones características, por ejemplo, de algunos «géneros» de discursos (el cómico: deforme-feo-bueno-eufórico; y así todos los demás). Al contrario, se debe todavía confirmar la aparición de nuevas poéticas ligadas a la incertidumbre y a la no-definición de formas y de valores, al juego llevado a sus cimas de categoría.

3. OTRAS INESTABILIDADES: LOS VIDEOJUEGOS

Hemos señalado de pasada que existen monstruos en los videojuegos; pero, de hecho, deberíamos decir que, siguiendo el principio de la poética de la inestabilidad, «monstruos» son más bien los videojuegos mismos, sobre todo aquel subgénero suyo que se define «de guerra». En efecto, nada como estos juegos está gobernado por el principio de la dinámica de las formas y por la bimodalidad de sus estructuras. Intentemos analizar algunos caracteres de éstos.

En uno de los «gadgets» electrónicos más famosos del pasado

reciente, *Defender* de Williams, una vez colocada la ficha aparece en la pantalla un verdadero *incipit* cinematográfico. Efectivamente, aparece el rótulo *Williams* que se autocompone tridimensionalmente y la fórmula «Williams presents», con corte y cambio de imagen, que forma la palabra *Defender*, con nuevo corte y cambio de imagen y la ilustración de personajes e intérpretes (la astronave del jugador; después, sus varios enemigos y sus propiedades, como su nombre y la puntuación correspondiente a su eliminación). Es evidente que el juego se asimila al film de acción. Hay un sujeto que se toma la responsabilidad del texto sucesivo, como si dijera: «yo aquí te digo que...» y nosotros somos los destinatarios situados en el exterior, en un espacio de espectáculo⁷. El «texto» que sigue se presenta, por tanto, como la narración de alguien, pero la historia está en tercera persona, con un protagonista (la astronave) de la que veremos el viaje y las peripecias. No sin motivo, la observación de nosotros los espectadores está en el exterior de la astronave y de sus enemigos, como en el exterior del mundo narrado. Sin embargo, otros detalles del juego niegan esta «posición». Por ejemplo, existe un cuadro de mandos que de hecho nos proyecta al interior del juego, haciéndonos «pilotos» de la astronave. Pero los dos espacios (de pilotaje, por tanto subjetivo; de juego, por tanto objetivo) no coinciden si no parcialmente en la pantalla y, por tanto, hacen la percepción constantemente oscilante entre las dos posiciones. No sólo esto: también desde un punto de vista estrictamente narrativo la existencia de los dos espacios contradictorios hace inestable la narración. Por un lado, somos los conductores del juego, es decir, asumimos proyectivamente el papel de narradores: somos nosotros los que, con nuestros movimientos, creamos una historia para alguien. Por otro, somos nosotros los conductores de la astronave, es decir, los personajes sometidos a los acontecimientos de la historia, narrados por la historia. El juego-narración se torna así en una especie de recorrido que el beneficiario cumple no sólo materialmente, en la concreción de las pruebas que se le han pedido, sino también teóricamente, en las pruebas de destreza narrativa necesarias para gozar, al mismo tiempo, del juego desde fuera, como espectáculo, y desde dentro, como aventura. El todo depende precisamente de la diferente estructura geométrica, aun en el mismo espacio video, de las dos re-

⁷ La mecánica de la construcción espacial del espectador es ciertamente más complicada, y aquí hago que sea banal una observación que tiene más relieve y articulación en Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milán, 1986.

giones en las que el beneficiario-actor es colocado. Sólo ciertos juegos que simulan una visión del espacio en cámara subjetiva y en perspectiva resuelven la inestabilidad de las dos geometrías coincidentes.

Por otra parte, no se trata de la única forma de inestabilidad prevista por los videojuegos heroicos. Hay también otras, tanto en el plano estrictamente figurativo, como en el plano de la relación entre juego y jugadores. En la mayoría de los videojuegos, de hecho, hay al menos tres elementos de inestabilidad. El primero consiste en los caracteres de los actores mismos. Los «enemigos» de la astronave, por ejemplo, están dotados muy a menudo de la capacidad de transformarse y aumentar progresivamente sus propias capacidades ofensivas, alcanzando altos grados de imprevisibilidad en su acción. El segundo, en cambio, consiste, una vez más, en un conflicto de espacios. A nuestro alcance y bajo nuestro control está solamente el espacio que se dibuja en la pantalla; pero el «enemigo» pertenece también a un espacio exterior (el no visible) que se entiende como una continuidad del interior. Continuidad, sí, pero del todo imprevisible para nosotros y, por tanto, de hecho, una continuidad prometida pero no mantenida; tanto es así que las acciones enemigas provenientes del espacio «exterior» son una sorpresa⁸. El tercero, finalmente, consiste en la relación entre juego y jugador. Contrariamente al «flipper» o a ciertos videojuegos «fantasy», donde en teoría, con la suficiente habilidad y suerte, el jugador podría continuar hasta el infinito la partida, en los juegos «heroicos» se compite siempre sobre el filo de la muerte. En otros términos, bien como dificultades técnicas, bien como configuraciones narrativas, el jugador vive como en el borde de un precipicio, esperando un final ineluctable del que se tratará de aplazar la llegada y en el que la muerte del héroe y la muerte del juego acabarán coincidiendo⁹.

⁸ El fuera-de campo funciona aquí, no como «algo que no existe», sino como implícito. Para el funcionamiento de lo implícito, véase: Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, cit., y Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Colin, Paris, 1985. Para el funcionamiento de lo implícito visivo, véase: Francesco Casetti, *I bordi dell'immagine*, «versus», 29, 1981, reelaborado posteriormente en *Dentro lo sguardo*, cit.

⁹ A menudo se ha observado que los videojuegos heroicos son muy «japoneses» precisamente en esto: en que el jugador debe asumir una posición similar a la del samurai revestido de elementos tecnológicos, es decir, del combatiente solitario contra un universo de enemigos. Por esto los videojuegos heroicos, aunque posean también ellos un «ciclo» de cuadros sucesivos, sin embargo, no permiten llegar nunca al completamiento circular, porque aumentan constantemente la velocidad de acción de los «enemigos». Para profundizar en el argumento, se puede ver

4. OTRAS INESTABILIDADES: FIGURAS, ESTRUCTURAS, COMPORTAMIENTOS BIMODALES

Hasta este momento hemos hablado de dos grandes fenómenos de inestabilidad, de los que uno está constituido por un tema y otro por un objeto que incluye la inestabilidad como tema y, más aún, se comporta él mismo inestablemente, añadiendo además inestabilidad a las acciones de sus usuarios. En esta observación es necesario detenerse ahora antes de seguir. En efecto, es bueno subrayar que el fenómeno de la inestabilidad sucede en los objetos «neobarrocos» en, al menos, tres niveles. Uno: el de los temas y de las figuras *representados*. Dos: el de las estructuras textuales que *contienen las representaciones*. Tres: el de la relación entre figuras, textos y *tipo de fruición* de los mismos. Los tres niveles pueden ser más o menos concomitantes. Sin embargo, un hecho es evidente: el que figuras, estructuras textuales y comportamientos de consumo no pueden ser escindidos si no es por análisis, pero son usualmente coincidentes en los objetos neobarrocos. Dicho de otro modo: si se representa la inestabilidad, es fatal que sean inestables también sus representaciones y es fatal que las instrucciones para el uso de tales representaciones (los programas de uso, por tanto, no los usos efectivos) indiquen usos precisamente inestables.

Los ejemplos que hemos utilizado hasta aquí parecen bastante pertinentes a la materia tratada. Sin embargo, es oportuno proporcionar alguna otra muestra, aunque sea bajo la forma de una lista apenas razonada. Monstruos cine-televisivos y videojuegos de hecho pueden dar la impresión de que sólo el ámbito de los «media» sea afectado por la poética de lo informe y de lo inestable. No es exactamente así. Para empezar, tomemos algún ejemplo sacado de la literatura más reciente. Especialmente tres novelas cuyo estilo puede parecer, bajo otros aspectos, muy diferente, pero en las que el principio de la metamorfosis trabaja incansablemente. Se trata de *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino; *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco; *Duluth*, de Gore Vidal¹⁰. De los tres, como confirma-

la serie de «recensiones» de los nuevos «flippers» y videojuegos que he desarrollado con Renato Giovannoli en «Linus» en el año 1980. Véase también: Alberto Abruzzese y otros *Videogames: storia e struttura*, Basaia Editore, Roma, 1982.

¹⁰ Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Turín, 1979; Un-

ción de su naturaleza neobarroca, se habla también en otras partes del libro. Empecemos por Calvino. Como se recordará, la novela consiste en una serie de cuentos diferentes como ambiente, personajes, tiempos que encajan entre ellos, sin llegar nunca a la conclusión. El *emboîtement*, sin embargo, se permite por el hecho de que todos los cuentos son en realidad la manifestación diferente de la misma estructura subyacente. Por tanto, aunque las representaciones cambien, el cuento se mantiene perfectamente homogéneo. Cada historia narrada se coloca en un segmento diverso del mismo programa narrativo. Corolario: toda historia es la metamorfosis figurativa potencial de cada una de las otras y en la novela se expresa haciendo acaecer verdaderamente unas metamorfosis narrativas, la una en la otra, y todas en el marco, que es, también éste, una historia del mismo rango, sólo elevada al rango superior de «contenedor».

Ligeramente diferente es el caso de Eco. También aquí, como ha observado Carlo Ossola¹¹, estamos frente a un proceso de metamorfosis, pero con una base teórica más específica. En lugar de partir de la hipótesis calviniana (sacada de la semiótica de Greimas)¹² o de la equivalencia estructural de todas las historias con la misma matriz, Eco parte más bien de la idea de que estructuras y figuras son transferibles dentro de otra historia «nueva» que resultará ser la combinación de un material enciclopédico más o menos ya existente. De este modo, con niveles de explicitación diferentemente evidentes, Eco efectúa un «montaje» de muchísimos textos (narrativos, figurativos, filosóficos, científicos, etc.) que encajan todos en un nuevo texto que, traduciéndolos y adaptándolos a su fin, los homogeneiza también figurativamente.

El tercer ejemplo, el de Vidal, aunque de menor «calidad» literaria (hecho que no está aquí en discusión), parece reunir ambos principios metamórficos antes citados. En *Duluth*, en efecto, se imagina la historia de una ciudad que da el título a la novela, la cual se extiende prácticamente por todos los Estados Unidos. En esta megalópolis se desarrollan las vicisitudes de algunos grupos de perso-

berto Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milán, 1981; Gore Vidal, *Duluth*, Garzanti, Milán, 1984.

¹¹ Carlo Ossola, «La rosa profonda». *Metamorfosi e variazioni sul «Nome della rosa»*, en Giuseppe Barbieri - Paolo Vidali (ed. y notas de), *Metamorfosi. Dalla verità al senso della verità*, Laterza, Roma-Bari, 1986.

¹² Como se extrae de Italo Calvino, *Comment j'ai écrit un de mes livres*, «Actes sémiotiques (Documents)», 51, 1984.

najes que representan la metamorfosis literaria de los prototipos de los telefilms americanos. Hasta este punto estamos a nivel de la técnica de Eco, excepto en que Vidal introduce en la coherencia del marco de base la incoherencia aparente (y sólo figurativa) al estilo de Calvino. En *Duluth*, de hecho, los personajes pueden cruzarse de una historia a otra, actuar entre ellos aunque pertenezcan a épocas diferentes y a tramas alejadas entre ellos, transfiriendo su «memoria» novelesca (es decir, las configuraciones en las que se encuentran) a otros enredos concomitantes. Existe además un nivel de enunciación (el autor identificado con el nombre de la cubierta que se dirige a sus propios lectores) que salta continuamente entre dentro y fuera de la novela, hasta hacer literalmente inidentificable su aparición como tal. Nivel que en Eco existía sólo como juego de marco y de encaje de varias voces narradoras hasta alcanzar la de Adso de Melk y que en Calvino aparecía sólo como falsa distinción entre historia-marco e historias-enmarcadas.

Los tres mecanismos metamórficos podrían dar lugar a una aproximada tipología. En Calvino hallamos una verdadera *traducción* de motivos narrativos. En Eco asistimos al principio de su *transferibilidad*, gracias al paso que éstos sufren desde las fuentes en las que estaban hasta el «nuevo» destino, a través de la etapa de su hipercodificación en la «enciclopedia», es decir, en el saber común y organizado de una sociedad. En Vidal, finalmente, conviven *traducción* y *transferencia*, pero estamos sólo a nivel de las figuras, es decir, de los motivos narrativos hechos inestables, ya que están sujetos a pasar de un lugar a otro *modificándose durante el trayecto*. El segundo nivel es el de la máquina narrativa. En Calvino esta máquina es inestable por el simple hecho de que, debiendo demostrarse el principio de *traducción*, la narración misma produce unos saltos que será tarea del lector reconducir a la continuidad mediante la inteligencia del texto. En Eco, nos encontramos frente a una continuidad aparente: pero se lanzan continuamente desafíos al lector, de diverso tipo, dado que el texto está «entretelado» de huellas que conducen hacia la multiplicidad de las fuentes, que el lector reconocerá o no, o por las cuales será engañado o no (dado que a menudo las citas pueden ser falsas, como puede leerse en otro capítulo de este libro, dedicado a los mecanismos de «perversión»). Finalmente, en Vidal estamos frente a la discontinuidad más total y el texto se transforma en una especie de «amasijo» más o menos informe causado por los altos de los motivos, de estilos, de citas, de estructura superficial, en el que efectuar uniones es casi imposible. El tercer

nivel, finalmente, es el de comportamiento del lector, no como tal, sino por cuanto está previsto por el texto. Implícitamente lo hemos señalado ya en las líneas precedentes. En la novela de Calvino encontramos un lector desafiado a que encuentre la unidad oculta en la variedad y, sin embargo, invitado a «gozar» del conflicto entre los dos planos. En la de Eco, el desafío es inverso: reencontrar lo diferente en lo homogéneo y el placer en la excavación necesaria a la operación, con las trampas que ésta permite. Lo principal, como veremos en un próximo capítulo, es lo de confundir constantemente la verdad y la mentira de los «hallazgos» textuales empleados. En el volumen de Vidal, finalmente, encontramos un lector invitado a complacerse con la indecidibilidad y con el vértigo por ésta provocado, a propósito de los papeles y de los caracteres de los personajes. En otros términos, al lector se le pide casi que se abandone al delirio de las metamorfosis y de la inestabilidad de lo que se narra.

Ejemplos análogos pueden hallarse también en las artes figurativas y una vez más a los tres niveles recién señalados. Tomemos un caso emblemático en arquitectura, el del grupo americano Site. Los Site han construido, a partir de finales de los años 70, una serie de edificios para los almacenes Bell's, de los que el más importante está en Richmond y otros por todos los Estados Unidos. El carácter esencial de todas las construcciones es el de tener una base simple, la forma del paralelepípedo, que es el aspecto «normal» de los edificios industriales; pero el aspecto exterior es tratado de modo especial, como si fuera una especie de «piel», a la que se le hacen sufrir transformaciones catastróficas. Los edificios aparecen así como investidos por una forma de destrucción, debida al tiempo, a un ciclón, a un terremoto, etc. Por ejemplo, las fachadas son imaginadas como unos folios y arrugados en una esquina como a causa de la humedad. O bien, el paralelepípedo no se construye «apoyado» en el terreno, sino desviado de su centro de gravedad como si estuviera ahondado en el terreno. O más aún, ciertos ángulos del edificio son levantados preventivamente como unas ruinas, con bloques de ladrillos que parecen caídos de las cornisas y el enlucido no aplicado en los puntos de caída, casi como si hubiera saltado a causa de la violencia de los elementos naturales. O finalmente, los aparcamientos de enfrente están recubiertos de polvo de cemento gris, incluido un techo total o parcial de algunos automóviles, para manifestar una presunta incuria postcatástrofe. Como se ve, estamos en este caso en presencia de una inestabilidad de las figuras arquitectónicas o, mejor aún, *se representa* la inestabilidad.

Otro ejemplo proviene del arte contemporáneo. En 1981, Salvador Dalí compuso seis dibujos titulados *Catástrofe* y representando un espacio geométrico plano pero elástico con uno o más pliegues internos. De la dedicatoria («a René Thom») se comprende muy bien que se trata de algunas de las llamadas «catástrofes» elementales, es decir, los siete modelos geométricos elaborados por el matemático francés para describir diversas formas de dinamismo estructural. En este caso, un modelo científico representando la inestabilidad se torna en «figura» de una obra de arte, además a su vez manipulada, ya que Dalí no se limita a reproducir las figuras canónicas de los modelos, sino que las elabora, a su vez, haciéndolas no inmediatamente reconocibles y, por tanto, inestables perceptivamente. En otros términos, es una estructura la que se torna en figura o motivo artístico y además aquella misma estructura determina la entrada en crisis de la representación de la estructura misma.

En cambio, yendo hacia un nivel más estructural, podríamos colocar una serie de obras multimediales, que van de la pintura a la fotografía, a la arquitectura, al teatro, a la televisión como «género» sustentante en el que se insertan otros materiales. En esta serie de ejemplos hay un dato de fondo: es la estructura de la obra la que trabaja sobre la inestabilidad de su apariencia. Tomemos el caso de un fotógrafo italiano, Carlo Fabre. Recientemente, Fabre ha utilizado materiales fotográficos que hacen no duradera la imagen fotografiada, aunque esta última, en el periodo en el que es permanente, representa figuras perceptivamente estables y «normales» para una fotografía. En esencia, la imagen desaparece lentamente, algo así como en las pinturas tumularias sacadas a la luz por excavaciones sin precaución técnica. Un caso análogo es el del pintor Filippo Panseca que, casi queriendo representar la poca duración de la vida, ha comenzado a producir cuadros «de duración limitada», es decir, la poca duración de la vida estética, mediante obras que se descolorían. Después de esto, las obras empiezan a desaparecer, algo así como en los frescos de Leonardo que, involuntariamente, y a causa del color experimental empleado, no resisten el paso del tiempo. Cierta inestabilidad estructural programada puede ser también la experimentada en ciertos productos de videocomputer-graphic, como los de los Giovanotti Mondani Meccanici. Aquí asistimos a programas en los que las figuras tratadas por medio de una técnica fractal ya no son representaciones proyectivas de objetos reducidos a objetos simples y geométricos (tridimensionales). En cambio, se trata de un verdadero tratamiento de la superficie de la pantalla, sin

referencia alguna con un «real» cualquiera, aunque las imágenes puedan incluso ser extremadamente «verosímiles». Ahora bien, ocurre que un mismo programa eidómico puede operar en la superficie de la pantalla de forma dúplice o n-plice: así una imagen «realista» que aparece en un momento dado puede transformarse según cierto ritmo impuesto a las modificaciones de cada lugar de la pantalla misma en una imagen «realista» diversa. La misma pantalla permite ver la dinámica de la transformación de la imagen, que aparece dominada por una especie de «proteiformismo» interno. Un caso bastante semejante ha sucedido en un espectáculo experimental del grupo florentino Kryptonon, con el emblemático título *Metamorfosis*, en el que, con diversas técnicas experimentales entre las que están el láser, la computer graphic, la holografía, etc. se transforman las estructuras arquitectónicas de los ambientes en los cuales el espectáculo se realiza (por ejemplo: la plaza de Linz, la plaza de la SS. Annunziata de Brunelleschi en Florencia, etc.). También aquí, aunque en el último ejemplo tengamos también una dinámica de las figuras, sin embargo, se enfoca sobre todo la interacción sobre la programada inestabilidad del aparato textual, más que de las figuras aportadas por éste.

Finalmente, podemos hablar del último nivel de inestabilidad, el pragmático. Los ejemplos más elocuentes acaecen a nivel de espectáculo, como es obvio. En efecto, es aquí donde se consigue operar de modo más concreto un «dejar hacer» inestable del lector. Cójase un concierto de rock de grupos «hard» contemporáneos, desde los Police hasta los más violentos «punk» que los han seguido. Aquí se busca perentoriamente una interacción con el público mediante acciones conflictuales: provocaciones verbales, salivazos, objetos lanzados sobre la gente, etc. Algo así como en las representaciones futuristas o dadaístas de los años 10, que con razón podrían muy bien entenderse como fenómenos barrocos. Lo mismo sucede en ciertas formas de teatro de «vanguardia», como en el caso de Leopoldo Mastelloni, que baja del palco para abofetear a la gente, o del mimo francés Yves Lebreton, que concluye el espectáculo con lanzamientos de bolas de papel entre palco y sala, o del espectáculo *Morte della geometría* de Pier'Alli, sobre el texto de Giuliano Scabia, en el que la gente es «provocada» a reacciones perceptivas por el insistente trabajo de focos dirigidos a los ojos de los espectadores. Generalmente, sin embargo, formas de teatro basadas en la «implicación» de los espectadores son antiguas: provienen o de los años experimentales del 68 (como el Living Theatre) o, antes aún, de la

idea de «teatro total» de la Alemania de los años 20. En las artes figurativas este fenómeno ha desaparecido desde hace tiempo con el periodo de las «performance» de los años 70 (tipo: los comportamientos perversos de una Ketty La Rocca o de un Gino De Dominicis o de un Wolf Vostell o de un John Cage; modelo: el mongoloide presentado en la Bienal de Venecia o el toro semental expuesto en la misma o el caballo sacrificado por los Magazzini Criminali, algo más recientemente¹³. Sin embargo, resiste en el ámbito de la *presentación* de exposiciones o en la preparación de manifestaciones por parte de críticos y arquitectos. En fin, hay «comportamentalismo» por parte de críticos como Achille Bonito Oliva o de organizadores como Luciano Damiani o incluso en la organización de recorridos museísticos como el del Museo Picasso de París o del Musée d'Orsay de la misma ciudad o del Stadtmuseum de Stuttgart proyectado por Sterling¹⁴. Sin embargo, podría decirse que es en el cine donde recientemente se busca la ambivalencia comportamental del público a través del sólido crecimiento sobre todo del género de terror y de la técnica del suspense. La fórmula dieciochesca de la mezcla de placer y dolor se banaliza en un cine de efectos en el que el espectador se deja suspendido, como programáticamente sostiene Stephen King en el «promo» de *Brivido* o como implícitamente hace Dario Argento en *Demoni* ambientando un film de terror en un cine.

5. TEORÍAS CIENTÍFICAS DE LA INESTABILIDAD

Algunos ejemplos de los narrados en las páginas precedentes, como el camaleonismo de Zelig o el amorfismo de la «cosa» son extraordinariamente asimilables a algunas teorías científicas que se han desarrollado en los últimos años o a algunos ámbitos de inves-

¹³ Sobre el tema de la «performance» véase: Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio*, Prearo, Milán, 1974; Renato Barilli, *Informale, oggetto, comportamento*, Feltrinelli, Milán, 1979.

¹⁴ El caso de Sterling es emblemático: la sección de arte moderno es únicamente de dos pisos; hay un ascensor que los une; normalmente, el ascensor debería ser utilizado por los que llevan pesos o por los que físicamente no logran subir ni siquiera un solo piso; pero el ascensor es tan «artístico», tan parecido a una «máquina célibe», que los visitantes del museo se apiñan alrededor de éste y lo utilizan ya no funcionalmente sino estéticamente, quizá repitiendo de modo obsesivo subidas y bajadas.

tigación aplicada igualmente «estallados» en tiempos recientes. Aludimos a la llamada «teoría de las catástrofes», conocida sobre todo gracias al nombre de René Thom anteriormente citado y, entre otras cosas, al análisis del camaleonismo animal en etología¹⁵. Sin embargo, antes de ilustrar los parecidos con nuestros objetos culturales, es oportuno precisar en qué sentido tales ámbitos científicos se asocian con los humanísticos de los que nos hemos ocupado hasta ahora. Aclaremos antes que las teorías o los análisis científicos de la inestabilidad y de la metamorfosis nos interesan desde al menos dos puntos de vista diferentes. El primero y quizá más obvio: si aceptamos la idea de que una elaboración cultural cualquiera, y por ello tanto humanística como científica, manifiesta una dimensión conceptual interna, podremos decir que cualquier objeto cultural posee una «forma» o «estructura» abstracta independiente de su manifestación y aplicación. En este sentido, una obra de arte y una fórmula química pueden tener tranquilamente el mismo «modelo» de articulación interna. Ésta es una manera diferente de hablar del fenómeno de la «recaída» de la que trataba Sarduy¹⁶, evitando el riesgo de tener que establecer un nexo causal entre dos o más ámbitos de la cultura. No diremos, por tanto, que una teoría científica provoca mutaciones de gusto o viceversa. Sin embargo, diremos que una teoría y una mutación de gusto estético pueden pertenecer a un mismo «ambiente» o «mentalidad» intelectuales, compartiendo su estructura abstracta, *aunque aisladamente los autores de obras o teorías o de análisis científicos no conozcan el campo limitrofe*. De hecho: cada uno de nosotros sabe mucho más de lo que cree o estima saber y puede expresarlo independientemente de su propia voluntad o de la conciencia de hacerlo¹⁷. En conclusión: los ámbitos científicos aquí examinados son asociables a los objetos culturales antes señalados por una especie de « semejanza » en la forma de su expresión conceptual.

Pero hay también un segundo aspecto. Los modelos científicos,

¹⁵ Véase el bellissimo libro de John L. Cloudsley-Thompson, *Tooth and Claw. Defensive Strategies in the Animal World*, Dent & Sons, Londres, 1980 (trad. it. *La zanna e l'artiglio*, Boringhieri, Turín, 1982).

¹⁶ Severo Sarduy, *Barroco*, cit.

¹⁷ Eco ha expresado este concepto con el término técnico de «enciclopedia». Se entiende por «enciclopedia» un modelo de las competencias realizadas en un determinado momento histórico, que el diccionario (modelo de las competencias ideales de un hablante ideal) no puede absolutamente explicar. Umberto Eco, *Trattato di semiótica generale*, Bompiani, Milán, 1975, pág. 43.

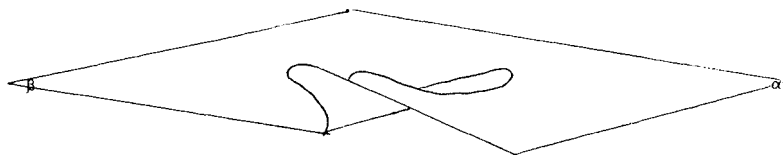
sobre todo teóricos, pueden tener a causa de un propio y necesario esquematismo interno, una ulterior capacidad, es decir, no sólo la de «expresar» un gusto al par de otros objetos culturales, sino también la de poderlo «describir» o incluso «explicar»¹⁸. En otros términos: al lado de la «semejanza» existe la capacidad de los modelos científicos de ser usados como teoría de los modelos mismos, es decir, de ser autoexplicativos. Este último es claramente el caso de la «teoría de las catástrofes», que, por tanto, puede también utilizarse como explicación o descripción intrínseca de sí misma y de los otros objetos a ella asociados¹⁹.

Detengámonos, por tanto, en la «teoría de las catástrofes» y digamos, de forma muy general, que el «quid» de la cuestión consiste en esto: cualquier fenómeno posee una morfología estructural interna; esta morfología es estable por el simple motivo de que, variándola sólo un poco, el fenómeno permanece el mismo; sin embargo, en primer lugar, existen fenómenos que no son en absoluto estables y en, segundo lugar, también morfologías estables están sujetas a transformación, es decir sufren mutaciones en su duración. Usualmente, el modo de explicar las mutaciones ha sido el de explicar el cambio como una serie de *estados* diversos, los unos causa de los segundos que serían sus efectos, a partir del evolucionismo y del determinismo. En conclusión: la diversidad de dos morfologías conexionadas entre ellas en un sistema se ha explicado siempre en términos de *continuidad*. En cambio, Thom y otros matemáticos han intentado proporcionar modelos diversos de descripción de la mutación de forma. Ante todo, Thom ha teorizado la *dinámica* de las morfologías: una forma estable efectúa en el tiempo una especie de recorrido que la lleva a sufrir perturbaciones. Cuando respecto a las

¹⁸ Me refiero al debate, bastante clásico, entre función descriptiva y explicativa de los modelos científicos. En «teoría de las catástrofes» tal discusión se ha vuelto a tomar con variedad de posiciones. René Thom, por ejemplo, se inclina hacia la función descriptiva, mientras que Jean Petitot afirma que la novedad de la teoría está en su capacidad explicativa de los fenómenos.

¹⁹ La tesis es la siguiente: mientras que, a menudo, el modelo científico de descripción/explicación del fenómeno es completamente extrínseco a este último (por ejemplo, la estadística no tiene nada en común con los comportamientos de los electores de los que hace una media), el modelo catastrófico es *inmanente* a los fenómenos, en el sentido de que las geometrías catastróficas *son* geometrías de los mismos. Pero esto significa que este tipo de modelo es capaz de ser aplicado tanto a los fenómenos como a sí mismo. Véase: Giulio Giorello, *Thom e la nozione di spiegazione, ovvero cosa i filosofi della scienza possono imparare dalla teoria delle catastrofi*, «Prometheus», 1, 1985.

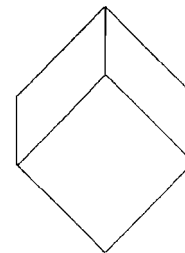
perturbaciones ésta no cambia, entonces se mantiene estable; pero cuando frente a las perturbaciones hay una mutación, entonces significa que aquella forma ha atravesado un umbral «catastrófico» que ha cambiado su estructura. ¿Cómo puede acaecer esto? Porque en un mismo espacio flexible pueden existir más formas en competición, separadas precisamente por «umbrales». Si en su recorrido una forma llega al borde de una de ellas, entonces «precipita» en el ámbito de atracción de la o de las formas en conflicto, estabilizándose en su modelo. Por ejemplo, si tomamos la transformación del renacuajo en rana, no tendremos que decir que la rana pasa con continuidad del estado-renacuajo al estado-rana, sino que la forma-renacuajo y la forma-rana coexistían en un plano geométrico elástico y la forma-renacuajo en su recorrido histórico llega al umbral con la forma-rana y precipita en ésta, estabilizándose. Podríamos representar este proceso como paso entre dos estados estables representado por zona de este plano²⁰:



En todos los lugares de la derecha se mantiene la primera forma, en todos los de la izquierda, la segunda. En el medio se encuentra un pliegue. Cuando el trayecto lleva nuestra forma al borde del pliegue, ésta precipita repentinamente del estado A al estado B. En geometría, este «repentinamente» se traduce con «catastróficamente» e indica la serie completa de puntos en que el brusco salto formal puede suceder. El modelo binario arriba representado es sólo uno de los siete posibles y la mutación puede ocurrir no sólo entre dos formas, sino entre muchas más. Para concluir diremos que la adquisición de una forma depende de un conflicto durante el cual un sujeto, como dice Thom, «elige su propio futuro».

²⁰ Aquí estoy aplicando una de las siete catástrofes elementales, la llamada «catástrofe de cúspide», que es la segunda en términos de complejidad, y que puede representarse en un espacio de tres dimensiones. Pero naturalmente hay catástrofes más complejas y de dimensiones superiores. Véase: René Thom, *Stabilité...*, cit.

Una parte no demasiado profundizada y, sin embargo, señalada, la de la teoría de las catástrofes, dice también otra cosa, muy pertinente para los casos que hemos examinado en los párrafos precedentes; es decir, que existen también morfologías que propiamente no son formas, sino entidades en busca de su propia forma: las «formas informes»²¹. Éstas poseen un estatuto muy especial: no están dotadas de ninguna estabilidad estructural, sino que asumen el aspecto de cualquier atrayente estable que aparezca en su campo de acción. Si los atrayentes son más de uno, son capaces de asumir los caracteres de cada uno de ellos. En fin: una forma informe puede llegar a ser forma formada sólo a causa de la atracción ejercitada por una forma estable. El caso más evidente de formas informes es el de las formas totalmente bimodales, como el cubo de Necker²²:



del que es indecible si se trata de un cubo vacío del que vemos el ángulo interno o de un cubo lleno del que vemos el ángulo externo hacia nosotros. Una semejante «informidad» perceptiva sucede también en las figuras producidas por artistas como Magritte o Escher, sobre todo en las obras del segundo, donde la indecibilidad de la forma estable dominante da lugar a paradojas perceptivas. Como se ve, dado que los modelos catastróficos son verdaderas representaciones, éstas mismas pueden seguir el destino de la representación que modelizan, pero, al mismo tiempo, proporcionan su definición estructural (e incluso «intuitiva» por cuanto es geométrica).

Por lo demás, justamente en términos de teoría de las catástro-

²¹ Thom hace una referencia explícita en *Stabilité...*, cit. a propósito de pintores como Escher o Magritte. Ver también: Omar Calabrese - Renato Giovannoli, *Geometrie della paura*, «Alfabeta», 43, 1982; Omar Calabrese, *Catastrofi e teoria dell'arte*, «Lectures», 15, 1984.

²² Además de los textos ya citados al propósito, Tito Toniatti, *Catastrofi*, Dedalo, Bari, 1983; Piero Meldini (ed. y notas de), *Katastrofe!*, Capelli, Bologna, 1984.

fes, son describibles algunos fenómenos morfogenéticos como aquellos, señalados anteriormente, de la etología. En un libro que rápidamente se ha transformado en un clásico, el zoólogo Leonard Cloudsley-Thompson²³ nos regala una fascinante panorámica de los fenómenos de depredación y fuga en el mundo animal. En muchísimas circunstancias e independientemente del género y de la especie de los sujetos, los animales se transforman para capturar mejor o evitar al enemigo. Algunos casos, como el del camaleón, son muy conocidos; pero otros, poco conocidos, son incluso sorprendentes y muy complejos. Hay criaturas, por ejemplo, que se mimetizan con el ambiente. Las perdices cambian el aspecto según las estaciones; ciertas arañas tejen telas con muchos centros para desviar la atención del predador sobre el lugar donde se encuentra verdaderamente el cuerpo de la presa; muchos insectos se enmascaran de hojas y de excrementos; hay incluso un gusano que abre su parte posterior para asemejarse a una flor. Hay también animales que tratan de asemejarse a otros animales. Una araña lleva a cuevas cadáveres de hormigas para parecer hormiga desde lo alto; otro insecto asume la forma de un minúsculo caimán; otros toman el aspecto de la cara de un mono. Pero no acaba aquí: ciertos individuos transforman sus mismas partes del cuerpo. Hay pequeños vertebrados de praderas que hacen aparecer ojos y boca en la parte posterior para desviar el ataque del enemigo y ganar tiempo para huir prefiriendo la herida a la muerte; otros invierten la parte alta y la parte baja con apropiados colores para engañar al enemigo respecto a la posición del cuerpo mediante el desplazamiento de la sombra; pero también los atacantes se enmascaran para engañar a las presas. Hay serpientes de la especie del crótalo que fingen tener dos cabezas, con el fin de dejar indecisa la presa sobre dónde parar el golpe, y hay felinos que se mimetizan, que se enmascaran, que emanan olores despistantes. Otro zoólogo, Desmond Morris, nos dice que el camaleonismo sucede también en una esfera humana, la del sexo (donde nosotros y los animales parecemos verdaderamente parientes próximos)²⁴. De hecho, tanto para la seducción de una hembra como de un macho, el transformismo es de rigor. Un solo ejemplo sacado no sin motivo de los mandriles: los machos imitan en la cara la forma de las partes prohibidas, mientras que las hembras de cierta subespecie imitan la

²³ John L. Cloudsley-Thompson, *op. cit.*, §§ 1-4.

²⁴ Desmond Morris, *Manwatching. A Field Guide to Human Behavior*, Elsevier, Londres, 1977 (trad. it. *L'uomo e i suoi gesti*, Mondadori, Milán, 1978).

vagina en el pecho. Morris documenta soberbiamente que algo parecido sucede entre nosotros, cuando ciertas posiciones corporales repiten la forma del trasero en las mujeres y del falo en los hombres.

También los casos etológicos no son más que conflictos de formas en competición, que se hacen fenómenos efectivos cuando existe una perturbación que los «provoca» (sexualidad, depredación). En fin, hechos de inestabilidad morfológica. Ciertamente éstos existen por naturaleza también sin recurrir a periodos de «gusto». No obstante, es cierto gusto el que hace que éstos y no otros fenómenos sean analizados por el científico en la miríada de hechos no todavía estudiados de la naturaleza. Además: aun tratándose de investigaciones empíricas, experimentales y de campo, éstas, sin embargo, nacen del hecho de que precisamente en este momento se elaboran hipótesis capaces de distinguir justamente aquel tipo de hechos entre otros posibles. La *discreción* de ciertas cosas de otras en la continuidad de la naturaleza depende, en conclusión, también de la instauración de determinados puntos de vista sobre el mundo, que lo hacen más o menos pertinente. Ciertos aspectos del mundo pueden reconocerse sólo porque existe aquél y no otro gusto de la investigación y del descubrimiento.

Desorden y caos

1. EL ORDEN DEL DESORDEN

Podría decirse que, ya desde los orígenes del pensamiento filosófico y científico y durante todo el curso de la historia occidental, se han contrapuesto dos series de nociones: la de orden, regla, causa, cosmos, finitud, etc. y la de desorden, irregularidad, azar, caos, indefinido, etc.¹. Las dos series se contraponen entre ellas porque manifiestan dos diversas orientaciones al mismo problema, es decir, las de describir, interpretar, explicar los fenómenos ya sucedidos (hallar su causa) o prever los no sucedidos (hallar su recurrencia). La primera serie de nociones hace pensar que se pueden definir origen y previsión de los fenómenos. En cambio, la segunda sirve para justificar lo imprevisible o lo ininteligible de los mismos. Sin embargo, existen también múltiples modos de entender —a su vez— precisamente lo imprevisible y lo ininteligible. Por esto, las nociones mismas de desorden, irregularidad, azar, caos, indefinido pueden recibir definiciones diversas. Entre muchas otras, hay al menos tres posiciones que pueden concebirse como «clásicas» dentro de la historia del pensamiento occidental. La primera podríamos llamarla idea «del origen o del fin» de los fenómenos. Consiste en imaginar el orden como un principio de regularidad que se superpone a un indistinto originario, o, al contrario, como una condi-

¹ Giorgio Careri, *Ordine e disordine nella materia*, Laterza, Roma-Bari, 1983.

ción que, sin embargo, tiende a la disolución final, a la absoluta equiprobabilidad de los fenómenos. Toda la filosofía presocrática imaginaba el orden del cosmos como derivado de un caos originario. Al contrario, la teoría de la información nos ha habituado entre los años 40 y 50 de nuestro siglo al concepto de «entropía», es decir, de estado equiprobable de los elementos de un sistema de información al que éste tiende fatalmente. La segunda posición es, en cambio, más determinista. Consiste en pensar en que cualquier fenómeno se rige por un orden necesario. Sólo la falta de informaciones suficientes nos impide, en ciertos casos, vislumbrar aquel orden: y por eso lo definimos por comodidad «irregular». También en este caso, se trata de una concepción antigua y moderna al mismo tiempo: la reencontramos tanto en la física aristotélica como en la mecánica newtoniana o en el positivismo o en el marxismo dogmático. La tercera posición es más relativista y difuminada, así como más contemporánea. Consiste en pensar en que los principios de irregularidad, casualidad, caos, indefinido, dependen del hecho de que la descripción de un fenómeno (y, por tanto, también su eventual interpretación y explicación) dependen del sistema de referencia en que lo insertamos. Un aspecto de un suceso que no sea perceptible *bajo cierta descripción*, es decir según ciertas reglas de pertinencia, se definirá como casual, variable, irregular, etc.². Cambiando las reglas de pertinencia, también la casualidad puede desaparecer.

En el ámbito de las ciencias humanas, así como en el de la ciencias de la naturaleza, la contraposición entre las dos series de conceptos ha sido complicada además por otro factor. Casi siempre las disciplinas científicas (también las humanísticas que hayan aspirado al estatuto de «cientificidad» modelado sobre las ciencias naturales) han producido *teorías unificadas del orden* y, como corolario, teorías unificadas del desorden. En este sentido, por una parte, las disciplinas científicas han pensado en su propio fin como orientado al hallazgo de un orden universal de las cosas; por otra, como orientado al hallazgo del orden interno del sistema local de referencia específica. El desorden ha llegado a ser, por una parte, un margen externo a la idea de orden único de las cosas, con la apuesta implícita de alejarlo cada vez más (o incluso eliminarlo) y, por otra, el lugar

² Benoit Mandelbrot, *Les objets fractals*, Flammarion, Paris, 1977 (trad. it. *Gli oggetti frattali*, Einaudi, Turín, 1986); id. *Des monstres de Cantor et de Peano à la géométrie fractale de la nature*, en François Guénard-Gilbert Lelièvre (ed. y notas de), *Penser les mathématiques*, Seuil, Paris, 1982.

de la no-pertinencia local del orden específico analizado por toda disciplina³.

En los últimos diez años, a partir de la presión concomitante de algunos descubrimientos científicos y de algunas teorías filosóficas, la serie desorden-azar-caos-irregularidad-indefinido ha sufrido una radical mutación en la ciencia y en la ciencia de la cultura. En la ciencia, sobre todo: cada vez más se ha abierto camino la idea de que los fenómenos no siguen todos y necesariamente un solo orden de la naturaleza; además, se ha concebido el principio de que, a menudo, fenómenos de apariencia sistémica simple pueden ser susceptibles de una dinámica talmente compleja que los transforma completamente, hasta el punto de que la turbulencia de tal dinámica, lejos de ser inexplicable, es ante todo su principio de transformación específico y requiere instrumentos *ad hoc* para ser descrita, interpretada o explicada. Es la dinámica de ciertos fenómenos tendentes a la máxima complejidad la que hoy ha tomado el nombre de *caos* y constituye el principio de los estudios sobre el «desorden» (las teorías del caos) que antes de la denominación dada a éstos por James Yorke y por Tien Yien Li en 1975 no tenía ni siquiera un nombre⁴. En la ciencia de la cultura, en segundo lugar: lo que cierta crítica idealista predicaba como «inefabilidad» o «indecibilidad» de algunos fenómenos culturales (como los creativos) se ha traducido más bien como «principio de la complejidad». A partir de filósofos como Niklas Luhmann hasta llegar a los estetólogos se ha comenzado a predicar el principio de la relatividad de las *explicaciones* y la orientación hacia el *desafío de la complejidad*⁵. Por lo demás, el paso era breve: si se quería rechazar el idealismo de la inefabilidad del arte, manteniendo, sin embargo, un horizonte de explicabilidad del arte mismo, no se podía no llegar al concepto de «complejidad» connatural a todo fenómeno estético. Está quizá en este «espíritu del

³ Ilya Prigogine-Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance*, Gallimard, París, 1979 (trad. it. *La nuova alleanza*, Einaudi, Turín, 1981).

⁴ Reinhardt Breuer, *Das Chaos*, «Geo», 7, 1985; Heinz G. Schuster, *Deterministic Chaos. An Introduction*, Physik Verlag, Weinheim, 1982; Robert May, *Simple mathematical models with very complicated dynamics*, «Nature», 21, 1976; James Crutchfield y otros, *Il caos*, «Le Scienze», 222, 1987.

⁵ El eslogan, muy bien elegido, es el de un seminario cuyas actas han sido precisamente *La sfida della complessità*, Feltrinelli, Milán, 1985. Las teorías de Luhmann, más que «acceptar» la complejidad, están orientadas al problema de su reducción, quizá también drástica. Véase: Niklas Luhmann, *Gesellschaft und Semantik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980 (trad. it. *Struttura della società e semantica*, Laterza, Roma-Bari, 1983).

tiempo» el emparentamiento de ideas o concepciones filosóficas como las de «deconstruccionismo» o de «pensamiento débil», recientemente protagonistas de la escena cultural contemporánea⁶. Hay que añadir para mayor precisión, que los fenómenos complejos o «desordenados» se analizan en la ciencia por medio de teorías también diversas y en competición entre ellas, según que se haga hincapié en el aspecto sistémico de los objetos examinados o en el de su forma de superficie o, finalmente, en el de su morfología estructural. Es por esto por lo que el capítulo precedente y los dos siguientes están dedicados al mismo objetivo, es decir, al de seguir en la ciencia y en la cultura la articulación de concepciones de la complejidad al mismo tiempo análogas y diversas⁷. En el precedente, la complejidad morfológica estructural; en este capítulo y en el próximo, la complejidad formal de superficie; en el siguiente, la complejidad sistémica.

2. LA BELLEZA DE LOS FRACTALES

En uno de los libros de «nueva» matemática de mayor éxito de los últimos años, *Les objets fractals*, Benoit Mandelbrot se abandona a una observación que nos interesa de cerca. Dice Mandelbrot, a propósito de los objetivos de su libro: «En el peor de los casos, si ciertas aplicaciones (de la teoría, ndr) se revelasen sin contacto con la realidad, el lector habría tomado contacto, de cualquier modo, con numerosos problemas científicos viejos, bellos y difíciles y con unas matemáticas bellas en sí mismas⁸». La cursiva es mía y sirve para subrayar la indicación de la existencia de una «estética de la matemática». Noción, ésta, ya bien conocida y tal vez expresada con el término de

⁶ Para una panorámica sobre estos temas, véase: Maurizio Ferraris, *La svolta testuale*, cit.; Pier Aldo Rovatti - Gianni Vattimo (ed. y notas de), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milán, 1983.

⁷ La analogía consiste, en primer lugar, en la individualización del fenómeno de la complejidad y en concebirlo como fruto de la inestabilidad, polidimensionalidad, conflictualidad. La diferencia está: a) en los modelos favorecidos por la extensión a cualquier forma de complejidad (para Prigogine se trata del modelo físico de la termodinámica, para Thom se trata de un modelo matemático, para Mandelbrot de un modelo geométrico, etc.); b) en el nivel de articulación favorecido por el análisis de los fenómenos (Thom se interesa por las estructuras profundas, Mandelbrot por las estructuras de superficie, Prigogine piensa en el aspecto sistemático que provoca un fenómeno).

⁸ Benoit Mandelbrot, *Les objets fractals*, cit., pág. 9.

«elegancia» (por ejemplo, de una demostración), pero que en el volumen de Mandelbrot asume un valor diferente respecto a la historia de la disciplina. En las mismas páginas, el autor ya la había reafirmado: «En ciertas aplicaciones, simplemente habré dado forma y bautizado conceptos ya expresados por investigadores que me han precedido y esto corre el riesgo de tener sólo un interés estético, si no ya cosmético»⁹. Sin embargo, el interés cosmético del que habla Mandelbrot posee una novedad: no se trata del clásico principio que acabo de denominar «elegancia», consistente en la rapidez de formulación de un concepto o en su evidencia deductiva o en su racionalidad simplificadora; en nuestro caso, la fascinación de la matemática proviene más bien de la *forma* de las leyes reencontradas o concebidas y se trata de una forma decididamente «barroca».

Explicuemos muy superficialmente en qué consiste un «objeto fractal». En sentido intuitivo, se entiende por «fractal» cualquier cosa cuya forma sea extremadamente irregular, extremadamente interrumpida o accidentada, cualquiera que sea la escala en que la examinamos. Un «objeto fractal» es, por tanto, un objeto físico (natural o artificial) que muestra intuitivamente una forma fractal. Objetos similares son muy frecuentes en la naturaleza: lo accidentado de una costa, el perfil de los copos de nieve, la distribución de los agujeros del queso gruyère, la forma de los cráteres de la luna, una red fluvial y la lista podría seguir largamente. Usualmente, se ha considerado la forma de estos objetos naturales como debida al azar y no previsible, describible o calculable. De hecho, las nociones de la geometría euclidiana tradicional no parecían suficientes (o *adecuadas*, hecho que, como veremos, es más importante) a tales fines. Por otra parte, ¿cómo se mide una costa accidentada, para reproducirla en un mapa geográfico? Simplificando o aproximando sus contornos a unos segmentos rectilíneos *según cierta escala*, que es, por otra parte, una vista aérea conducida desde una distancia útil para determinados fines. Sin embargo, en realidad, no tendremos nunca, con semejantes procedimientos, una medida «real» de una costa accidentada: en cada escala se podrá constatar que existe una escala inferior (una mirada más aproximada) en la que lo accidentado aumentará siempre el valor de la distancia entre dos puntos respecto a la aproximación establecida a aquella misma escala. El hecho de que los instrumentos geométricos comunes no permitan más que medidas aproximadas de los objetos fractales no significa, sin em-

⁹ Íd., pág. 7.

bargo, que no puedan existir instrumentos más exactos. Al contrario, a menudo, los fenómenos naturales, como los enumerados arriba, nos demuestran que la naturaleza los requeriría. Esto, entonces, quiere decir que podríamos imaginar la existencia de «geometrías *ad hoc*», adecuadas al tipo de complejidad de los fenómenos a los que éstas podrían ofrecer descripciones más exactas. En otros términos: geometrías fundadas en la naturaleza de los fenómenos físicos. Sobre este punto, naturalmente, los matemáticos están divididos. Por un lado, se sitúan los partidarios de la idea apenas expuesta y, por otro, los que, en cambio, sostienen la necesaria separación de la matemática de los fenómenos naturales y concretos. Precisamente entre los primeros está Benoit Mandelbrot, «inventor» (pero mejor sería decir «reformulador», como veremos ahora) de una teoría geométrica adecuada a la descripción de los objetos fractales¹⁰.

En realidad es ya desde 1877 (20 de junio, una carta de Cantor a Dedekind)¹¹ que se piensa en la idea de replantear una serie de principios de la geometría y especialmente la concepción de la *dimensión*. En los años inmediatamente sucesivos a aquella famosa carta de Cantor otros matemáticos se han dado cuenta de fenómenos (no naturales, sino teóricos) que contradecían la idea de dimensión. Esto les ha sucedido a Peano, a Von Koch, a Hausdorff¹² y todos los han llamado «monstruos matemáticos» o «quimeras». Se trataba de figuras geométricas que no respondían a las reglas generales de la topología: por ejemplo, curvas especialísimas —como aquellas descubiertas por Peano— que obraban como figuras intermedias entre la recta y el plano. Otras figuras eran, en cambio, medianas entre la dimensión del punto y de la línea o entre la de la superficie y del volumen. Esto quería decir que nuestra definición de «dimensión» tenía que corregirse. En efecto, estamos habituados a pensar en la di-

¹⁰ De hecho Mandelbrot, precisamente, no ha «inventado» nada. Sin embargo, ha propuesto una reformulación de ciertos problemas matemáticos ya existentes, como modelo para la construcción de matemáticas «ad hoc» para ciertos fenómenos reales.

¹¹ Reproducida en Jacques Cavaillès, *Philosophie mathématique*, Hermann, París, 1962.

¹² Para Peano se trata de la famosa «curva», que llena un plano. Peano describe, de hecho, el caso paradójico de una serie de polígonos que llenan un cuadrado, de modo cada vez más espeso, de modo que su perímetro pasa a través de los puntos del cuadrado. También Von Koch construyó una curva «monstruosa» mediante la introducción de un dato aleatorio en la función de la curva; con palabras simples, la curva de Koch es una curva cerrada que se parece a un copo de nieve o a una isla accidentada.

mensión en términos de unidad: cero dimensión para el punto, uno para la línea, dos para la superficie, tres para el volumen. En cambio, un caso de «monstruosidad» geométrica es la exigencia de dimensiones no enteras, correspondientes a fracciones. Exactamente las dimensiones fractales. Sólo hoy, con la reincidencia de aquellos que en su tiempo parecían sólo juegos matemáticos sobre disciplinas científicas que tenían por objeto fenómenos concretos, la noción de dimensión fractal ha alcanzado un papel relevante en la ciencia. Los resultados obtenidos en hidrología, botánica, anatomía, informática y otras disciplinas han cambiado además la percepción misma de los fractales, que han llegado hasta los umbrales de la estética y de las comunicaciones de masa. Tres, especialmente, parecen las propiedades de los objetos fractales —naturales o contruidos— que reciben una valorización estética hoy en día.

La primera es su carácter *casual*, pero no en el sentido vagamente inquietante y metafísico que se da a esta noción, cuando se la invoca para justificar la imposibilidad de previsión de un fenómeno, sino en el sentido científico de *pseudo-aleatoriedad* o de *casualidad primaria*. Es decir: el caso como se define en el cálculo de las probabilidades y que es artificialmente introducido en un sistema simulado cualquiera. En informática, este tipo de operación de dominante casual es llamada *randomización*. Randomizar una colección de objetos significa, por ejemplo, reemplazar su orden original con otro orden cualquiera elegido al azar, pero siempre ordenado y previsto estadísticamente.

La segunda es, en cambio, su carácter *gradual*. Se entiende con esta palabra el hecho de que los objetos fractales tienen una forma o una estructura irregular, pero ésta se repite siempre, más o menos, tanto en el conjunto como en sus partes y en cualquier grado que se observe el objeto analizado.

La tercera, finalmente, es su carácter *teragónico*. Esto significa que los objetos fractales tienen siempre una forma poligonal «monstruosa», es decir, con un número altísimo de lados. Un «terágon» es, en efecto, un polígono de tal género y su nombre indica, con su etimología griega, tanto el monstruo (*teras*) como el prefijo numérico (*tera*), que actualmente designa en el sistema decimal la cifra 10^{13} y es el último prefijo verbal existente para «decir» una potencia de diez.

¹³ Algunos ejemplos: en meteorología, el científico americano Edward Lorenz del Massachusetts Institute of Technology ha estudiado, ya desde los años 60, los

Como se ve, los tres caracteres pertenecen a una misma área estética, la que hemos seguido también en el capítulo precedente dedicado a los monstruos. Los fractales son aquí monstruos especiales: monstruos de altísima fragmentación figurativa, monstruos dotados de ritmo y repetición gradual no obstante la irregularidad y monstruos cuya forma se debe al azar, pero sólo como variable equiprobable de un sistema ordenado. Entonces, podría decirse que también las formas accidentadas, casuales y de dimensión fracta que se realizan en ciertos objetos sufren el mismo proceso de inversión de valor que hemos observado ya en el capítulo precedente y que hemos explicado en la Introducción. En ciertos periodos, éstas sufren un tratamiento desfavorable y en ciertos otros se ven atribuir el epíteto de «bellas». No sin motivo los matemáticos desde finales del siglo XIX hasta hoy las han considerado entidades quiméricas y «monstruos» en sentido negativo, mientras que, justo actualmente, dos matemáticos alemanes, Heinz-Otto Peitgen y Peter H. Richter, han llegado a preparar una exposición de objetos fractales obteni-

mecanismos de turbulencia de la atmósfera, llegando a la conclusión de que las turbulencias son imprevisibles y caóticas, pero siguen «cierta metodología»; el responsable de las fases de transición hacia el caos sería el hecho de que, contrariamente a cualquier sistema, que es dirigido hacia estados estables o fijos, el atmosférico es un sistema demasiado complicado como para ser «atraído» en puntos exactos; Lorenz, entonces, ha hecho la hipótesis de la existencia de un «atrayente singular»; en ingeniería aeronáutica, los proyectistas explotan este principio para simular ciertas paradojas, como los «vórtices inestables»: el vórtice, de hecho, es una forma regularísima, que, sin embargo, en la atmósfera, puede llegar a ser irregular, como saben los pilotos de jets; el proyecto de alas y cascos, por tanto, debe tener en cuenta la imprevista transición de estados regulares a estados caóticos; en etología, Robert May, de la Princeton University, ha estudiado, por medio de la idea de «umbrales de transición hacia el caos», las imprevistas mutaciones de densidad de población de ciertos insectos en presencia de los parámetros de control de la cantidad de alimento y de la entidad de la población existente; en medicina, un físico del mismo Massachusetts Institute of Technology, Richard Cohen, ha conseguido explicar el aparente caos de la fibrilación cardíaca, produciendo con el ordenador simulaciones de un alto número de disturbios que llevan al fenómeno; otros físicos y matemáticos, como el americano Mitchell Feigenbaum, en Los Álamos, y el italiano Valter Franceschini, han encontrado una serie de umbrales numéricos que constituyen las ecuaciones para la transición hacia el caos; en matemática, otro americano, Joseph Ford, de la Atlanta University, un ruso, Boris Chirikov y el milanés Giulio Casati han creado investigaciones interdisciplinares con sede en Como, donde se han desarrollado en 1977 y en 1983 dos grandes congresos sobre el tema; no todas las aplicaciones admiten la teoría de los fractales, pero el descubrimiento de las «leyes del caos» ha confirmado de algún modo, la extensibilidad de la noción matemática reelaborada por Mandelbrot. Véase entre otros: Robert M. May, *Simple Mathematical...*, cit.

dos con el computer y adecuadamente coloreados con sistemas cromáticos en pantalla, que se ha titulado *The Beauty of Fractals* y que ha dado la vuelta a Europa¹⁴.

3. DIMENSIONES FRACTAS DE LA CULTURA

Hasta aquí hemos hablado de *configuraciones fractales*, indicando cómo éstas *existen* en objetos naturales o en objetos artificiales, por ejemplo, desde el punto de vista de sus contornos figurativos. Hemos señalado también cómo tales configuraciones pueden sufrir valorizaciones según la época y el gusto. La frecuencia de objetos fractales en nuestra era contemporánea nos permite definir «neobarroco» también este tipo de producción sustancialmente cultural. Sin embargo, se podría a este punto continuar con la metáfora analógica sugiriendo la existencia de «dimensiones fractas» en todo el proceso de producción-consumo de la cultura y no sólo en ciertos objetos específicos. Por lo demás, si se acepta la hipótesis inicial de una «forma» de la cultura, podría muy bien darse el caso de que tal «forma» asuma aspectos análogos a los de la irregularidad figurativa de ciertos objetos suyos.

Viene a la mente, por lo demás, que alrededor de 1968 estaba de moda hablar de «dimensión» cultural. Un famosísimo libro de Herbert Marcuse se titulaba *El hombre unidimensional*¹⁵ donde justamente se denunciaba la idea de que todos los poderes totalitarios —sobre todo e incluso el capitalismo— tendieran a la construcción de una «sociedad unidimensional» como de un «pensamiento unidimensional». Entonces Marcuse contraponía a la unidimensionalidad del Occidente tecnocrático la «catástrofe liberadora» de las muchas dimensiones de la conciencia crítica. No obstante, el uso metafórico del término «dimensión» tomado de la geometría, permanecía, si así se puede decir, euclidiano. La dimensión única del poder y las dimensiones múltiples de la liberación eran, de cualquier modo, metáforas tomadas de números enteros. En cambio, ¿podemos imaginar dimensiones fractas de la cultura? ¿A qué podrían corresponder?

¹⁴ Heinz-Otto Peitgen - Peter Hans Richter (ed. y notas de), *The Beauty of Fractals*, Springer, Berlín, 1986.

¹⁵ Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man*, Beacon Press, Boston, 1964 (trad. it. *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Turín, 1967).

Retomemos por un momento los términos científicos de la cuestión. El nacimiento de la geometría fractal se emparenta con muchas investigaciones de diferente naturaleza, sobre los fenómenos caóticos. En esencia, se puede decir que el interés principal que los une es el de examinar causas, funcionamiento y previsibilidad de las *turbulencias*. La turbulencia es un modo de aparecer (caótico) de un fenómeno cíclico cualquiera, en el cual a la regularidad común se sustituye el caos *dentro de cierto umbral de complejidad* (por ejemplo, el acelerado ritmo de un ciclo). Matemáticos y físicos han denominado fenómenos similares como «líneas de tendencia hacia el caos» o «líneas de transición al caos»¹⁶. Por tanto, no es sólo la apariencia accidentada de la forma la que califica el caos, sino también su aspecto de turbulencia. Para el desarrollo de nuestras metáforas culturales, podemos entonces concluir que cualquier fenómeno comunicativo (es decir, cualquier fenómeno cultural) que tenga o una geometría irregular o una turbulencia en su propio flujo *es un fenómeno caótico*; por tanto, no sólo los objetos, sino también su proceso de producción y el de recepción.

En efecto, como veremos en los párrafos siguientes, podemos identificar con facilidad en la cultura contemporánea casos de verdaderos objetos fractales, como de turbulencias o de intermitencias en origen, como de deseado caos en la recepción o en el consumo. Objetos fractales, producciones comunicativas irregulares, flujos turbulentos, constituyen el horizonte de una estética irregular y de dimensión fracta.

4. CAOS COMO ARTE

He señalado, hace poco, la exposición alemana *The Beauty of fractals*. En aquel caso, no obstante la actitud cauta de Herbert Franke y la todavía más escéptica de otro creador de imágenes fractales (el americano Bob Devaney)¹⁷, estamos frente a la producción intencionada de figuras abstractas graduales de explícita función estética. Otros investigadores, por lo demás, han comenzado a hablar de «belleza de los fractales», casi como si ésta fuese un carácter con-

¹⁶ Véase: Breuer, cit. *infra*.

¹⁷ Véase el texto de Franke en Peitgen-Richter, *op. cit.*, y el trabajo de Devaney, matemático de la Boston University, en Gary Taubes, *C'è troppo caos, facciamo ordine*, «Genius», 2, 1984.

tural a semejantes configuraciones¹⁸. Tal perspectiva, evidentemente, no es aceptable: como hemos repetido, desde la introducción, cualquier objeto *se torna* en objeto estético sólo después de una valorización por parte de un sujeto individual o colectivo. Sin embargo, también es verdad que las figuras fractales poseen al menos un carácter capaz de ser valorizado como estético: lo maravilloso. Los objetos fractales, de hecho, en las figuras realizadas con el ordenador por los autores Peitgen, Richter, Franke, Devaney y en Italia por Daniele Marini, constituyen la versión tecnológica y sofisticada del antiguo caleidoscopio, un objeto casi por definición sorprendente; pero, sólo en ciertas épocas. En otras, la caleidoscopicidad de la producción visiva es, en cambio, estimada un fenómeno de feria.

Sin embargo, son numerosos los otros casos en los que los artistas van a la búsqueda de objetos accidentados como material para el arte; por ejemplo, esto sucede a menudo en la escultura contemporánea (si así es lícito llamarla). Piénsese en los objetos incrustados de barniz multicolor de Keith Haring o en la producción de grandes murales en materiales atormentados de Marco Gastini; o en las terracotas de Corrado Morelli o en los fragmentos de autorretratos de Carlo Alfano (producidos en este caso en superficies acrílicas).

Sin embargo, más a menudo, los artistas se orientan hacia una intermitencia de producción del mensaje. Es éste el caso, sobre todo, de obras que utilizan como soporte una pantalla cualquiera (televisiva, de ordenador, cinematográfica)¹⁹. Por ejemplo, en las instalaciones del grupo milanés Studio Azzurro encontramos a veces el uso de la cámara tomavistas con función caótica. Idéntico efecto, con materiales diversos, aparece en las elaboraciones con el ordenador de los Giovanotti Mondani Meccanici, donde precisamente el uso de los fractales permite la continua formación y disolución de imágenes «realistas». También en las producciones sonoras asistimos al fenómeno de intermitencia en origen. Mucha vanguardia musical, empezando por la gran escuela milanesa de Deme-

¹⁸ Por ejemplo, otro joven matemático americano, Peter Oppenheimer, nieto del famoso físico Robert, ha empezado a producir obras fractales que se utilizan de modo mixto entre el arte y la decoración. Oppenheimer ha producido, por ejemplo, un gigantesco videoclip fractal, que domina en la más lujosa discoteca de Nueva York, el Palladium.

¹⁹ Sobre el tema, véase el número monográfico *Vidéo-Vidéo*, «Revue d'Esthétique», 10, 1986, en, especialmente: Robert Allezaud, *Images primaires, images fractales*.

trio Stratos y acabando con los experimentos de Franco Battiato o incluso con la vanguardia culta de Daniele Lombardi, Franco Cardini, Beppe Chiari, ha introducido la dimensión «rota» del rumor en la música. En los orígenes, naturalmente, está el futurista Russolo y más recientemente John Cage.

Pero de manera extremadamente más asimilable, operaciones análogas se pueden hallar también en las comunicaciones de masa. Las siglas televisivas, por ejemplo, explotan cada vez más procedimientos de abstracción de la imagen en movimiento que se aproximan a la transición al caos. Un efecto-caos o de intermitencia, sucede con la inserción de publicidad en los programas de las televisiones privadas, con la consecuencia de accidentar la emisión e imaginarla ya en una dimensión interrumpida. En cuanto a los fractales, se utilizan normalmente en las grandes producciones cinematográficas para la fabricación (paradójicamente) de efectos reales. De hecho, con los fractales, es posible producir imágenes «del mundo», a condición de que sea de naturaleza irregular: costas accidentadas, superficies de cuerpos celestes como la luna, árboles y bosques, constelaciones celestes, sistemas de nubes. En el film *Star Trek II*, por ejemplo, está completamente producido con el ordenador y con ecuaciones fractales un segmento de cinco minutos en el que se observa el bombardeo de un planeta muerto con una cabeza de misil llena de un revolucionario producto regenerador y se asiste al renacimiento del planeta con sistemas de océanos y tierras emergidas, islas, bosques, etc. Generalmente, hoy en día todos los films de ciencia-ficción utilizan la producción fractal computerizada de imágenes, que resultan mucho menos trucadas que empleando grandes maquetas en el estudio. En conclusión: la turbulencia y la irregularidad gobiernan la producción de objetos de función estética prácticamente en todos los niveles de sofisticación cultural, desde las prácticas de los «media» hasta aquellas más rarefactas de las galerías de arte o de las salas de conciertos.

5. RECEPCIONES ACCIDENTADAS

Hay también una ulterior dimensión fractal en la cultura, la de la recepción. Más de una vez me he referido al concepto de «consumo productivo» en las páginas que preceden. Por «consumo productivo», al menos ateniéndonos a las diversas formulaciones so-

ciológicas que se han ofrecido²⁰, se entiende una forma de consumo que no permanece pasiva, sino que en el acto mismo del consumo de un objeto cultural produce una interpretación que cambia la naturaleza misma del contenido del objeto. Por ejemplo, un consumo especialmente lúdico de los llamados «films basura» (precedentemente vituperados por cuanto están considerados por debajo de la calidad de los films de género) puede transformar aquellos films mismos en otro tipo de espectáculo. En Italia, este modo «neobarroco» de consumir la cultura de masa se ha conjugado con una específica política cultural, a veces también denominada «efímero». Muchas manifestaciones organizadas a partir de 1975 en Italia se han impuesto como recepción no pasiva sino interpretativa, o incluso como recepción estética. Ejemplos análogos, sin embargo, existen también en otros lugares, en muchos casos de fruición cultural de los espectáculos de masa. El más típico es aquél ya citado a menudo de *Rocky Horror Picture Show*, que arrasa ya desde hace años en las diversas metrópolis (Nueva York, Londres, París, Milán), en el que el verdadero espectáculo no es lo que pasa en la pantalla, sino lo que ocurre en la sala en relación con la proyección. Los espectadores interrumpen, recortan, fragmentan el flujo de la acción en la pantalla con subrayados y repeticiones, parodias y explicaciones tomados de la realidad. Otro caso de fraccionamiento de un flujo comunicativo, esta vez tanto en el origen como en la recepción, lo hemos tenido en una serie de transmisiones radiofónicas transmitidas por la emisora milanesa Radio Popolare. La radio, la primera vez en 1984, con ocasión de las Olimpiadas de Los Ángeles y la segunda —más famosa— con los Mundiales de Fútbol en Méjico, emitía un programa denominado *Bar Sport*. El juego consistía en la superposición del programa televisivo en directo desde la RAI* sustituyendo el sonido con un comentario siempre en directo de las imágenes en la telepantalla o también del sonido original. Resultaba de esto que, desde un punto de vista de producción, el programa imitaba el fraccionamiento de una recepción televisiva en grupo en el bar; pero desde un punto de vista de recepción invitaba a su público (que era presuntamente y al mismo tiempo un público televisivo) a la eliminación del sonido RAI en favor del sonido radiofó-

²⁰ Ver, entre otros: Alberto Abruzzese, *La grande scimmia*, Napoleone, Roma, 1979. Con otro lenguaje, y no sólo dedicándose a la recepción, trata el tema también el reciente Gillo Dorfles, *Elogio della disarmonia*, Garzanti, Milán, 1986.

* RAI son las siglas de la Radio-Televisión Italiana. (*N. del T.*)

nico que, sin embargo, hacía completamente paródica la escucha y demencial la imagen televisiva.

La recepción accidentada, en todo caso y más allá del ejemplo apenas proporcionado, parece haberse transformado hoy en un carácter constante de la escucha televisiva, especialmente en aquellos países que poseen muchos canales y probablemente muchos canales privados con fuertes frecuencias de «spots» publicitarios interrumpiendo los programas. La altísima posibilidad de elección, de hecho, induce al espectador a vivir el que ya se denomina «síndrome de pulsador». Es decir: el espectador no sigue ya de modo constante y unitario una transmisión, sino que salta de un canal a otro de modo obsesivo, reconstruyendo un propio palimpsesto individual hecho de retazos de variada medida de las imágenes transmitidas. De este modo, probablemente se obtiene una recepción que ya no sigue una interpretación lineal de los textos, porque el texto obtenido es completamente diferente y funciona por ocasionales, rapidísimas y quizá casuales aproximaciones de imágenes más que de contenidos concluidos. Una recepción accidentada de este tipo, que llega a ser un «collage» de fragmentos, puede transformarse también en un comportamiento estético, que dota al micropalimpsesto tanto de nuevos significados como de nuevos valores.

La comunicación intermitente (en el origen, en el destino y en el mensaje) se funda, de tal modo, en formas generales de turbulencia, dimensión fraccionada, vórtice, que abaten el orden normal de la comunicación misma y proponen un orden nuevo. Sólo que este «orden nuevo» de la comunicación funciona a condición de que se realice al mismo tiempo también una especie de mutación perceptiva. La percepción tradicional —estática— ya no basta. Se necesita un crecimiento de destreza perceptiva y de velocidad gestáltica. Es por esto, quizá, por lo que una estética del caos es más adecuada a las jóvenes generaciones, fisiológicamente dotadas del mecanismo necesario para su realización y comprensión. Pero con esta última observación salimos de lo tratado, aunque podríamos preguntarnos si acaso las mutaciones de valores estéticos no contienen también algo necesariamente generacional.

Nudo y laberinto

1. LA IMAGEN DE LA COMPLEJIDAD

Hay un pasaje, en *El Aleph* de Borges, en el que el personaje principal, Joseph Cartaphilus, opone el laberinto al caos: aquél se le presenta dotado de sentido, pero la Ciudad de los Inmortales, con su inextricable maraña de tráfico, está, en cambio, falta de ello¹. Borges es un cultivador de laberintos, deberíamos darle crédito. En este caso, sin embargo, se equivocaba: el laberinto es sólo una de las muchas figuras del caos, entendido como complejidad cuyo orden existe, pero es complicado u oculto.

Al contrario, podríamos decir que el laberinto es una típica representación figurativa de una *complejidad inteligente*. Todas las leyendas, los mitos, los usos, los juegos fundados en la figura del laberinto se presentan de hecho con dos características, ambas intelectuales: el placer de extravío frente a su inextricabilidad (acompañado por el eventual miedo) y el gusto de salir de ello con las astucias de la razón. Pierre Rosenstiehl, uno de los más famosos laberintólogos del mundo, ha observado, por otra parte, que la lengua inglesa posee una huella evidente del aspecto de «agudeza» intrínseco a la figura del laberinto². Su sinónimo más inmediato es, en efecto, *maze*,

¹ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1952 (trad. it. *L'Aleph*, Feltrinelli, Milán, 1959).

² Pierre Rosenstiehl, *Labirinto*, en *Enciclopedia*, Einaudi, Turín, 1979, vol. 8. Véase también: Jearl Walker, *Expériences d'amateur*, «Science», 112, 1987.

es decir, «maravilla». La misma cosa les sucede a otros tipos de configuración relacionables con el laberinto, por ejemplo, el nudo, el meandro, la trenza. También aquí encontramos el mismo principio de pérdida de una visión global de un recorrido racional y del ejercicio, al mismo tiempo, de una inteligencia aguda para encontrar el «desenlace» final, es decir, el reencuentro de un orden.

«Agudeza», «astucia», «maravilla», «enredo»: la sola recurrencia de estos términos es suficiente para indicarnos que las figuras del nudo y del laberinto son figuras profundamente barrocas. No se necesitan muchas pruebas. Bastará evocar alguna obra del barroco histórico fundada precisamente en aquellas palabras-clave. Uno de los textos más fascinantes de la cultura barroca — hoy en día no por acaso retornado clamorosamente a escena — se llama *Agudeza y arte de ingenio*, obra del jesuita aragonés Baltasar Gracián. En la maravilla se inspiraba el mayor poeta barroco italiano, Giambattista Marino, mientras que casi todos los filósofos de 1600, hasta incluso Vico, cantan la virtud de la ingeniosidad.

Sin embargo, es la misma fortuna de las figuras del nudo y del laberinto la que nos permite evadirnos del ámbito del barroco histórico e interpretarlas como manifestaciones de un barroco más universal y metahistórico. Si se toman algunos de los más monumentales estudios sobre los laberintos, como los de Paolo Santarcangeli y Herman Kern³, se observará, de hecho, que su representación se desarrolla históricamente según unos picos de frecuencia, en los que las máximas alturas corresponden a momentos «barrocos» de la historia: antigüedad preclásica, tarda latinidad, periodo alejandrino, tarda Edad Media, manierismo y barroco, subiendo hasta ciertos momentos barrocos del siglo xx. En otros términos: allá donde resurja el espíritu de la pérdida de sí mismo, de la argucia, de la agudeza, allí encontramos puntualmente unos laberintos y unos nudos, si al menos creemos en el largo ensayo de Suzanne Allen sobre el argumento, que nos hace hallar los motivos (estrechamente articulados con una metáfora sexual) en los más diversos momentos de historia y de geografía de la cultura⁴.

Sin embargo, decir que nudos y laberintos son figuras de la

³ Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Frassinelli, Milán, 1984; Hermann Kern, *Labirinti*, Feltrinelli, Milán, 1981.

⁴ Suzanne Allen, *Petit traité du noeud*, en Jean-Marie Benoist, *Figures du baroque*, Presses Universitaires de France, París, 1983 (pero son las actas del Coloquio de Cerisy de 1976). Véase también: Pierre Rosenstiehl, *I nodi immateriali*, «Materiali filosofici», 1, 1983.

complejidad no es suficiente. Hay que especificar también de qué complejidad éstos son su representación. De hecho existen unos tipos de complejidad cuya naturaleza es muy diferente de la de los nudos y de los laberintos. Por ejemplo, las formas caóticas de la naturaleza no son necesariamente laberínticas. El caos de lo indefinido no asume por fuerza la figura de un nudo. El cambio sistémico en el interior de un orden, que en vez de ir hacia la equiprobabilidad se transforma en un orden diverso, no asume la estructura de nuestras figuras minoicas. Ahora, pensándolo bien, nudos y laberintos son, en cambio, representaciones de una complejidad *ambigua*. Por una parte (la pérdida de orientación inicial), éstas niegan el valor de un orden global, de una topografía general; pero, por otra, constituyen un desafío para encontrar todavía un orden y no inducen a la duda sobre la existencia del orden mismo. Observemos mejor la naturaleza del desafío. Éste parte de un placer (perdersé)⁵ y termina en un placer (reencontrarse) que consisten ambos en el principio de la sustitución de orden: anulación en la primera fase, reconstrucción en la segunda. Sin embargo, la anulación consiste en la anulación de la globalidad: no se tiene control sobre el sistema topográfico, no se poseen mapas para llegar al centro del laberinto y para salirse de él, no se reconocen los recorridos como diversos o cómo desatar los hilos antes o después, el uno respecto al otro. La reconstrucción procede, por otra parte, por interferencias locales. Se recorre el laberinto o se desata el nudo sólo deduciendo ciertos movimientos a cada cruce o enredo. En fin, estamos frente a un tipo de problemas muy especiales, que Rosenstiehl ha definido «problemas de red sociales con miopía». Se trata de la miopía de un cálculo que funciona sólo paso a paso y sin recurrir a la memoria (globalidad del sistema). Ser «miopes» no significa, por tanto, «ver menos»: quiere decir ver de modo diferente, «saber no ver». Así surge una fundamental ambigüedad: se continuará recurriendo siempre a cierta idea de globalidad, pero la solución del problema individual requiere ponerla entre paréntesis o anular su formación vigente, como único modo para pasar a la «miopía» de la localidad. En otros términos: nos encontramos nuevamente frente a una situación de inestabilidad, lo que se confirma por otro carácter del nudo y del laberinto, el de ser una *metáfora del movimiento*. En efecto, si tomamos los ejemplos de Hermann Kern, que todos ellos son de laberintos

⁵ Véase: Rosenstiehl, *op. cit.* Georges Perec, *Espèces d'espace*, Denoël-Gonthier, París, 1974.

*unidireccionales*⁶, es decir, sin enredos y, por tanto, sin posibilidad de error, veremos que al sentido de enigma conexo a los laberintos de tradición moderna se sustituye justamente la concepción de movimiento rítmico en lugar de un movimiento recto. Si tomamos algún nudo de los más simples, veremos que el verdadero problema no es el de deshacerlo, sino el de distinguir por medio de qué movimiento un único hilo parece transformarse en dos. Una vez más estamos ante una oposición entre la estabilidad y su contrario, la transformación.

2. NUDOS Y LABERINTOS COMO FIGURAS

La grandiosa reaparición del placer de los nudos y de los laberintos está testimoniada por una serie de textos de la más variada naturaleza (literaria, massmediológica, artística, incluso musical) que se han condensado en el último decenio, como por el paralelo renacimiento de los estudios sobre el argumento (históricos o teóricos). Citaremos ahora algún ejemplo entre los más conocidos, recordando que se trata sólo de los casos más notables y subrayando cómo en éstos el nudo o el laberinto son sustancialmente *motivos figurativos*.

Una vez más, como demostración de su carácter intrínsecamente «neobarroco», viene en nuestra ayuda *El nombre de la rosa* de Umberto Eco. Como se recordará, Guillermo y Adso, en la visita a la biblioteca de la abadía, se encuentran con un laberinto, del que salen gracias a la usual habilidad intelectual del protagonista. El laberinto de Eco es una figura, pero también una estructura. De hecho se trata de un verdadero laberinto, del que se sale mediante la famosa regla del «tirar siempre a la derecha en cada cruce» (regla por otra parte errada o ingenua). Pero el laberinto también es evidentemente metáfora de la cultura, dado que se encuentra en la biblioteca y que sirve de clave enciclopédica para su organización. Además, el laberinto de Eco es cita del laberinto medieval, como se extrae de un ensayo publicado a continuación de la redacción de la novela. Extrañamente, el homónimo film que Jean-Jacques Annaud ha sacado prefiere una forma laberíntica más reciente, la de las cárceles de Piranesi, como la de ciertos diseños de laberinto de Escher. Digo «extrañamente» porque estos últimos son verdaderos laberintos no

⁶ Kern, *op. cit.* pág. 9.

«monoplanares» en los cuales no sirve la regla de tirar siempre a la derecha.

Otros dos laberintos en imagen aparecen en dos famosos films contemporáneos. El primero está en *El resplandor* de Stanley Kubrick, justamente al final, cuando el protagonista Jack Torrance persigue a su hijo para matarle y éste se refugia en los meandros formados por altos matorrales, fuera del hotel aislado por la nieve, del que Jack es el guardián. Ambos personajes poseen la «lucidez», es decir, la posibilidad de ver el pasado, el presente y el futuro. Pero Jack ve sólo un futuro inmediato, el hijo lo descifra a más largo plazo, por lo que, en el laberinto, Jack no será capaz de ejercitar la miopía teórica y se quedará atrapado, mientras que el hijo, dotado de saber local, se salvará⁷. En términos de laberinto también hay una producción de George Lucas, rodada por el inventor de los Muppets, Jim Henson y explícitamente llamada *Labyrinth*. Alicia en el país de las maravillas es trasladada a un mundo más moderno y su viaje es interpretado como un vagar entre corredores y cruces, hasta una salida final. Un recorrido-juego, en fin, en el que a cada encrucijada se encuentran por añadidura numerosos obstáculos y aventuras a superar. El laberinto juguete se ha hecho moderno, se ha hecho análogo a todos los videojuegos existentes en el mercado, cuya estructura está constituida precisamente por un viaje al interior de los senderos (a menudo sin salida) de un laberinto, a veces presentado como tal, a veces construido a medida que el viaje se realiza, como en el famoso *Digger*, en el que un topo es perseguido por proteiformes monstruitos y los corredores excavados diseñan el vaivén minoico clásico. El más famoso de estos laberintos electrónicos es *Tron*, nacido al mismo tiempo que el film homónimo, en el que se narran las vicisitudes de un héroe que escapará del laberinto no sólo encontrando las salidas justas, sino superándose en empresas heroicas e individualizando sus propios movimientos con velocidad continuamente creciente. Los requisitos del laberinto (perderse, ausencia de mapa, miopía teórica, movimiento) son todos ellos respetados.

Los mismos videojuegos presentan también a menudo la figura del nudo. Como se sabe, los juegos electrónicos están constituidos por una serie finita de cuadros. El jugador entra en el cuadro siguiente después de haber agotado las posibilidades del cuadro precedente. Aparentemente, el recorrido se mueve hasta el infinito. En

⁷ Ver sobre el tema mi obra *Il linguaggio del cinema*, «Prometeo», 16, 1986.

realidad, los diversos cuadros están unidos entre ellos y habrá siempre uno final que se enlace al primero. El viaje que parece hacerse a través de segmentos diferentes, o bien en una sola línea que va de un extremo de partida a uno de llegada, es en realidad circular y cada cuadro representa un nudo en el desarrollo.

También en las representaciones artísticas asistimos hoy al retorno de las figuras de los nudos y de los laberintos. No sin motivo, junto a la exposición citada otras veces de Hermann Kern sobre los unidireccionales clásicos, Milán organizó en 1981 también una exposición de arte contemporáneo, a cargo de Achille Bonito Oliva, en la que se desarrollaba la historia de la interpretación de nuestras figuras por parte de los mayores artistas de nuestro siglo⁸. Así tenemos nombres conocidísimos como los de Jackson Pollock, de Giulio Paoloni, de Giacomo Balla, de Giorgio De Chirico, De Piet Mondrian, hasta nuestros días. El mismo Kern, en un artículo titulado *Labyrinths: Tradition and Contemporary Works*, señala la cantidad de motivos análogos presentes en la producción más reciente⁹. Basten aquí los nombres de Adrian Fischer, autor de un proyecto para un laberinto en la catedral de Saint Alban en 1979 o Randall Coate, que, como el anterior, construye también industrialmente laberintos como juegos-regalo y que es autor de un laberinto para jardín en Värmlands Säby en Suecia, o Richard Fleisher o John Willenbacher. Entre los italianos, citaré sólo de memoria: las figuras laberínticas de Enrico Pulsari y de Antonio Passa, los nudos de Marco Tirelli, nudos y laberintos de Maria Grazia Braccati. Incluso en la música podemos encontrar «nudos» como el inventado por el compositor D'Anglebert en la época de Luis XIV¹⁰. Por ejemplo, en las circunvoluciones de un Branduardi, por lo que concierne a la música ligera o en las ligaduras de las partituras de Luciano Berio, marcadamente en la famosa pieza *Stripsody*, escrita para Kathy Berberian con la combinación enlazada de elementos musicales, rumores y efectos figurativos extraídos de los «comics».

Entre «comic», ilustración y arte se coloca la obra del más «nudo» y laberíntico de los autores modernos, Saul Steinberg. Roland Barthes, en la introducción de un catálogo suyo, se refería precisamente al laberinto como matriz esencial de la obra del artista ameri-

⁸ Achille Bonito Oliva, *Luoghi del silenzio imparziale*, Feltrinelli, Milán, 1981.

⁹ Hermann Kern, *Labyrinths: Tradition and Contemporary Works*, «Artforum», 9, 1981.

¹⁰ *Id.*, pág. 251.

cano¹¹. Sin embargo, aquí interviene un ulterior elemento figurativo que se superpone al motivo que estamos examinando. Se trata del uso del mapa geográfico imaginario: una vez que, por imaginación, se hayan destruido las coordenadas «realistas», el mapa imaginario se torna, de hecho, en un laberinto. Entonces, al lado de Steinberg podremos colocar la obra de Alechinsky, los nudos cartográficos de Christian Tobas, los mapas ideológicos de Oyvind Fahlström, los mapas cancelados de Emilio Isgró¹².

3. NUDOS Y LABERINTOS COMO ESTRUCTURAS

Hasta aquí hemos observado la recurrencia del motivo del nudo y del laberinto porque está directamente representado por ciertos autores. Sin embargo, el motivo no se agota aquí. Al lado de la figura de superficie podemos de hecho colocar también la figura estructural. Tomemos tres ejemplos, uno ensayístico, uno «creativo» y uno massmediológico. El primero está constituido por el planteamiento de la *Enciclopedia Einaudi*¹³. No se trata ciertamente de una novedad (la misma editorial turinesa ha organizado un seminario en Módena titulado *El saber como red de modelos*, transformado posteriormente en libro, en el que se explicitaban los principios que vamos enunciando)¹⁴. La enciclopedia se pensó no como lista de ingresos finita, ni como bloque cerrado de temas, sino como geografía de nudos temáticos, cada uno representado por una condensación de argumentos entrelazados entre ellos y colocable en el sistema global de manera centrada. Cada entrada, por tanto, hace referencia a un nudo y el pasaje entre las voces constituye un laberinto. Nudo y laberinto se vuelven así en la imagen estructural del saber mismo:

¹¹ Roland Barthes - Saul Steimberg, *All Except You*, Repère Editions d'Art, París, 1983.

¹² Omar Calabrese - Pierluigi Cerri - Renato Giovannoli - Isabella Pezzini, *Hic sunt leones*, Electa, Milán, 1983.

¹³ El hecho es incluso explícito, al menos considerando la estructura de las voces del volumen 16, *Sistema*, que está para mostrar los «recorridos» temáticos en el interior de la obra; pero la misma casa editorial ha organizado un seminario, posteriormente recogido en volumen, para discutir precisamente sobre la «forma» de red de la obra: *Il sapere come rete di modelli*, cit.

¹⁴ En especial, se pueden relacionar con el congreso las voces: Fernando Gil, *Sistemática*, vol. 12, 1981; Fernando Gil - Jean Petitot, *Uno/molti*, vol. 14, 1982; Giulio Giorello, *Modello*, vol. 9, 1980; Pierre Rosenstiehl, *Rele*, vol. 11, 1980.

un saber abierto, interdisciplinario, en movimiento, continuamente sujeto al riesgo de la pérdida de orientación.

El segundo ejemplo es una novela, *Duluth*, de Gore Vidal. El motivo básico lo hemos contado ya en un capítulo precedente (*Duluth* es la imagen de América traducida en forma de una única ciudad y en *Duluth* conviven todos los personajes de las historias transmitidas por los telefilms estadounidenses). En este caso es necesario señalar que Vidal no representa una historia lineal. Sus personajes mantienen su carácter aun cambiando de nombre y de situación narrativa. De este modo puede suceder que un mismo actor se encuentre proyectado en tramas diversas si casualmente la historia ha llegado a cierto punto de enredo en el que muchas historias se ramifican o se entrelazan: simplemente, en lugar de recorrer un camino lineal, el actor en cuestión ha accedido a un corredor de otra naturaleza o dimensión. El laberinto es, por tanto, la forma general de la obra y el nudo es su instrumento, que se sustituye a las encrucijadas monoplanares. A su vez, sin embargo, el nudo acaba por sustituirse a la forma laberíntica general, porque un rasgo fundamental de *Duluth* es el que no existen ni entradas ni salidas para la trama. El lector-viajero se encontrará frente a la idea de un infinito potencial de la narración¹⁵.

¹⁵ Reproduzco totalmente un párrafo de Vidal en el que es muy evidente la conciencia de este principio por parte del autor, que parece haber leído a Eco y sus teorías sobre la narración: «A la par de tantas leyes absolutas, la ley novelesca de la absoluta unicidad es relativa. Aunque cada personaje en cualquier novela —como también en la vida— sea absolutamente único (también cuando no se consigue distinguir un personaje de otro) la verdad efectiva, al respecto, es mucho más compleja. Cuando un personaje de fantasía se muere o desaparece de una novela, reaparecerá, rápidamente, en otra narración, porque los personajes —y las tramas— disponibles son sólo aquello y nada más, en cualquier momento. De la ley relativa novelesca de la absoluta unicidad descende, a modo de corolario, el efecto de la simultaneidad, que es a la narrativa como la ley de Miriam Heisenberg es a la física. Esto quiere decir que cualquier personaje puede aparecer, simultáneamente, en muchas historias de fantasía, tantas como se considerará oportuno. Este corolario es inquietante y no debemos preocuparnos mucho, limitándonos a observar, de pasada, que todo lector, como todo escritor, se encuentra, desde diversos ángulos y en tiempos diversos, en un cierto número de narraciones, donde él es siempre el mismo y, sin embargo, siempre diverso. Esto se llama *après*-post-estructuralismo. Los numerosos estudios actualmente en curso, sobre el efecto de la simultaneidad, demuestran nitidamente —como si fuera necesaria una demostración—, que, aunque la lengua inglesa pueda declinar y corromperse, los estudios sobre el inglés son más que nunca complejos y remunerativos. La ley de la absoluta unicidad requiere —excepto en aquellos casos en los que no la requiere— la pérdida total de memo-

Un mecanismo similar acaece a menudo en las series de telefilms del tipo de *Dallas* (pero es también obvio, porque el telefilm constituye la referencia explícita de Vidal). De hecho, también en *Dallas*, nos hallamos frente a enredos diversos de capítulo en capítulo que, sin embargo, son «accionados» por los mismos personajes. Encontramos en aquel telefilm tres series de protagonistas: una generación de «ancianos», continuamente repetida; una generación secundaria, repetida intermitentemente; una generación de «terceros» que aparecen excepcionalmente en la serie (por «generación» no entiendo árboles genealógicos, sino jerarquías de papeles). El espectador que se encuentra leyendo la serie se comporta exactamente como en el laberinto. Cada capítulo es, en efecto, una sección del edificio entero, que es legible y comprensible por sí sola, pero también en relación con el conjunto y con un potencial objetivo final, aunque éste no llegue nunca. De manera muy simple, en este segundo caso, se tratará de ver cómo la historia inmediata pertenece a uno de los tres grandes recorridos del telefilm, el económico (las vicisitudes de la familia Ewing), el sentimental (los amores de J. R. y de otros pocos protagonistas), el sanitario (salud de los personajes). Sin embargo, la gran duración de la serie impide, excepto en los casos de visión excepcionalmente fiel y mnemónica, reconstruir cada vez en qué punto exacto del laberinto nos encontramos, es decir, de reconstruir todo el mapa del edificio. Por tanto, para la comprensión, bien del capítulo inmediato, bien de la fase de la serie en que nos encontramos, es necesario efectuar un ejercicio de «miopía» y confiar en los saberes individuales locales proporcionados por el la-

ria por parte del personaje que se ha muerto en una novela o en un cuento, o que ha tenido sólo una fugaz aparición. Naturalmente, cuando la redacción del libro está completa, todos los personajes que han llegado vivos al epílogo están a disposición de otros escritores, para volver a escena en otro lugar, por así decirlo. A veces esto se llama plagio, pero es una palabra demasiado severa, si se piensa en la escasez de personajes y de tramas en juego. A fin de cuentas, el plagio es simplemente —por decirlo como Rosemay Klein Kantor— *creación con otros medios*. Los personajes que pueblan un determinado libro cualquiera —aunque sean abandonados por los autores después de la palabra *finis*— continuarán yendo todavía de página en página para quienquiera que se tome la molestia de leer aquel libro. Ésta es la prueba —o una prueba— del efecto de simultaneidad. Una vez que la presente verdadera *fiction* (o ficticia verdad) haya sido terminada por el autor... [los personajes, n.d.r.] pasarán a nuevos lugares, desconocidos para ellos y para el autor. Ellos lo olvidarán y él (el autor) no los reconocerá, excepto en el caso de plagio evidente, cuando los abogados sometan el texto a un examen más exacto que el de los más meticulosos críticos de Yale». Gore Vidal, *Duluth*, cit. págs. 22-23.

berinto. La narración tiende, por lo demás, a confirmar todo esto: ninguno de los personajes principales actúa como si estuviese provisto de memoria o como si aprendiese de la experiencia pasada. También ellos parecen moverse de modo «miope». Además, también en *Dallas*, cada capítulo hace que la figura del laberinto se adhiera con la del nudo. De hecho, cada uno de los finales es funcional tanto a la salida de la historia inmediata como en la continuación a otro nivel, mediante el enlace de las historias, en una idea, análoga a *Duluth*, de infinito potencial de la narración.

Es la paradoja del laberinto y del nudo contemporáneo, lo más «barroco» que existe precisamente en razón de su construida indecidibilidad. Un ejemplo todavía más indicativo de este fenómeno lo hallamos en una narración de Robert Sheckley, el más científico de los autores modernos de ciencia-ficción. En *L'imperatore degli ultimi giorni*¹⁶ se narra la historia de un desafío entre un emperador y un candidato sorteado para matarle y que, matándole, se sustituirá a él. El emperador se defiende en su palacio con numerosas estratagemas. La principal consiste en representar el edificio como un gigantesco laberinto de habitaciones y corredores, en cuyo centro está la residencia del tenedor del poder. Pero, como cada laberinto puede ser recorrido por el exterior, el emperador lo complica: encarga a un equipo de albañiles que derrumbe y reconstruya cotidianamente los muros interiores. De cada nueva topografía, a su vez, un equipo de cartógrafos diseña el mapa cada día; pero, evidentemente, el mapa resultará *siempre falso* y llevará al engaño al eventual poseedor. Así el laberinto no sólo debe ser recorrido sin memoria, sin mapa y con teoría miope, sino que puede solucionarse sólo caminando más velozmente que las reconstrucciones de los albañiles y anulando incluso la única regla general de los laberintos: «no recorrer jamás dos veces un mismo corredor en el mismo sentido». En otros términos, sólo el teorema que Rosenstiehl ha llamado «Ariadna loca» continúa siendo válido. Teorema que consiste en andar lo más velozmente posible hacia la solución, embocando siempre un nuevo corredor a cada cruce. El teorema complementario, «Ariadna sabia», de hecho no puede funcionar: no habrá nunca cruces ya solucionados en los que sea preferible enrollar el hilo a lo largo de un corredor¹⁷.

¹⁶ El volumen ha sido publicado más veces en la serie «Urania» de Mondadori, y en la serie «Capolavori di Urania» del mismo editor.

¹⁷ Véase: Pierre Rosenstiehl, *Labirinto*, cit. y *Labirinti*, en Paolo Fabbri - Isabella Pezzini (ed. y notas de), *Mitologie di Roland Barthes*, Pratiche, Parma, 1986.

4. EL PLACER DEL EXTRAVÍO Y DEL ENIGMA

El apólogo de Scheckley parece muy claro. El más moderno y «estético» de los laberintos y de los nudos no es aquél en el cual prevalece el placer de la solución, sino aquél en el cual domina el gusto del extravío y el misterio del enigma. Algo así como quería Borges: «La solución del misterio es siempre inferior al misterio mismo. El misterio tiene que ver incluso con lo divino; la solución, con un truco de prestidigitador»¹⁸. En otras palabras, el que, más que nada, preside el nudo y el laberinto moderno es el claro placer de perderse y de vagabundear, renunciando, si fuera posible, a aquel último principio de conexión que es la clave de la solución del enigma¹⁹. Ha habido quien ha teorizado esta actitud en los últimos diez años. Los primeros de todos han sido Gilles Deleuze y Félix Guattari, que han llamado su modelo de estructura *rizoma*, como la paradoja de la naturaleza de una raíz de tallo, que no sigue una lógica de conexión de árbol, sino en que cada segmento es enlazable con otro segmento y en que cada recorrido es libre y posible. Los famosos seis principios rizomáticos son indicativos: la posibilidad de conexión múltiple de cada punto, la heterogeneidad de los componentes del sistema, la multiplicidad sin unidad generadora, la ruptura asignificante, la cartograficidad y la decalcomanía²⁰.

Se extrae de esto un modelo no casual, irracional-natural, de los fenómenos, sino un modelo «nómada» o «vagabundo», cuyo motor es el deseo o la asistematicidad *construida*. Principio de placer, principio estético. No es una casualidad, entonces, que a *La création vagabonde*, por ejemplo, se haya dedicado un heterogéneo grupo de pensadores (científicos, como René Thom; críticos, como René Huyghe; artistas, como Pol Bury, y muchos otros)²¹, en busca del nomadismo co-necesario a la creación tanto científica como artística. El principio estético de la creación vagabunda no es la búsqueda de lo

¹⁸ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, cit. pág. 86.

¹⁹ Véase todavía sobre la relación laberinto-enigma: Rosenstiehl, *op. cit.* y Kern, *op. cit.*

²⁰ Gilles Deleuze - Félix Guattari, *Rizóme*, Minuit, París, 1976 (trad. it. *Rizoma*, Pratiche, Parma, 1977); pero también Gilles Deleuze - Félix Guattari (ed. y notas de), *Nomades et vagabonds*, Christian Bourgois, París, 1976.

²¹ Jacques-Louis Binet (ed. y notas de), *La création vagabonde*, Hermann, París, 1986.

irracional, como en muchas estéticas idealistas, como la *suspensión* o la *indecidibilidad* de toda solución de un sistema de nudos o laberíntico, que constituye un horizonte final existente, pero que se reenvía o se pone entre paréntesis. Del principio de racionalidad se coge el instrumento, la *mente local*, como la llama Gregory Bateson²², pero la reorganización del sistema (el truco del prestidigitador de Borges) se deja indecisa. Permanece sólo el extravío y el desafío, tanto más placentero porque la conclusión existe en algún lugar. No hay, por tanto, enigma más divertido que aquél del cual se hace una hipótesis de una solución, pero del que la solución misma no llega nunca. Los «prestidigitadores» Edipo, Teseo y Perseo no son demasiado simpáticos para la mente neobarroca. Gusta más el riesgo intelectual que los precede.

Hasta ahora, hemos visto cómo un mismo gusto preside el desarrollo tanto de las teorías científicas de los nudos y de los laberintos (es bueno insistir en el término «desarrollo», porque también aquí, como en el caso de los fractales, la solución es antigua: remonta oficialmente a 1926) como la elaboración de «motivos» y «estructuras» de la misma forma interna. Sin embargo, es oportuno concluir este capítulo precisando que el carácter último de nuestras figuras (el placer del extravío del enigma) reside también en prácticas que en apariencia son las más ordenadas y sistémicas que se puedan imaginar. Me refiero a un ámbito que a lo largo del volumen se ha tratado bastante esporádica y causalmente: la difusión de los ordenadores personales. Pensemos por un momento en qué es, frente al usuario como al programador, un calculador electrónico. En efecto, es un «ordenador» (como lo llaman los franceses), pero que no hace visible, si no en niveles de profundidad, sus propios principios binarios elementales. La inserción de los datos sucede de hecho de modo regulado, pero «a ciegas». Es decir: introduciendo materiales en una especie de «agujero negro». Cada operación de manipulación y hallazgo de los datos sucede así como recorriendo meandros de un laberinto e hilos de una madeja *sin poseer el mapa global de los recorridos*, sino sólo las intrucciones para los movimientos. Tengo la impresión de que precisamente esta especie de «vuelo ciego» (en el que un banal error de teclado puede constituir un «fatal error» o en el que una simple interrupción de corriente puede hacer desaparecer meses de trabajo) produce una especie de ebriedad que se libera de la

²² Gregory Bateson, *A Theory of Play and Phantasy*, «Psychiatric Research Report», 2, 1955 (trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milán, 1977).

naturaleza de la «máquina estúpida», como se ha llamado el calculador. Por lo demás, circula ya una literatura anecdótica amplia sobre los incidentes intelectuales de ordenador; precisamente como en la mitología clásica del laberinto y del nudo²³.

Otro elemento «estetizante» puede consistir en el hecho de que la «máquina estúpida» logra efectuar operaciones de aparente altísima complejidad a partir de principios absolutamente elementales, precisamente como en la matemática de los nudos, donde, dado un hilo y un soporte, la complicación de los nudos construibles es enorme. ¡Imaginémonos si los hilos fueran dos, tres o más aún! En fin, como dice Rosenstiehl, lo ridículo es que los elementos en número pequeño y controlado y con reglas combinatorias limitadas, puedan llegar a producir el caos social. Por otra parte, un hecho parecido (del todo implícito e inconsciente) ha sido simulado para producir un caso literario y un efecto estético explícito. En 1985, durante el curso de un verano cultural en Aviñón, un grupo de editores franceses puso a prueba a siete escritores francófonos residentes en diversas partes del mundo para comprender si, mediante el uso del calculador instalado en una red y mediante una serie de reglas de juego, éstos lograban producir una novela «aleatoria». La prueba iba así. Cada escritor disponía de una descripción de comienzo y podía introducir en el ordenador el primer capítulo de su obra. Después de esto, leyendo los capítulos ajenos, debía continuar con uno solo, a elección. Podían permanecer siete continuaciones o las primeras siete reducirse a dos (nadie podía continuar su propia narración) y retransformarse en siete. Todo ello hasta que un autor no consiguiera producir un final aceptable. La competición era complicada por el hecho de que tres autores posteriores actuaban como *deux ex-machina*. Es decir, podían hacer nacer en cualquier momento de la historia unas descripciones obligadas, que cada autor debía introducir, según su propio agrado, en la novela (del tipo: hoy debe llover a las cinco). El libro completo se llamó después *Marco Polo*, como si fuese un viaje dentro de la escritura.

Se trató de un experimento que ciertamente no va más allá de la más tradicional literatura *ouliipo* de hace treinta años. Sin embargo, es un experimento que demuestra la estética potencial que reside en el uso a ciegas de la máquina ordenadora. De hecho, incluso en la operación más elemental, el resultado no está a la vista, si no localmente. Sólo una tecla final («print») garantizará el resultado. En

²³ Pierre Rosenstiehl, *I nodi immateriali*, cit.

otros términos: lo que cambia con el ordenador no es sólo la mayor velocidad operativa, ni la capacidad archivadora de datos, ni un producto (por ejemplo, de escritura) perfecto técnicamente. Esto resultados darán al máximo la satisfacción de haber ejercitado bien la racionalidad. Pero, *¿y antes?* Antes existe el diverso placer del trabajo sin control sobre el trabajo; de la inmersión por pequeños bloques, zonas, áreas y sin visión panóptica de los partos de su propia inteligencia creativa. Quizá por esto, como subrayaba Eco en un artículo de periódico, con el ordenador cambia nuestro modo de usar y pensar el lenguaje y sus aplicaciones, los textos. Al periodo conexo y paratáctico se sustituye un pensamiento «en pequeñas partes», hipotáctico y en los que los nexos se hacen lógicos a posteriori y no lógicos gramaticalmente y sintácticamente. Este es el único modo para garantizarse respecto a la potencial «caída libre» que acaece entrando, algo así como Alicia, en el calculador.

Complejidad y disipación

1. ESTRUCTURAS DISIPADORAS: DE LA CIENCIA A LA CULTURA

En la introducción a *La nouvelle alliance*, Ilya Prigogine e Isabelle Stengers ilustran de modo muy claro una (pero quizá la principal) de las grandes mutaciones de la ciencia contemporánea. Mientras que desde Newton hasta Boltzmann la ciencia ha ido a la búsqueda de principios universales y eternos que rigen el funcionamiento de la naturaleza, hoy en día el panorama está cambiando de modo revolucionario. El universo no se explica en términos de leyes generales e inmutables. «[...] Sólo leyes eternas parecían expresar la racionalidad de la ciencia. La temporalidad se despreciaba a la par de una ilusión. Esto ya no es cierto, actualmente. Hemos descubierto que, lejos de ser una ilusión, la irreversibilidad juega un papel esencial en la naturaleza y está en el origen de muchos procesos espontáneos [...] Actualmente nos descubrimos en un mundo de riesgo, un mundo en el que la reversibilidad y el determinismo se aplican sólo a simples, limitados casos, mientras que la irreversibilidad y la indeterminación son la regla»¹.

Dicho en otros términos: mientras que el proyecto de descripción y explicación de la naturaleza, como concatenación de «comportamientos» generados por un pequeño número de reglas repeti-

¹ Ilya Prigogine-Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance*, Gallimard, París, 1979 (trad. it. *La nuova alleanza*, Einaudi, Turín, 1981), pág. 10.

das, ha fracasado, aparece la idea de un universo fragmentado, compuesto por comportamientos locales diferentes por calidad. El principio general más duro en morir, y precisamente por esto mismo caído con mayor fragor, es el segundo principio de la termodinámica. Como es conocido, éste consiste en la idea de conservación de la energía de un sistema dado, y de transformación de la energía misma, hacia un estado de total equilibrio en el interior del sistema, estado que se denomina «entropía». En el concepto de entropía reside no sólo el aspecto de equilibrio, sino también el de evolución final de un sistema cualquiera termodinámico (el inventor del término, Clausius y su perfeccionador, Boltzmann, pensaban en la raíz griega *entropé*, que significa exactamente «evolución»)². El proceso de entropía se realiza dentro de cualquier microsistema, pero ha sido teorizado también como orientación general de todo el universo, que tendería, por tanto, a la indiferenciación final, desde el punto de vista de la distribución de energía.

Y bien, los descubrimientos de Prigogine y de otros investigadores se refieren precisamente a este punto. En sistemas aún lejanos del equilibrio, no es necesariamente cierto que suceda una evolución hacia el máximo de entropía. Lejos del equilibrio un sistema puede transformarse encontrando un orden diverso del de partida. Se pueden, en fin, originar nuevos estados dinámicos del sistema, que dependen de la interacción con el ambiente que lo rodea. Prigogine ha llamado, paradójicamente, las nuevas estructuras con el nombre de *estructuras disipadoras*. La paradoja consiste en el hecho de que, mientras que un sistema está *disipando* energía, la disipación, en lugar de conducir hacia la entropía, conduce a la formación de un nuevo orden, es decir, de nuevas estructuras. Normalmente, las estructuras disipadoras se producen en un sistema en el que se haya introducido inestabilidad: mientras que a nivel molecular las otras estructuras existentes se comportan de modo tradicional, a nivel molar el sistema empieza a recordar su estado fluctuante; así se generan las nuevas estructuras y el sistema se dirige hacia un nuevo orden. Hay algo clásico en la imagen de este proceso: de hecho Prigogine y Stengers citan repetidamente la idea de *clinamen* de Lucrecio, es decir, el comportamiento casual de los átomos en el espacio, que es, sin embargo, responsable del mundo organizado. Obviamente, las estructuras disipadoras aparecen sobre todo en sistemas altamente complejos, es decir, en aquellos donde existen turbulen-

² *Íd.*, págs. 109-33.

cias, fluctuaciones, caos; y su aparición está gobernada por una serie de leyes. Por ejemplo: la llegada de bifurcaciones, en proximidad de las cuales un sistema empieza a ser capaz de «elegir su propio futuro»; la fluctuación alrededor de regiones de inestabilidad; la ruptura de las simetrías (¡que parece responsable incluso del nacimiento de los sistemas vivientes!)

Ahora bien, sucede entre otras cosas, que la nueva imagen del mundo físico induce fácilmente a producir parangones con el mundo social. Los «sistemas» humanos, por lo demás, parecen sistemas de altísima complejidad y precisamente en el ámbito de las organizaciones humanas se diría que la ley de tendencia al equilibrio (es decir, al caos como equiprobabilidad de los elementos) deba necesariamente verificarse; en cambio, ciertos sistemas se mantienen y ciertos otros se transforman. ¿No será posible individualizar también para el mundo social la existencia de estructuras disipadoras? A Prigogine le parece ciertamente que sí. Siempre en *La nouvelle alliance*, se abandona a esta afirmación: «Hay quien se ha preguntado cómo puede suceder que sistemas complejos como los sistemas ecológicos o las organizaciones humanas puedan conservarse. ¿Cómo pueden tales sistemas escaparse del caos permanente? Es probable que en los sistemas muy complejos, en los que las especies o los individuos interactúan de modo muy diversificado, la difusión, es decir, la comunicación entre cada punto del sistema, sea igualmente rápida [como en los sistemas físicos, ndr] [...]. En este sentido, la complejidad máxima que puede alcanzar la organización de un sistema sin llegar a ser inestable, sería determinada por la velocidad de comunicación»³. El ejemplo más claro es el concerniente a la innovación social dentro de cualquier sociedad organizada. Si la sociedad atraviesa una fase de inestabilidad, también la innovación transmitida por pequeños grupos minoritarios tiene la posibilidad de investir todo el sistema, a causa de la velocidad con la que la innovación se comunica a cada individuo. Pero si la sociedad atravie-

³ Íd., pág. 175. Por otra parte, el debate sobre la imagen de la complejidad y su transferencia a los sistemas sociales se ha hecho muy amplio en estos últimos años. Véase, por ejemplo, las actas del congreso de Montpellier, *Science et pratique de la complexité*, 1984, con la participación entre otros de Edgar Morin, Niklas Luhmann, Ilya Prigogine, Henri Laborit, y en el cual la cuarta parte del congreso estaba dedicada a los problemas de lo social, de los sistemas humanos complejos, de la gestión, de los órdenes sociales espontáneos, de la democracia y del gobierno, de la política de previsión y el análogo congreso *La sfida della complessità*, Feltrinelli, Milán, 1984.

sa una fase altamente estable, entonces la innovación se pierde, como si fuese una anécdota, precisamente a causa de la gran velocidad de comunicación interna del sistema. La historia de las vanguardias políticas parece reflejarse perfectamente en este esquema.

Las indicaciones de Prigogine, sobre la transferibilidad de la noción de estructuras disipadoras desde el mundo físico hasta el humano, se detienen en consideraciones de naturaleza ideológica o sociológica, aunque con ocasión de la exposición *L'art et le temps* de 1985 el mismo Prigogine había introducido la idea de que en las artes figurativas existe una convergencia con las ciencias de la complejidad, ya que ambas se ocupan del tiempo no como movimiento, sino como duración⁴. A este propósito el autor subrayaba la obsesión bergsoniana de la duración en todas las vanguardias del siglo XIX⁵. Sin embargo, se podría intentar un reconocimiento en el ámbito de la cultura contemporánea con el fin de encontrar si, en la producción estética (sobre todo en el ámbito de los «media»), se puede hablar razonadamente de aparición de estructuras disipadoras.

2. ¿ENTROPÍA O RE-CREACIÓN?

A mi entender la metáfora no sería ni banal ni forzada. Tómese como ejemplo la tradicional concepción de los «géneros» en la cultura de masa. Usualmente, los géneros se interpretan como objetos repetitivos de una forma o de un contenido que el uso hace desmantizados o inexpresivos. A veces incluso los géneros se piensan como verdaderas «degeneraciones» de un original que pierde valor a causa de su estandarización o estereotipización⁶. En este sentido

⁴ Michel Baudson (ed. y notas de), *L'art et le temps*, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 1984. Ilya Prigogine y Serge Pahaut han escrito un ensayo en el catálogo, con el título *Redécouvrir le temps*.

⁵ Ilya Prigogine - Serge Pahaut, *op. cit.*, pág. 24. Véase directamente: Henri Bergson, *Life and Consciousness*, Huxley Memorial Lecture, Londres, 1911; recogida también en la edición del centenario, *Oeuvres*, Presses Universitaires de France, París, 1970.

⁶ Gérard Genette - Tzvetan Todorov (ed. y notas de), *Théories des genres*, Seuil, París, 1986; Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Seuil, París, 1978; María Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milán, 1972; Cesare Segre, *Generi*, en *Enciclopedia*, Einaudi, Turín, 1979, vol. 6; Gianfranco Bettetini y otros, *Contributi bibliografici ad un progetto di ricerca sui generi televisivi*, Appunto del Servizio Opinioni, n. 299, Rai, Roma, 1977.

los géneros podrían entenderse de dos modos. Primero: como orientación hacia la total entropía desde el punto de vista de la fuerza semántica o expresiva (y su etapa final debería ser la anulación, la insignificancia). Segundo: como situación en lugar de muy baja entropía, desde el momento que usualmente se asocia la entropía con la información (en la homónima teoría cibernética)⁷. El primer modo nos interesa directamente. En efecto, normalmente es cierto que los géneros, una vez alcanzada la insignificancia, se mueren. Pero es igualmente cierto que, a menudo, no sólo los géneros no desaparecen, sino, al contrario, reciben por alguna parte una revitalización; y esto, por casualidad, justo en la cultura de masa contemporánea. Citaré dos ejemplos extraídos de la publicidad, que me parecen los más adecuados, porque la publicidad debería ser por definición el lugar de llegada (y la tumba) de los géneros. Ejemplo número uno: los «spots» de los caramelos Elah, que presentan una serie de readaptaciones de grandes campañas de otras marcas, sólo con la sustitución de los actores adultos por niños y de los productos por los caramelos. Cada «spot» citado (el café Lavazza con Nino Manfredi, la «grappa» Bocchino con Mike Bongiorno, el detergente Dash con Paolo Villagio) no sólo no decae, como debería suceder a cada publicidad después de cierto periodo de uso, sino que dan lugar a una nueva. Ejemplo número dos: los «spots» para los atuendos de piel Annabella firmados por Zeffirelli, que se han construido según dos series; la primera preanunciaba la llegada de la publicidad, como en los avances cinematográficos; la segunda eran los avisos verdaderos. Ocurría así que la «metapublicidad» tenía el poder de reclasificar la publicidad por venir, no como normal intercalación entre otros «acontecimientos» televisivos, sino como acontecimiento televisivo en sí mismo.

A este punto hay que preguntarse si la regla «degenerativa» de

⁷ Rudolph Arnhem, *Entropy and Art*, The Regents of the University of California, Berkeley 1971 (trad. it. *Entropia e arte*, Einaudi, Turín, 1974); Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Flammarion, París, 1958 (trad. it. *Teoria dell'informazione e percezione estetica*, Lericci, Roma, 1969); Umberto Eco (ed. y notas de), *Estetica e teoria dell'informazione*, Bompiani, Milán, 1972; Ugo Volli (ed. y notas de), *La scienza e l'arte*, Mazzotta, Milán, 1972; Umberto Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milán, 1968; para el aspecto matemático de la teoría de la información, véase: C. E. Shannon-W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana University Press, 1949 y Colin Cherry, *On Human Communication*, Wiley, Nueva York, 1961; para el aspecto físico de la entropía, véase: Ilya Prigogine-Isabelle Stengers, *op. cit.*

los géneros tiene de verdad valor. Es decir, si el principio de entropía es capaz de definir algunos fenómenos contemporáneos que parecen más bien constituirse —aunque no de modo exclusivo, ciertamente— como *re-creación*. Además, dando por buena esta segunda hipótesis, hay que preguntarse también cómo tal re-creación sucede. Veamos si algunas de las condiciones de la aparición de estructuras disipadoras en el mundo físico se reproducen también en la cultura. Hay al menos dos que nos interesan especialmente. La primera es la condición de la lejanía del equilibrio. De hecho se observará que todo el sistema de los géneros en la cultura de masa se mantiene forzosamente lejos del equilibrio mismo. Cada repetición de género, de hecho, se suele acompañar por la apasionada búsqueda de algún elemento, una variante también minúscula (como se ha visto en el segundo capítulo), que permite *mantener* el producto de género lejos de la entropía. La segunda es la condición de inestabilidad introducida en el sistema. Nuevamente, se observará que en la cultura de masa, sobre todo cinematográfica y televisiva, existe actualmente una altísima producción (a distancia más o menos inmediata por el suceso de un producto de género cualquiera) de *parodia* del producto mismo. Pero la parodia puede entenderse muy bien o como estadio final de la degeneración de los géneros (como quería cierta crítica positivista) o como introducción de turbulencia en el sistema de aquel determinado género. Alrededor de los fenómenos de turbulencia de un género comienzan entonces unas verdaderas fluctuaciones, que conducen a veces al nacimiento de productos de género nuevos. Hay un caso, diría, bastante famoso ocurrido en la televisión italiana recientemente. Todos conocen obviamente la transmisión *Fantástico* conducida por Pippo Baudo. Todos saben que el presentador más famoso de Italia ha construido siempre sus programas con el máximo control interno, de dirección en estudio. En la edición de 1986 han ocurrido algunos episodios de desestabilización del «varieté» televisivo. Algunos desde el exterior: parodias múltiples en *Drive in*, en *L'altro varietà*, etc. Algunos desde el interior: a partir de las cómicas del trío Solenghi-Marchesini-López que incurrían en la furia de Jomeini, hasta el incidente de Beppe Grillo por un chiste sobre los socialistas. Desde aquel momento Baudo ha comenzado a revolucionar la transmisión. Ha inaugurado la improvisación, ha insistido en las meteduras de pata, ha cantado incluso a grito pelado y ha hecho pifias de buen grado, cambiando radicalmente (para su propio estándar) el modo de conducción.

Pido perdón por la poca seriedad del ejemplo; pero lo he elegido

adrede en una manifestación cultural ampliamente popular para mayor claridad. No se crea que un fenómeno análogo no abarque con igual fuerza un poco todos los niveles de cultura. La turbulencia introducida en un sistema creativo cualquiera no será provocada necesariamente por la parodia⁸, pero el resultado no cambia. En lugar de la parodia, la fluctuación y el nacimiento de estructuras disipadoras, puede ser causada también por lecturas anómalas del producto cultural estabilizado. Recientemente esto ha ocurrido en muchos sectores artísticos precisamente mediante la lectura «desorientada» del texto de Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*⁹. Se ha ilustrado ya cómo el mismo Lyotard ha ignorado la enorme producción de textos artísticos «de cita» en nombre de la etiqueta de «postmoderno». Al contrario, ha insistido en que la noción bautizada por él no se proponía absolutamente liquidar el experimentalismo de cierta modernidad, por ejemplo, las vanguardias. Sin embargo, una general lectura en términos de ironía sobre modernismo, de redescubrimiento del pasado, de la superficie, de la decoración, ha provocado no la continuación de una crítica, sino el nacimiento de un género de objetos.

3. EL CONSUMO PRODUCTIVO DE LA CULTURA

Esta consideración sobre el fenómeno pragmático de las lecturas aberrantes¹⁰ nos lleva a buscar una variante en el origen de las estructuras disipadoras en el ámbito cultural. La turbulencia puede ser de hecho introducida en un sistema cultural aparentemente estable, constante, fluido por parte de la recaída en los textos de sus lecturas aberrantes o, de cualquier modo, no autorizadas por los textos mismos.

Se ha hablado ya en los capítulos anteriores de la noción de *consumo productivo*. La resumo aun superficialmente: cada vez que asumimos un objeto cultural cualquiera, no lo leemos pasivamente,

⁸ Para un examen de la parodia como fluctuación del sistema de la cita, véase: Antoine Compagnon, *La seconde main*, Seuil, París, 1979.

⁹ Jean-François Lyotard, *La condition...* cit; pero ver también las reflexiones contenidas en *Le postmoderne expliqué aux enfants*, cit. y el comentario de Tomás Maldonado, *Il futuro della modernità*, Feltrinelli, Milán, 1987.

¹⁰ Sobre el fenómeno se pueden leer las páginas de Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milán, 1979; *Postille al nome della rosa*, «Alfabeto», 49, 1983; *Appunti sulla semiotica della ricezione*, «Carte semiotiche», 2, 1986.

sino que nos enriquecemos¹¹. Polemizamos con éste, cogemos sólo una parte, nos adaptamos, comprendemos sólo la superficie, nos gusta precisamente su aspecto peor, etc. En fin, cada lectura produce cultura y quizá diversa de la del texto leído. La interpretación sociológica, sin embargo, puede ser sofisticada con alguna indicación suplementaria. Para que un consumo sea «productivo» se deduce que debe ocurrir una especie de conflicto entre objeto «leído» y competencias o actitudes del lector. Corolario: es la conflictualidad cultural del lector la que hace inestable el objeto de lectura ya que es «percibido». Después de esto, lo «percibido» es inestable y potencialmente transformado. Se pueden dar también muchas lecturas no autorizadas o aberrantes de un mismo sistema de objetos culturales. Si hay muchas, también más de las autorizadas, se podrá decir que el sistema empieza a fluctuar. Si, posteriormente, alguna lectura anómala da lugar a «percibidos» estables y normalmente aceptados, estaremos frente a un nuevo orden cultural. Paradójicamente sucederá que las nuevas obras individuales, que se habrían podido adscribir al orden precedente, serán producidas, en cambio, bajo el signo del nuevo.

Me he referido más de una vez al carácter neobarroco de aquella actitud cultural que se presenta bajo el nombre de «efímera» y que, no por acaso, une, tanto los modos de lectura de los textos, como la afirmación de lecturas aberrantes de ciertos textos más que de otros, como, en fin, la producción de nuevos textos adecuados a la afirmación de lecturas aberrantes. No volveré a insistir en ello, si no para señalar algún específico ejemplo cinematográfico. A partir de la segunda mitad de los años 70 ha ocurrido que la gran temporada del film de género americano se ha vuelto a ver en clave no tanto de nostalgia, como de revisión del principio de placer que aquel tipo de cine llevaba consigo. Así, las famosas manifestaciones públicas que van del programa-Massenzio del Ayuntamiento de Roma a los «festivales» en todo el mundo, a las reposiciones televisivas, a los retornos críticos en las revistas especializadas y en la prensa periódica, se han señalado, todas ellas, por la revaloración tanto del género como del tipo de placer transmitido. Los films americanos de los años 50 y 60 no se han mostrado ya como instrumentos de organización de consenso. Esto se había comprendido ya. Expulsado el potencial veneno, la relectura orientada podía salvar el placer. Pero este comportamiento crítico (de masa) ha provocado el nacimiento

¹¹ Ver n. 19 § 6.

de producciones cómplices del nuevo gusto. Cito al azar: en *Movie-Movie* Stanley Donen reconstruye el estilo del cine de los años 30, con el Gran Espectáculo que va del circo al «varieté» pasando por el film de guerra; en el *Cliente muerto no paga* asistimos incluso a la recreación de una historia entera con fragmentos montados de las mejores interpretaciones de los héroes del género policiaco, con Bogart a la cabeza; y, quedándonos en Italia, Francesco Nuti ha ido antes a la caza de un célebre Paul Newman con *Io, Chiara e lo Scuro*, después de un igualmente mítico Humphrey con *Casablanca, Casablanca*. Nuestra tesis se confirma. Un género, proyectado «normalmente» hacia la insignificancia, se hace inestable por intervención externa, del ambiente. De aquí se ve la aparición de estructuras disipadoras, es decir, estructuras que precisamente acelerando su consunción semántica producen, en cambio, nuevas estructuras fuertes.

4. EN LAS ANTÍPODAS DE LA TEORÍA DE LA INFORMACIÓN ESTÉTICA

Ahora podemos volver a aquel doble concepto de entropía que hemos abandonado poco antes. En efecto, hasta aquí hemos mostrado la generación de sistemas culturales a partir de *cierta forma de entropía*, la que aplanan la fuerza y la energía significativa de un texto. Sin embargo, hemos señalado que existe una segunda noción de entropía, la que vincula el máximo de equilibrio con el máximo de información cibernética. Como muchos recordarán, a esta segunda noción se han remontado en los años 50 y 60 muchos teóricos del arte y especialmente los de la vanguardia. Bastará citar entre todos a Max Bense y a Abraham Moles¹². En sus teorías la producción de entropía en un texto estético era garantía de la originalidad y de la autorreflexión de la obra de arte. El fundamento de la estética misma. No se puede no observar cómo aquella concepción está literalmente en las antípodas de la que hemos esbozado hasta ahora. Pero la razón me parece clara. Así como en la ciencia, también en el arte se iba a la búsqueda de un *principio general* del esteticismo; de leyes constantes e inmutables. Era aquél el error. Tanto más raro si pensamos que, en el fondo, el mundo de la creatividad ha sido juzgado

¹² Abraham Moles, *op. cit.*; Max Bense, *Aesthetik*, Agis Verlag, Baden Baden, 1965 (trad. it. *Estetica*, Bompiani, Milán, 1974).

siempre de una complejidad por encima de lo decible. Además, las teorías de la información estética estaban afectadas también por el deseo de adecuación al espíritu de la vanguardia, es decir, el de la originalidad como fundamento de la obra, de la experimentación como su matriz¹³. Hoy en día, los artistas nos han habituado al hecho de que la obra puede continuar generándose por búsqueda de ambigüedad, pero que puede también derivar del agotamiento y de la re-creación: de la re-semantización.

Tres ejemplos artísticos, tomados como siempre entre los muchos que se podrían citar, pueden servir para ilustrar este concepto. Se trata de tres arquitectos que pintan, Arduino Cantafora, Massimo Scolari, Luigi Serafini. No pertenecen a la misma familia. Cantafora reproduce objetos en su mayor parte arquitectónicos con alguna reminiscencia de los años 30. Scolari se remonta explícitamente a De Chirico, pero construyendo imágenes míticas, como la torre de Babel o el arca de Noé, edificios legendarios de la antigüedad perdida. Serafini va más allá, a las arquitecturas fantásticas acareadas de finales del siglo XIX, eclécticas y utópicas al mismo tiempo. Sin embargo, los tres están unidos por algo, precisamente por el intento de *agotar* (y no de citar banalmente) un estilo. Pero, agotándolo, el contacto con el ambiente de la contemporaneidad hace de ellos los portadores de un orden nuevo, el de la «pintura fantástica», si me está permitido llamarla así.

La información estética, como se ve, cuenta bien poco. Aquí estamos ante una matriz diferente. Pero éste es el punto: el orden del arte no es único e inmutable, sus sistemas pueden ser irreversibles e indeterminados. Y no sólo el orden del arte, como se ha visto, sino todo el orden de la cultura. El universo cultural se nos presenta fragmentario y originado por estructuras contradictorias que conviven juntas perfectamente. Algunas siguen la ley del descarte de la norma. Otras se producen por disipación; pero estas últimas son actualmente cada vez más numerosas y distinguen, en el fondo, el gusto de nuestra época.

¹³ En el fondo es ésta la matriz común con la teoría del «descarte de la norma» de los formalistas rusos, también trasladada a muchas teorías estéticas sucesivas de impronta informacional-estructural. Véase al mismo Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milán, 1962; *id.*, *La definizione dell'arte*, Mursia, Milán, 1968.

Más-o-menos y no-sé-qué

1. EL PLACER DE LA IMPRECISIÓN

En las recientes *Leçons d'à peu près*, el matemático francés Georges Guilbaud describe algunas grandes etapas del pensamiento relativo a la aproximación¹. Etapas que se refieren a la belleza de 24 siglos de humanidad. Logra, de este modo, rehabilitar una noción, la de «más-o-menos», que nuestro léxico califica negativamente, relegándola a prácticas de imprecisión que se contrapondrían a las «exactas» de las ciencias y en especial de la matemática, cuyo valor sería, en cambio, «optimal». En realidad, sostiene Guilbaud, la matemática se ha ocupado siempre del cálculo aproximado y lo ha hecho siempre de modo fascinante. Pero, lo que cuenta más: lo ha hecho de modo *riguroso*. Por tanto, si la aproximación puede revalorizarse, esto ocurre a condición de establecer, cada vez, *de qué aproximación se trata* y cuáles son las condiciones dentro de las cuales se la indaga. En efecto, hay diferentes niveles de significado del más-o-menos. *Uno*: aquel por el cual la definición de un objeto es conocida como «no completamente verdadera». Es el nivel del sentido común. *Dos*: la definición de un objeto es dada como «intervalo entre dos umbrales extremos». Es el nivel del encuadre, que funciona sustituyendo, a un elemento exacto, un intervalo dentro del cual éste se

¹ Georges Guilbaud, *Leçons d'à-peu-près*, Christian Bourgois, París, 1986.

coloca². *Tres*: se define la aproximación por relación al «grado de precisión requerido por la pregunta sobre el objeto». Estamos en el criterio llamado «de las aproximaciones sucesivas», según el cual la aproximación puede ser detenida o continuada respecto a la pertinencia de la pregunta³. El cálculo infinitesimal pertenece a esta especie. *Cuatro*: en el lugar del segundo nivel, llamado también «intervalo de tolerancia», se sustituye el llamado «intervalo de confianza», que consiste en hacer la hipótesis de que un objeto es aproximable entre dos umbrales dados y en creer que se tienen posibilidades de que la hipótesis sea verdadera⁴. Muchos nuevos descubrimientos de la matemática están a la cabeza de esta última regla general, como las funciones aleatorias, las dimensiones fractas, incluso ciertos algoritmos utilizados por los ordenadores.

Entonces, ¿se debe deducir de esto, como a su tiempo hizo Alexandre Koyré, que la serie creciente: «valor aproximado —intervalo de tolerancia— aproximaciones sucesivas —intervalo de confianza» dependen de criterios de funcionalidad⁵. Absolutamente que no. El mismo Guilbaud hace observar que muy a menudo en la historia de la matemática se ha ido a la búsqueda de aproximaciones que no tenían ninguna relación con unas necesidades concretas. Un ejemplo es muy expresivo, el de las tablas babilónicas de hace 24 siglos para aproximar el cálculo de las raíces cuadradas. Se llegaba a una precisión del orden de una millonésima, para la cual no existía, en aquella época, ninguna exigencia técnica. Evidentemente se trata de una verdadera «curiosidad» científica. El desarrollo de la matemática ha conocido muchísimos casos análogos, casos en los que el principio de descubrimiento era dictado por el placer del maravilloso matemático. Un placer que podríamos definir en el cruce entre la imprecisión y el rigor de la aproximación, un placer-desafío, un placer estético.

Sin embargo, se observará inmediatamente que tal placer no se

² Lo utilizamos también en la vida de todos los días; por ejemplo, cuando nos damos una cita «entre las ocho y las ocho y diez».

³ Este criterio consiste en detenerse, definiendo la aproximación a la cantidad suficiente: por ejemplo, acotando los decimales de una división, en cierta cifra, después de la coma.

⁴ Por ejemplo, cuando intentamos definir la edad aparente de una persona que «estará entre los treinta y los treinta y cinco años».

⁵ Alexandre Koyré, *Etudes d'histoire de la pensée philosophique*, Max Leclerc & C., París, 1961 (trad. it. *Dal mondo del pressopoco all'universo della precisione*, Einaudi, Turín, 1967).

ha aceptado siempre, sobre todo por el sentido común. Al contrario, hay periodos en los que prevalece una idea de racionalidad científica empapada de «exactitud» y de confianza de que la matemática realice tal exactitud. La matemática es incluso el símbolo del orden perfecto de las medidas. La oposición entre orden y desorden toma, en fin, la figura de la oposición entre precisión e imprecisión, entre valores fijos y valores oscilantes y como consecuencia es investida de sentido también desde el punto de vista de las categorías ética, estética, física, pasional, categorías que ya conocemos desde el comienzo de este volumen. No está fuera de lugar, entonces, sobre la base de los razonamientos desarrollados hasta este punto, asociar a un gusto barroco el placer por los «monstruos» matemáticos producidos por la aproximación (un placer que transformará incluso la exactitud, como sugiere Guilbaud, en «el grado cero del más-o-menos»), y a un gusto clásico el deseo de precisión y orden.

Lo cierto es que la actual «nueva ciencia» está descubriendo, con mucha fuerza, la virtud del más-o-menos. Sea prueba de ello un estupendo congreso, desarrollado en el verano de 1986 en Urbino⁶, en el que los matemáticos de la escuela de Guilbaud se han hallado discutiendo sobre la aproximación juntamente con psicólogos, semiólogos, historiadores, teóricos del arte, mostrando la gran expansibilidad del concepto y su fascinación en todas las ramas del saber humano. El universo de lo impreciso, de lo indefinido, de lo vago se muestra por todas partes rico en seducción para la *mentalidad* contemporánea. Por lo demás ha sido siempre el matemático francés el que ha sostenido que el desarrollo del más-o-menos tiene que ver estrechamente con la aparición de una «mentalidad».

Por otra parte, es extraño que precisamente hoy la aproximación se valore tanto. Precisamente hoy que las tecnologías nos han introducido en un universo que parece cada vez más dominable, describible, controlable con instrumentos de precisión. Calculadoras de cristales líquidos, relojes de cuarzo, televisión electrónica y de alta definición, ordenadores, autómatas y robots: he aquí una breve lista de objetos que parecen contruidos para prácticas exactas en todos los campos del conocimiento. Sin embargo, cada uno de éstos funciona desafiando el más-o-menos, utilizándolo, al contrario, rigurosamente. La calculadora automática produce redondeamientos

⁶ Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, *Il pressappoco*, en curso de publicación. Relaciones, entre otros, de Eco, Fabbri, Le Goff, Marin, Petitot, Rosenstiehl, Desclés.

aunque sea en la decimoprimer cifra. El reloj de cuarzo calcula el tiempo hasta la milésima de segundo, es decir, bajo el umbral de lo perceptible, pero su método de medida es impreciso. La alta definición televisiva produce mejores efectos de realidad, pero no la reproduce; al contrario, la segmenta convencionalmente todavía más que en las tomas precedentes. Los algoritmos de la inteligencia artificial funcionan a menudo por «randomización», es decir, introducción de aleatoriedad. Autómatas y robots simulan el trabajo humano, pero su exactitud está estrechamente limitada a la operación efectuada, mientras que la simulación misma está generada por una aproximación ergonómica.

Quizá precisamente por esto, para liberarse de una «ilusión de precisión», se acentúa el gusto por el más-o-menos *construido*, o *bajo control*. Un gusto que, en los vastos territorios de la creatividad (estéticos en sentido amplio), asume quizá la connotación de un verdadero programa de acción.

Un libro de filosofía (cuyo origen, a decir verdad, no es reciente, porque el primer esbozo se remonta a 1957) de Vladimir Jankélévitch representa perfectamente este asunto. El título es emblemático: *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* y estaba precedido algunos años antes de 1980 (fecha de recomposición del volumen) por un *Philosophie première: introduction à une philosophie du «Presque»*⁷. El «no-sé-qué» y el «cuasi-nada» llegan a ser principios de la ética, sobre la base de una reflexión que (una vez más, coincidencias) se funda en una cantidad de obras filosóficas barrocas, comenzando por aquel Baltasar Gracián que, después de todo, no era tan desconocido a los especialistas, como se creía. El programa filosófico de Jankélévitch resulta claro desde las primeras líneas: tratar aquel «algo que por decir así, es la mala conciencia de la buena conciencia racionalista y el escrúpulo último de los espíritus fuertes; algo que protesta y “murmura” dentro de nosotros contra el éxito de las empresas “reduccionistas”...»⁸. En otros términos: aquel sentido de malestar que sentimos ante lo incompleto, aquella inquietud que sentimos por lo que es imprecisable, indefinible, inexplicable. Un sentimiento que proviene, por tanto, de un «resto» o de un «residuo» de nuestra actividad de reducción, explicación, control del conocimiento.

⁷ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi- et le Presque-rien*, Seuil, París, 1980; *Philosophie première: introduction à une philosophie du «Presque»*, Presses Universitaires de France, París, 1960.

⁸ Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi...*, cit. pág. 11.

Es fácil reconducir la filosofía antedicha al ámbito del idealismo o al del pensamiento negativo. (Por lo demás, esto sería, en términos propios, obligatorio). No obstante, se puede también confrontar el pensamiento «modal» de Jankélévitch⁹ con una serie, no ya de «sentimientos», sino de prácticas tendentes a la producción de «no-sé-qué». Un «no-sé-qué» controlado y, si se puede decir así, *riguroso*.

En efecto, si reflexionamos sobre la capacidad de las ideas de Jankélévitch, nos daremos cuenta de que ha existido siempre (y más que nunca en épocas barrocas) una exacta práctica teórica: la de desafiar las leyes de la representación, proponiéndose representar lo irrepresentable, decir lo indecible, mostrar lo no visible, etc. Ahora bien, semejantes prácticas derivan sin duda de un substrato filosófico, pero al mismo tiempo producen un gusto y lo realizan mediante un uso artificial del lenguaje (de todo lenguaje, en el sentido más extenso). En otras palabras: es una teoría de la significación que nos indica sus propias paradojas (representar lo irrepresentable, etc.) y nos induce al desafío de su superación; es dentro del mismo lenguaje donde se buscan los medios para llegar a aquel *quid* (utilizo el término en el sentido de Jankélévitch) por aproximaciones sucesivas; pero la operación, una vez hecha «de estilo», puede invertirse y a través del lenguaje se podrá *construir* la aproximación *como efecto estético*.

¿No es quizá ésta la matriz reversible de poéticas como las de la vaguedad, de lo indefinido, del «cuasi-como»?¹⁰ Y esta poética original ¿no puede quizá traducirse también en operaciones estereotipadas o de género, como aquel eslogan para un jabón que publicita «aquel cierto no sé qué, que enajena los sentidos»? La difusión, en nuestro aparente universo de la precisión, de poéticas del más-o-menos artificial, requiere entonces que no sólo se analicen los procesos de valorización ética, estética, física, pasional sobre todo del más-o-menos, sino también las técnicas de su producción discursiva, dado que es precisamente a través del discurso cuando la operación de estilo o de gusto se realiza plenamente.

Si hasta ahora hemos unificado el más-o-menos y el no-sé-qué desde el punto de vista de un espíritu que los une, es oportuno tam-

bién presentar las oportunas diferencias; porque el gusto por la aproximación que hemos derivado de la matemática no es lo mismo que el gusto por lo impreciso que hemos visto en los últimos ejemplos. Por tanto, será necesario distinguir entre la búsqueda de una *representación cuasi-perfecta*, que corresponde a la aproximación en el sentido más «matemático» y la búsqueda explícita de una *cuasi-representación*, que corresponde, en cambio, al sentido de lo indefinido y de la vaguedad en el sentido más filosófico y que comprende también, como punto de llegada, la «entrega» de lo irrepresentable. Hay que considerar los dos efectos divergentes como resultado, pero convergentes como motivación y matriz. Por lo demás, el mecanismo que los realiza en el discurso es absolutamente análogo.

Entre las técnicas discursivas, un lugar privilegiado se debe atribuir a la enunciación. El más-o-menos y el no-sé-qué, en efecto, no son rasgos pertenecientes a los objetos representados en el discurso, sino que dependen estrictamente de su sujeto. Más-o-menos y no-sé-qué se refieren a un sentir, a un decir, a un ver, a un escuchar, a un percibir del sujeto ante un objeto. Concernirán, por tanto, a su «actorialización», «espacialización», «temporalización»¹¹. De dos modos diversos y concomitantes. El más-o-menos será el resultado de una parcial «incapacidad» de definición del objeto por parte de un sujeto «débil». «Actorialización»: no se consigue enfocar el objeto o se desenfoca adrede. «Espacialización»: no se consigue aferrar el contorno, el perfil, el confín del objeto a causa de la distancia equivocada entre sujeto y objeto o se produce una distancia inadecuada. «Temporalización»: falta la capacidad de detener la duración del objeto (especialmente su instantaneidad), pero también este efecto se puede construir. En las tres especificaciones precedentes hemos entendido la incapacidad como falta, defecto. Sin embargo, la incapacidad puede ser también por exceso: no se consigue definir el objeto por imposibilidad de discriminación entre demasiados caracteres propios o por no tener un criterio de pertinencia discriminador. El objeto puede ser espacializado como demasiado cercano. Su duración llega a ser incalculable por exceso de detalle temporal, etc.

En cambio, son pocos los casos en los que el más-o-menos de-

⁹ Es el mismo Jankélévitch el que denomina así su propia filosofía, desde el momento en que ésta se funda en una reflexión sobre las «modalidades» (querer, deber, poder, saber, ser, hacer).

¹⁰ Guido Almansi-Guido Fink, *Quasi come*, Bompiani, Milán, 1976.

¹¹ Es decir: la expresión gramatical del sujeto («yo»), su expresión temporal («ahora») y su expresión espacial («aquí»). Para una visión de conjunto de la problemática del sujeto en el discurso véase: Jean-Claude Coquet, *Le discours et son sujet*, Klincksieck, París, 1985.

pende de la naturaleza del objeto. Sin embargo, éstos existen y se traduce en figuras del más-o-menos, tanto reconocibles en la naturaleza como construibles artificialmente. En la naturaleza, la percepción de lo sublime está causada siempre por la aproximación de lo percibido temporal y espacialmente, aunque ésta se combine necesariamente con un aspecto pasional (que veremos mejor en el no-sé-qué). Artificialmente se pueden crear formas temporales o espaciales no claramente perceptibles: indistintas, amorfas, inextricables. Son figuras, por ejemplo, faltas de contornos o no destacables respecto a su fondo, o informes (es decir, indecibles entre otras configuraciones, como hemos visto en el capítulo sobre los monstruos). En fin, existe una iconografía (y una cronografía) de lo indistinto, que va del «sfumato» leonardesco al fumoso de Turner, del «repetir esfumando» en las cláusulas musicales de ritmo libre.

El no-sé-qué conlleva, en cambio, algo más, lo que Jankélévitch ha denominado «la quodidad de la quididad». Mientras que en el más-o-menos estamos ante una falta que puede valorarse como parcial, más o menos necesaria y más o menos temporánea, con el no-sé-qué estamos frente a un «resto» inexpresable. Pero éste está acompañado por dos hechos que conciernen al sujeto: uno, su situación cognoscitiva; dos su inversión pasional. De hecho, el sujeto *sabe* de la existencia de un residuo en la definición del ser, pero *no puede* decirlo. Tal desequilibrio genera pasión. En fin, el sujeto está *modalizado* de modo conflictual o está *suspendido* en el interior de la tensión entre dos modalidades diversas. Por ejemplo: entre un *querer saber* y un *no poder saber*, entre un *no querer saber* y un *deber saber* y toda otra composición modal tensora. Decíamos antes que el sentimiento de lo sublime, al menos en su definición más clásica, consiste en la realización pasional de la «tensoriedad» a la que está sometido el sujeto. No sin motivo lo sublime se ha tratado, a veces, como convergencia conflictual de pasiones opuestas o como residuo irracional e inmediato (intuitivo) de toda explicación racional. También aquí nos encontramos ante una doble tipología: un no-sé-qué por defecto, que siguiendo con Jankélévitch diremos «cuasi-nada» (no-nada), consistente en sentir la importancia de una ineptia que falta a la visión total del objeto; y un no-sé-qué por exceso, el «cuasi-todo», que reside en la incapacidad de aferrar el detalle por exageración de la visión panóptica del objeto. La percepción del no-sé-qué presupone, por otra parte, una específica condición sensorial, también ésta definida por Jankélévitch con el nombre de *intravisión*, una especie de mirada «entre» las cosas y «dentro» del sujeto. El no-sé-

qué, por un lado, requiere la dote de la intravisión y, por otro, la provoca (una vez más: el no-sé-qué puede ser reconocido o construido, por ejemplo, construyendo un sujeto como sujeto pasional).

2. OSCURIDAD

Pasaremos revista, ahora, rápidamente a episodios de creatividad extraídos de los ámbitos más diversos en los cuales el aspecto del más-o-menos y del no-sé-qué se construye como efecto del discurso. Observaremos, de pasada, que la búsqueda de tal efecto toma figura de formas dispares, pero que es una constante estética de hoy en día, también desde un punto de vista estadístico. Un primer género de figuras discursivas del más-o-menos y del no-sé-qué puede titularse a efectos de oscuridad o, si queremos decirlo en argot cinematográfico, «efecto-niebla». Por lo demás, precisamente la niebla artificial parece su icono simbólico, producido a menudo en una orgía de efectos especiales fílmicos. Piénsese en el sentido de gravedad causado por la niebla en *Apocalypse now*, en el que el viaje en busca del mítico coronel Kurz por parte del capitán Willard se presenta denso y pasional por la imprecisión de los contornos en la niebla, pero también por la gran cantidad de fundidos encadenados, de superposiciones de imágenes y por la misma escasez de iluminación en las escenas principales. Por lo demás, el sentido de la obra de Coppola es exactamente el de la desesperada persecución de un significado que se escapa continuamente (incluso al director, que, como se sabe, ha rodado hasta tres finales diferentes). Por tanto, existe en Coppola una doble niebla: la niebla-enunciado (niebla representada) y una niebla-enunciación (representación nebulosa). Mientras encontramos otros efectos de niebla, prácticamente en todo el cine fantástico y de género (que culmina en Fog (*Niebla*), donde la niebla llega a ser protagonista), las nieblas enunciacionales pueden seguir un doble recorrido. El de la estereotipación: tendremos toda una serie de esfumados, fundidos, «floops», oscurecimientos de escena que acaban en la estandarización publicitaria del no-sé-qué. El de la creatividad: tendremos anublamientos de autor, como en el *Casanova* de Fellini o en los episodios de «lucidez» de *El resplandor* de Kubrick o en los deslumbramientos luminosos de *L'uomo che cadde sulla terra*.

Un efecto discursivo «oscuridad» se puede, por otra parte, alcanzar sintácticamente y semánticamente. Por ejemplo, subvirtien-

do o sustrayendo las conexiones entre las partes del discurso o eliminando la evidencia de la pertinencia recíproca de las unidades semánticas. El resultado puede ir en diversas direcciones. Podemos tener un efecto cómico, como en buena parte del cine de Woody Allen o en el filón «demencial» a la John Belushi. La destrucción de la pertinencia crea una oscuridad paródica, una «impertinencia» (piénsese en la pérdida de sentido de los monólogos de Woody Allen en *La última noche de Boris Grushenko*, *Hanna y sus hermanas* o *Manhattan*). Otro efecto es, en cambio, el que Roland Barthes había llamado «el murmullo de la lengua»: un efecto estilístico y literario que hoy ha ingresado en la ensayística o en la filosofía. Los textos de Jacques Derrida son un ejemplar perfecto de búsqueda creativa de este tipo, sobre todo *La vérité en peinture* o la *Lettre à un ami japonais*. En otros casos, en fin, la destrucción de las conexiones sintácticas o semánticas produce un discurso oscuro de género parapsicológico (de la astrología a cierto psicoanálisis contemporáneo) o produce el sentido del verdadero enigma. Los dos films de Freenaway, *El contrato del dibujante* y *Z.O.O.* funcionan efectivamente por imposibilidad inmediata de vincular frases e imágenes en un hilo lógico lineal.

Se ha ironizado muy a menudo (con mayor o menor justificación) sobre los estilos oscuros, tanto en el ámbito literario, cinematográfico, artístico, como en el filosófico, crítico, metodológico. En muchos casos, indiscutiblemente, cuando la oscuridad llega a ser estereotipo alcanza el humorismo involuntario. Sin embargo, éste no es el caso de expresar juicios de valor sobre la pérdida del «esprit de clarté». Al contrario, es el caso de subrayar, una vez más, en qué medida ésta refleja un principio estético generalizado. No sin razón, hace pocos años, hemos asistido a la explícita reivindicación por parte de los críticos de su papel intrínseco a la creación de la obra de arte, al lado, o quizá más aún, respecto al papel del artista¹². En este sentido la primacía en el planteamiento de aquella que podríamos denominar una «crítica neobarroca» pertenece a Achille Bonito Oliva que, más que nadie, ha proclamado una concepción creativa del crítico y que ha inaugurado comportamientos adecuados a ésta, es decir, los comportamientos de exhibición y provocación.

¹² Se hallan huellas en las tesis de Achille Bonito-Oliva. Ver, por ejemplo: *Manuale di volo*, Feltrinelli, Milán, 1982.

3. VAGO, INDEFINIDO, INDISTINTO

De cualquier modo, no es sólo la oscuridad la que produce un placer estético en el discurso aproximado y en nombre del no-sé-qué. Ya hemos visto que en el discurso se pueden producir figuras del enunciado y figuras de la enunciación que hacen perder el contorno de los objetos representados. Es decir, hacen perder la inmediatez de la *diferencia*, cancelan parcialmente el *realce* de las cosas entre ellas y respecto a sus contornos y fondos, en favor sólo de la *gravidéz*¹³. La percepción del discurso y de los objetos representados en el discurso se hace vaga, indefinida, indistinta. El concepto de «vago», por ejemplo, es digno de interés. El adjetivo implica de hecho un movimiento, un errar que puede pertenecer al objeto del discurso, al sujeto del discurso o al discurso mismo, cuya manifestación es la de un vagabundear alrededor de su propio contenido. El resultado de tal discurso errante puede ser asumido mejor con un ejemplo. El tipo de transmisión televisiva más de moda actualmente es aquél basado en la improvisación y en la toma directa¹⁴. Por otra parte, más de uno ha observado que lo que cuenta de la toma en directo (y consecuentemente en la improvisación que le da más cuerpo) no es tanto el efecto de realidad o de verdad que se expresa en ella, como, más bien, la estética del riesgo: riesgo de equivocarse, riesgo de detenerse, riesgo de decir o hacer lo que está prohibido. Entonces sucede que este riesgo aumenta mediante los efectos en directo, como la improvisación. En la improvisación los ejecutores de una «performance» cualquiera pierden el control de su exactitud y precisión; han calado en un flujo menos definido y distinto. Hay quien logra jugar con semejantes efectos. Por ejemplo, toda la aclamada transmisión *Quelli della notte* de Renzo Arbore funcionaba produciendo imprecisión y, valorizándola como juego, diversión, placer. En especial, el efecto más conspicuo era el de la «vagueación» del discurso de los protagonistas, aparentemente siempre en busca de un sujeto (con el «clou» de la discusión de salón entre Catalano, Frassica y colegas).

Por otra parte, la caída de la diferencia, del realce, de la distin-

¹³ René Thom, *I contorni in pittura*, «Alfabeta», 44, 1981.

¹⁴ Jordi Prat-Nora Rizza-Patrizia Violi-Mauro Wolf, *La ripresa diretta*, «Dati per la verifica dei programmi trasmessi», 52, 1984.

ción no es sólo un fenómeno relativo a la cultura de masa (donde, sin embargo, éste es muy relevante). También en las artes asistimos a algo parecido. Si, por ejemplo, tomamos algunas nuevas generaciones de pintores, encontramos que en ciertos casos el retorno al caballete está acompañado también por un abandono voluntario y explícito de la precisión expresiva. Grupos como el bautizado por Renato Barilli los «nuevos-nuevos» tienden a una representación «naïf», que, sin embargo, no es en absoluto ingenua, sino, al contrario, persigue más bien la imprecisión «naïf» como efecto culto. Entre los llamados artistas «de cita», hay algunos como Carlo Maria Mariani que, aun trabajando de manera neoclásica, «afea» su pintura para crear un efecto de imprecisión provocativa. En los Estados Unidos, han surgido los llamados «bad painters», artistas del desaliño o de la «dump art», que, por ejemplo, en Jan Borofsky, Davi Salle o Julian Schnabel, repiten voluntariamente «más-o-menos» los materiales del «pop art», del expresionismo, del hiperrealismo, etc. Pero, al mismo origen pueden reconducirse, siguiendo con América, los «graffitistas»: en sus realizaciones ambientales (metros, aceras, locales públicos) hay casi una idea de «pintura en directo» y, por esto mismo, rápida, veloz, imprecisa, arriesgada¹⁵.

Idéntico fenómeno sucede en la literatura. Si tomamos la más joven generación de novelistas italianos, por ejemplo, encontramos un explícito gusto por el más-o-menos lingüístico, con el efecto de dar origen a un no-sé-qué literario. Ejemplar es el caso de Busi, cuya *Vita standard di un venditore provvisorio di collants* está robustecida por errores gramaticales y por defectos sintácticos. Son elecciones expresivas que, en otros autores, en cambio, se orientan a la ironía como en el uso de fraseología juvenil de Enrico Palandri y Pier Vittorio Tondelli. En el ámbito de la poesía sucede lo mismo, por ejemplo, con la llamada «poesía salvaje» practicada por jóvenes autores afines, quizá, con el mismo efecto sulfúrico que se da en la música con los grupos «rock» inclinados tanto a la imprecisión musical como a la lingüística. El grupo de los Skiantos es quizá el más típico, pero se podría citar el bellissimo ejemplo de los napolitanos Shampoo, que han conseguido realizar en napolitano dos discos de canciones de los Beatles repitiendo «aproximadamente» la dicción del texto inglés y con esto aquella nonada definible «bitlesidad» de su música de los años 60.

¹⁵ Para un panorama sobre el arte contemporáneo, véase: Renato Barilli, *L'arte contemporanea*, Feltrinelli, Milán, 1984.

Siguiendo en el ámbito literario —y con resultados a menudo excelentes— pueden reconducirse, no ya a la búsqueda de imprecisión, sino a la realización del no-sé-qué, ciertos experimentos de traducción teóricamente intraducible. Estoy pensando en los *Esercises de style* de Raymond Queneau en la versión italiana de Umberto Eco¹⁶. Aquí, ninguna precisión era posible y el traductor ha debido aproximarse más bien al efecto de analogía, rehaciendo sus personales ejercicios de estilo en italiano. Algún ejemplo antiguo y reciente puede acompañarse a la empresa de Eco. Antiguo: la traducción de *La naranja mecánica* de Antony Burgess¹⁷, creador de una jerga irrepetible en italiano que ha obligado a la recreación de términos nuevos para la edición de Einaudi. Reciente: la «loca» empresa de la traducción del *Finnegan's Wake* de James Joyce por parte de Luigi Schenoni¹⁸, necesariamente transformada en otra obra en italiano, una obra autónoma, dado que el interés del original está precisamente en el delirio inventivo de la lengua, no transportable a otro idioma. En definitiva, todos los ejemplos presentados no consisten en absoluto en «traducciones» (producción de cuasi-análogos lingüísticos), sino en recreaciones de un espíritu y de un aura: del no-sé-qué del artista.

4. VALORES NEGATIVOS: LOS LENGUAJES DE LA APROXIMACIÓN Y SU IRONÍA

Decía anteriormente que la imprecisión está presente especialmente en los productos de las comunicaciones de masa. Lo que es obvio: sólo la imprecisión consigue dar a un mensaje, que parece por necesidad artificial, el carácter cotidiano de la «naturalidad». Concepto, éste, una vez más manierista y barroco. Baltasar Castiglione lo llamaba en el *Cortesano* «desgaire», Vasari «naturalidad» en el *Tratado de la pintura* y Torquato Accetto «disimulación honesta» en el homónimo libro de vida de Corte¹⁹. Sin embargo, también es cierto que la imprecisión derivada del lenguaje de los «media» puede transformarse en uso de masa sin ninguna función estética, sino

¹⁶ Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, Einaudi, Turín, 1984.

¹⁷ Anthony Burgess, *Un'arancia a orologeria*, Einaudi, Turín, 1972.

¹⁸ James Joyce, *Finnegan's Wake*, Mondadori, Milán, 1982.

¹⁹ Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, Costa & Nolan, Génova, 1984.

sólo como carácter social. Este es un hecho que se ha difundido en Italia (pero creo que también en los países anglosajones y en Francia) en los últimos años con la proliferación de las emisoras privadas. Es un hecho que hoy en día una neolengua hace estragos por toda Italia. Por las características que ahora veremos propongo bautizarla «escualorés», término que describe un par de sus rasgos esenciales. *Uno*: el hecho de ser una lengua especial, como las jergas: el «izquierdés», el «psicoanalés», el «burocratés», etc. *Dos*: el hecho de permanecer, no obstante, coincidente con el idioma nacional. En efecto: el escualorés no acuña palabras nuevas y de uso circunscrito, sino que hace, al contrario, genéricas e imprecisas aquéllas de la comunicación normal; sin embargo el escualorés se usa en algunos ambientes más que en otros.

El escualorés es una suma de porciones de la lengua, pero sin ningún carácter secreto o especial y más bien con la tendencia a la proliferación en todos los demás ámbitos de uso. Veamos un mapa de sus áreas internas. La zona saqueada más evidente es la de los representantes de comercio. Pero no de manera directa: más bien a través de la mediación de las innumerables y fastidiosas subastas televisivas. La palabra-emblema es el adjetivo *válido*, con apropiados superlativos (*extremadamente válido*). No se utiliza para definir un billete nuevo del tranvía. Se utiliza, en cambio, para indicar la bondad de una obra de arte o de un objeto de diseño o de una inversión financiera o de un proyecto arquitectónico. A la misma familia pertenece el adjetivo *especial* (superlativo: *extremadamente especial*). Un objeto especial es un objeto extremadamente válido, pero que podría no gustar a todos porque tiene una forma insólita. En cambio, lo que cobra universalidad de favor es *verdaderamente notable*. En efecto, *responde* a todas las *exigencias*. Lo que responde a las exigencias, sin ser notable, resultará sólo *correcto*. Recordaré todavía entre las palabras de la neolengua el verbo *adquirir* que está en lugar de «adquirir»*, como por extensión en lugar de «tomar», «obtener», «conseguir», «comprar» y el sustantivo *propuesta*, que se ha reducido al rango de simple «oferta» no necesariamente comercial, sino también comunicativa (un cuadro de autor «proponer» un valor artístico). Hay que observar, como proveniencia de las subastas televisivas, también el hábito de alargar las frases con inútiles conectivos, que deriva de la necesidad de la toma en directo o en diferido de no mostrar pausas

* En el original, los dos verbos, «acquistare» y «acquisire», se traducen por adquirir. (N. del T.)

en el discurso, algo así como en la oralidad del vendedor ambulante. De aquí las perífrasis como *aquéllos que son los, algo de, un cierto cual, un cierto tipo de*. Una pequeña área de palabras proviene de la jerga del confort, sobre todo en las sinestesias tomadas de la publicidad («el gusto mórbido», «el perfume aflautado») o el sufijo *ito*, aplicado generalmente en todas partes («cocer unos espaguetitos», «tomar un cafetito», «esperar un momentito»). El lenguaje burocrático desempeña también su papel. Los adjetivos son fundamentales: *propositivo* es cualquier mensaje conceptuoso; *negativo* y *positivo* son los dos polos de cualquier juicio de valor. De la política proviene el hábito de hablar de *situación*, como de *pública opinión* (invirtiendo los términos). Los «mass media» llegan a ser *cultura difundida*, las masas, el *vasto público*. El consumo se llama por parte católica *cultura edonística* y por parte laica *sentido común*. Una última área de extracción es, en fin, la de las ciencias humanas. De la semiótica se generalizan *signo* y *mensaje* sin ningún contenido técnico; de la psicología llegan *extrinsecar*, *intrinsecar*, *realizarse*; de la sociología nacen los *fruidores* y el desviador (todo lo que es apenas diverso de lo usual). Amplia fortuna tiene el término-ganzúa *sujetos*, variadamente semiótico, filosófico, psicoanalítico e incluso un poco político.

Detengámonos aquí con los ejemplos del vocabulario escualorés; cada uno podrá enriquecerlo con su propia experiencia. En efecto, el corpus nos basta para definir dos de sus cualidades. Por una parte, está la impropiedad: los términos no corresponden a las definiciones específicas y se hacen genéricos. Por otra, hay, sin embargo, una *vaga* aura de sofisticación. Pero, entonces, se hace claro, en el conflicto entre los dos rasgos, el criterio del escualorés. Punto de partida: toma forma una nueva clase social, que ya no se identifica por clase como toda «clase» que se respete, sino por tipo de consumos y en el caso en cuestión consumos de cultura; y es una clase totalmente plasmada por la comunicación de masa. Pero la nueva clase, para producir identidad (es decir, diferencia) no utiliza términos comunes (aunque sean impropios). Utiliza un léxico que se presenta como «más elevado», pero sólo como aspecto exterior, porque después, proviniendo la identidad precisamente de los «mass media», se debe reconstituir lo genérico, factor de su amplio uso.

Si el más-o-menos es el carácter del lenguaje hasta aquí definido independientemente de una función estética suya, es cierto, sin embargo, que este mismo carácter puede llegar a ser punto de partida para operaciones creativas. También desde este punto de vista podrán entonces releerse las operaciones antes nominadas de Woody

Allen o de Roberto Benigni. Antes bien, en Italia la ironía sobre el escualorés ha llegado ya a ser un género de espectáculo. Veamos, Carlo Verdone y Nanni Moretti han hecho suyos los rasgos del habla de los jóvenes de 1977. Nino Frassica imita los intentos de construcción de lengua «ilustre» en hablas populares. Los diversos cómicos de *Drive in* restituyen las deformaciones del vernáculo juvenil de hamburgueserías, de la circunlocución política, de la desemantización publicitaria. El mundo de los «media» produce defectos y consigue inmediatamente disfrutar de éstos.

5. VALORES NEGATIVOS: EL «CASI NADA»

En un divertido ensayo de Carlo Ossola, *Elogio del nulla*²⁰, se nombran y se comentan con finura los muchos tratadistas que, sólo en Italia, han jugado con la exaltación de la Nada durante el siglo XVII. Exaltación de la Nada, bien entendido que, sólo parcialmente, puede referirse a una matriz filosófica nihilista, porque su otro fundamento es el ejercicio de estilo, la retórica lúdica, el hallazgo sobre el tema del cero. La Nada de los diversos Luigi Manzini, Marin Dall'Angelo, Giuseppe Castiglione, Antonio Rocco, va ciertamente a la par con la filosofía de la *vanitas vanitatum*; pero también con las ideas de Pascal y con los descubrimientos de Torricelli, y con el experimentalismo de las academias de los «ingenios».

Los retornos de la Nada se han sucedido en la historia del pensamiento filosófico como, después, también del estético, y siempre han mantenido su carácter barroco. Basta pensar, como justamente observa Ossola, en el *Capitán Nemo* de Julio Verne. Hoy en día parece haber vuelto un nuevo apogeo no tanto de la Nada, como de su versión barroca más sofisticada, es decir, el tema de la llamada «aniquilación». Algún ejemplo nos lo ofrece, aunque considerando sólo las artes figurativas, Christine Buci-Glucksmann en *La folie du voir*²¹.

Especialmente citando a dos artistas alemanes, Arnulf Reiner y Anselm Kiefer, que en sus cuadros neoexpresionistas practican ampliamente la «reducción a la nada» de las figuras, mediante cancelación, cobertura, quemadura. No se trata exactamente de eliminación de la figura en favor de lo abstracto, como en otros momentos del experimentalismo europeo, sino de un verdadero trabajo de aniquilamiento: las figuras están *desfiguradas*. En Italia, algo parecido

²⁰ Carlo Ossola, *Elogio del Nulla*, en Gigliola Nocera (ed. y notas de), *Il segno barocco*, Bulzoni, Roma, 1983.

²¹ Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir*, cit.

había producido quizá Emilio Isgrò con sus cancelaciones: si no fuera porque en su caso la cancelación se transformaba a su vez en una nueva figura, aunque de tipo diferente.

Eventualmente ciertos retornos de la Nada pueden encontrarse en algún film de vanguardia de los primeros años 70, cuando la cámara de televisión se colocaba sin operador en los lugares más variados y sus tomas eran puramente ciegas, porque «nada» o «cuasi nada» ocurría. Recientemente algo parecido sucede en la literatura y continuamente en el cine. Los llamados «minimalistas» americanos, rápidamente imitados también en Europa, proceden precisamente a la anulación del texto narrativo, pero sin sustituirlo con la experimentación como ha sucedido en los años 50-60. Desde el punto de vista de la crítica, encontramos un idéntico aspecto, por ejemplo, en un film como *Betty Blue* de Beineix, donde prácticamente no existe historia o ésta se reduce al mínimo.

Otra manifestación del aniquilamiento puede ser quizá la «producción» de silencio. Muchos músicos a partir de los años 70 (de Cage a Cardini) han efectuado provocaciones silenciosas. Pero también en aquel caso se trataba de un concepto quizá diferente. Allá, se intentaba evidenciar *la crisis del lenguaje musical*. No era una verdadera exaltación de la Nada. En cambio, lo que parece caracterizar hoy la producción musical (por ejemplo, ligera) es más bien la Nada como sonido. Lo indistinto, lo ruidoso sin armonía. Lo que equivale, no a volver al punto cero, sino justamente a producir no-distinción.

Entonces, ¿es la Nada como no definido, otro posible carácter de la era neobarroca? Una confirmación parece llegarnos de Jean Baudrillard y Jean-François Lyotard. Baudrillard en *Amérique* insiste mucho en la figura del desierto como emblema de América y, no sin motivo, el mismo Baudrillard había animado hace algún tiempo un número especial de la revista *Traverses* sobre el mismo tema. Una vez más Baudrillard hace referencia, en el ámbito de la sexualidad, al hecho de que después de tantos movimientos de liberación (heterosexual, feminista, homosexual) se ha llegado hoy a la «indiferencia sexual». Jean-François Lyotard, por otra parte, ha organizado una completa exposición en el Beaubourg sobre el tema *Les immatériels*, los inmateriales. Hay que subrayar que la edad del computador ha llevado consigo la eliminación de la materia misma del arte; ha llevado la estética de la Nada²².

²² Jean-François Lyotard, *Les immatériels*, Centre Pompidou, París, 1984; Jean Baudrillard, *Amérique*, París, 1986 (trad. it. *L'America*, Feltrinelli, Milán, 1987).

Distorsión y perversión

1. UNA GEOMETRÍA NO EUCLIDIANA DE LA CULTURA

En los capítulos precedentes he querido insistir en la denominación de las diferentes ramificaciones del neobarroco con categorías tomadas en préstamo de las disciplinas científicas. Más exactamente de las disciplinas científicas que han conocido una intervención más sólida que aquélla que los epistemólogos llaman hoy la «nueva ciencia». En cambio, este capítulo utiliza una pareja de sustantivos no necesariamente científicos. Hay una razón. En efecto, precedentemente he querido acentuar la semejanza formal-conceptual que existe entre el estilo de pensamiento de la «nueva ciencia» y muchos otros productos de la estética en la era de las comunicaciones de masa. En este capítulo quisiera concederme el placer de la operación inversa: ver si, tanto los objetos de la «nueva ciencia», como los analizados por las ciencias humanas, pueden ser identificados mediante un procedimiento común. En efecto, ¿qué hemos observado en las páginas precedentes? Al menos dos grandes principios. El primero: la «nueva ciencia» nos invita a no producir modelos exageradamente unificados y simplificados. El universo, tanto el físico como el humano, no es un múltiplo reducible a la unidad. El universo es un múltiplo fragmentario, en el que muchos modelos se confrontan y compiten entre ellos. También el mundo de la cultura «creativa» está produciendo en este mismo fenómeno. En cambio, son todavía pocos los cultivadores de ciencias humanas

que han percibido la mutación. El segundo: la mayoría de los fenómenos del universo no es tan adscribible a modelos estables, como más bien a la inestabilidad derivada del hecho de que son más numerosos los sistemas complejos que los lineales. Pero también en este caso la cultura «creativa» nos está ofreciendo, en este final de siglo, la terminación de todo modelo normativo y la producción de objetos inestables, complejos, polidimensionales. Las disciplinas humanísticas, en cambio, no se percatan mucho de ello.

En conclusión, estamos asistiendo a una fractura que es algo paradójica. Por una parte, la «nueva ciencia» y el esteticismo de los productos culturales nos muestran todas las facetas de la complejidad. Por otra, en cambio, precisamente las ciencias humanas se muestran pobres y atrasadas en la interpretación de los fenómenos complejos. Por un lado, la «nueva ciencia» y la estética se muestran completamente imbuidas de los problemas de la *transformación* y de la *duración* de las cosas, con el corolario de ocuparse de la naturaleza del cambio y de revalorizar su origen *conflictual*. Por otro, las ciencias humanas o no advierten en absoluto la cuestión o, advirtiéndola, dan respuestas superadas, como las que se remontan al viejo idealismo, al viejo irracionalismo, al viejo rechazo de modelos rigurosos. Repito: *rigurosos*, lo que no significa *únicos* o *unificados*. Dicho de otra manera: excepto pocas excepciones (que a menudo he intentado ilustrar entre líneas) las ciencias de la cultura se han quedado en una fase comparable con la física clásica, es decir, ancladas en una visión «euclidiana» de la cultura misma. En cambio, paralelamente, está naciendo una geometría no euclidiana del saber. Los términos utilizados como cabeceras de los capítulos precedentes son quizá puras metáforas. Pero tengo la ambición de pensar que son adecuados para ejemplificar la situación.

Más allá de las metáforas, sin embargo, ¿es posible indicar al menos un carácter que unifique aquellas producciones intelectuales (científicas y estéticas) que hemos dicho que están a la cabeza de la complejidad, de la mutación, de la inestabilidad? Intentaré citar uno sólo: la búsqueda de una diferente conformación del *espacio cultural*. De aquí los términos del título de este capítulo: distorsión y perversión. Distorsión, porque el espacio de representación de la cultura de hoy parece estar precisamente sujeto a fuerzas que lo doblan, lo pliegan, lo curvan, lo tratan como un espacio elástico. Perversión, porque el orden de las cosas (en los modelos científicos) y el orden del discurso (en las producciones intelectuales) no están desordenados banalmente, sino que están hechos perversos. No es-

tán volcados, opuestos, invertidos, sino cambiados de orden de un modo que las lógicas precedentes no pueden reconocerlos ni siquiera como «otro por sí mismo». Encontrar una lógica puede ser el nuevo desafío a la ciencia de la cultura.

2. LA CITA «NEOBARROCA»

Para ilustrar de modo concreto el concepto de distorsión y perversion recurriré ahora a un ejemplo extremadamente delimitado. Como se sabe, muchos exégetas de lo «postmoderno» han juzgado que uno de sus principales modos de expresión era la cita¹. Hay algo de cierto en esto. Es cierto, por ejemplo, que la estadística de las citas presenta valores en aumento; pero me parece que la observación es absolutamente banal. La cita es un modo tradicional de construir un texto, que existe en cada época y estilo y la cantidad de citas no es un buen criterio discriminatorio. Toda época clásica, por ejemplo, abunda en citas dado que se basa en principios de autoridad. Entonces, importaría más bien saber, *cuál es el tipo y la naturaleza de la cita actual*. En efecto, ésta resulta un elemento relevante, sólo y únicamente si difiere en algún detalle de la cita del pasado.

Intentemos ahora, muy rápidamente, examinar dos casos en los que el papel de la cita parece fundamental, tanto desde un punto de vista cuantitativo como (al menos intuitivamente) cualitativo. Los ejemplos elegidos son —¡helos de nuevo!— *El nombre de la rosa* de Umberto Eco y *En busca del arca perdida* de Steven Spielberg. Es conocido por todos, por afirmación de los autores y por demostración de los críticos, que el libro y el film son literalmente amasijos de citas. Eco sostiene que en la novela no hay ni una palabra suya. Spielberg ha rellenado el film con casi 350 remisiones a otras obras, sean cinematográficas o no.

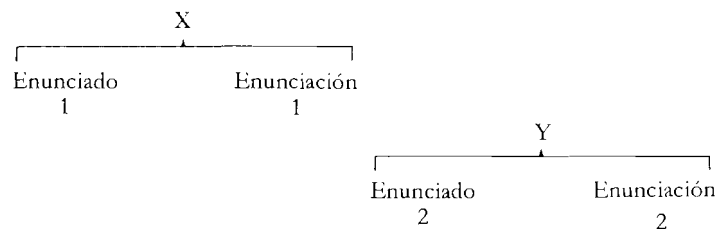
Sin embargo, hay un primer elemento problemático en la aproximación de los dos textos. Mientras que en el literario parece más claro qué es una cita (al menos en la forma más simple, está introducida por comillas o por la indicación de una fuente de origen diverso), en un texto visivo ¿qué puede corresponder a las comillas o a sus análogos?² La cuestión requiere entonces un paréntesis teóri-

¹ Basta ver el larguísimo debate sobre «Alfabeta» a partir de 1983, en el que, al lado de la dimensión más propiamente filosófica, se veía nítidamente este tipo de interpretación por parte de los críticos de arte y de la literatura.

² Sobre el tema de la cita visiva no existe prácticamente nada, excepto las di-

co, que abarca, sin embargo, también las comillas literarias, por cuanto, por extensión, podríamos también preguntarnos si la cita misma está señalada sólo por un indicador extratextual (¿qué pasa entonces con las citas implícitas?) y si es reconocible sólo a través de un saber enciclopédico del lector (¿por qué a menudo comprendemos que hay una cita aun ignorando totalmente lo citado?). En fin, podríamos decir que todavía antes de su *verdad* la cita es *un efecto del texto*. La demostración es simple: a veces ponemos las comillas también cuando no citamos, pero, por ejemplo, escribimos una frase impropia o de significado ambiguo o de efecto bonito. En fin, utilizamos el criterio de la cita porque *nos* citamos para una futura memoria. Entonces, antes de desarrollar una tipología de la cita, es bueno aclarar algún elemento de su naturaleza textual.

La primera descripción banal de una cita es que ésta consiste en la inserción de una porción de un texto Y en un texto X y el texto X marca tal inserción³. ¿Cómo? Precisamente, poniendo comillas al texto Y o mencionando el nombre de su autor. En ambos casos se trata de una operación que sucede en el nivel de la enunciación. De hecho, en ambos casos aparece un simulacro comunicativo que no coincide con el enunciado Y. Obtendremos, así, un esquema como el siguiente:



La relación entre X e Y se construye:

a) Poniendo en relación los dos enunciados mediante la construcción de una isotopía.

versas reflexiones de Renato Barilli sobre Lichtenstein «citador» en *Informale, oggetto, comportamento*, Feltrinelli, Milán, 1976; sobre el modelo de la «ausencia» como práctica de vuelta al pasado en *Fra presenza e assenza*, Bompiani, Milán, 1974; y sobre la cita literaria en *L'azione e l'estasi*, Feltrinelli, Milán, 1967.

³ Véase sobre el mismo argumento el esquema de Antoine Compagnon, *op. cit.*, que se sirve, sin embargo, de un procedimiento complicado y teóricamente demasiado «mixto» entre semiótica greimasiana y semiótica peirciana.

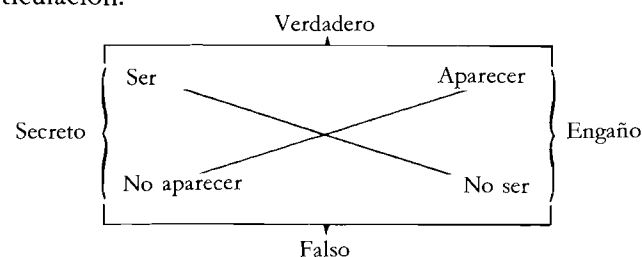
- b) Poniendo *de relieve* el enunciado 2.
- c) Haciendo aparecer la instancia de la enunciación en el texto X contenedor.
- d) Marcando la alteridad del enunciado 2.
- e) Marcando la alteridad de la enunciación 2.
- f) Marcando la alteridad de todo el sistema Y.

Volvamos al esquema. La relación entre los dos textos se construye mediante una isotopía. Esto significa que desde un punto de vista semántico los dos textos deben ser «acordados» o la cita será siempre «perspicua» respecto al enunciado en el cual se inserta. Hay que observar que mientras es necesaria la creación de cierto nivel isotópico en común entre los dos enunciados, bajo el perfil semántico, esto sucede a la inversa desde el punto de vista de la forma de la expresión. De hecho, aquí, para el reconocimiento de la cita es casi-necesario el conflicto de isotopías formales (pero estamos en el punto *d*). El segundo paso significa que en el texto X que contiene la cita se efectuará un *embrayage*, es decir, se subrayará la aparición del sujeto de la enunciación. Las comillas, efectivamente, mientras señalan una «voz» ajena insertada en el texto, implican un «yo-aquí-ahora» que las coloca. Obviamente, puede darse también un caso más complicado en el que la cita es pronunciada por un personaje del texto X y, entonces, tendremos una enunciación enunciada. El principio permanece, por tanto, análogo. El cuarto paso tiene analogías con el segundo. De hecho, se trata de una marca de diferencia de enunciado, que puede realizarse mediante el conflicto de isotopías de la expresión (el relieve formal) o se efectúa marcando simplemente el enunciado 2 como otro respecto al enunciado 1 (una cita no entrecomillada y no precisa, pero resumida). Alternadamente o al mismo tiempo, se marcará la alteridad de la enunciación 2 (por ejemplo, cuando se cita el nombre del autor del texto citado o, aún más, cuando las comillas muestran su «voz»). La alteridad, naturalmente, puede suceder en ambos planos del enunciado y de la enunciación.

Todo esto, muy superficialmente, por lo que concierne a la cita «normal». El mecanismo, sin embargo, no está todavía agotado. En efecto, hay otros dos principios necesarios para el funcionamiento de la cita y son ambos principios pragmáticos, es decir, de relación entre texto y lector implícito en el texto. El primero es relativo justamente al aspecto de puesta en relieve del enunciado citado. Al lado del relieve semántico, enunciativo, expresivo, es necesario, de

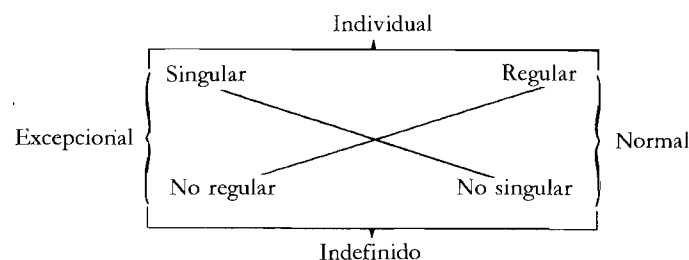
hecho, un tratamiento persuasivo del lector que consiste en hacerle creer como *verdadera* la cita (lo que sucede, por ejemplo, con la inserción de referencias bibliográficas con el fin de proporcionar elementos de control) y en hacerla *relevante* (de otro modo, ¿por qué sería necesario citar a alguien?). Esta segunda característica asume una gran importancia justamente cuando faltan algunas de las reglas textuales referidas anteriormente, es decir, cuando la cita se oculta. La relevancia de una inserción puede, de hecho, por sí sola, tener efecto de cita, aun cuando ésta no se ha indicado.

La veridicción sucede invistiendo el enunciado mediante las llamadas *modalidades epistémicas*⁴. Veamos la estructura que muestra su articulación:



la cita es investida en la parte alta del cuadro o al máximo en la parte izquierda. Una cita «normal» no será por definición ni falsa ni engañosa. Sin embargo, hay que observar que el lenguaje prevé esta posibilidad, sobre la cual volveremos más adelante.

En cambio, la relevancia atañe a otro cuadro, que hemos conocido ya en el capítulo relativo al detalle y al fragmento. Es el cuadro de la singularidad:



⁴ Las modalidades epistémicas son, según Algirdas J. Greimas-Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, París, 1979 (trad. it. *Semiotica*. La Casa Usher, Florencia, 1986), la expresión y la expansión de la categoría modal del *creer* o del *saber ser*, que dan lugar a la creencia o a la veridicción.

y también en este caso la cita es investida en la parte alta del cuadro o en su polaridad izquierda, o en la parte izquierda (esto, en la mayoría de las ocasiones). Sin embargo, hay que observar que el lenguaje prevé también el juego opuesto, como en las modalidades epistémicas.

Volvamos ahora a aquélla que he llamado «cita neobarroca» y a los dos casos que he prometido examinar. Limitémonos, por brevedad, a la introducción del libro de Eco. Se recordará que ésta finge el hallazgo de un libro «de cierto abad Vallet», a su vez traducido de una edición latina del siglo xvii de J. Mabillon, que sería el copista del manuscrito de Adso de Melk. Ésta finge, por otra parte, la pérdida del libro, hasta el punto que quedaría sólo la traducción al italiano del autor, escrita en cuadernos de la Papeterie Gibert. Después de una escrupulosa búsqueda no se encuentran ni otras copias del libro de Vallet, ni la edición de Mabillon, que contiene también el manuscrito. Además, un libro entrelazado de Milo Temesvar contiene citas de Adso atribuidas, sin embargo, al padre Kircher, el conocido y fantástico jesuita del siglo xvii. En fin, respecto al estilo a adoptar para la publicación, el autor declara la absoluta incertidumbre respecto a la autenticidad de la fuente, que aparece completamente contaminada de readaptaciones, de la cultura de Adso, de las manipulaciones sobre las fuentes eventualmente efectuadas por los precedentes transcritores y traductores. En otras palabras: aquí tenemos una de las claves más poderosas (y extrañamente menos analizadas por la crítica) de la novela «de la rosa». Esta clave es la duda sobre la autenticidad o la falsificación de la verdad. La obra del escritor es, de hecho, «escribir por puro amor a la escritura», «simple gusto fabulatorio», que suspende —*en la duda*— toda distinción entre lo verdadero y lo falso. «En conclusión, estoy lleno de dudas», termina afirmando Eco y sólo poco antes había avanzado la hipótesis (naturalmente bien sostenida por citas no explicitadas): «hay momentos mágicos... en los que se dan visiones de personas conocidas en el pasado... se dan también visiones de libros todavía no escritos»⁵. La cita de Eco es efectivamente una cita siempre ambigua. Construye efectos de verdad, pero niega su control o construye efectos de falsificación, pero induce a verificarlos como falsos o, en fin, cita verdaderamente, pero eliminando las huellas de lo citado. Todo se hace fuertemente *indecidible*. En cada bloque del enunciado (también en la continuación de la novela), en el que se efectúa

⁵ Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milán, 1981, pág. 12.

la cita, ésta no será investida por los valores de nuestros cuadros precedentes, ni por aquellos «normales», ni por aquellos contrarios. La cita será, en cambio, *suspendida* o *torcida* y *pervertida*. El caso más famoso es quizá el episodio en el que Guillermo de Baskerville resuelve el pequeño enigma de la desaparición de un caballo negro en los alrededores de la abadía. Todo aparece como un normal «excursus» narrativo. Sin embargo, se trata de la cita de la novela *Zadig* de Voltaire, en la que el caballo es blanco. No sólo esto: se trata también de la autocita de un ensayo de Eco sobre aquella misma novela a propósito de la búsqueda de indicios⁶. El todo se embellece con la indecibilidad, ucronía y suspensión de la etiqueta de propiedad del texto elegido.

En el film *En busca del arca perdida* se hallan fenómenos análogos. Como ya he dicho, durante todo el desarrollo del film se pueden contar al menos 350 fragmentos tomados de modo variado de otros tantos textos. A veces, son casos casi explícitos (como en el comienzo respecto a *Las minas del rey Salomón*). En otros lugares, bastante menos. No obstante, casi en cada imagen tenemos la sensación, el efecto de la cita; quizá justamente cuando ésta no existe (como en el duelo entre Indiana Jones y el musulmán negro con la cimitarra). Ciertos fragmentos son tratados como cita de futura memoria: de hecho aquel duelo se rodará en *Indiana Jones y el templo maldito*. Prácticamente no existe nunca una posibilidad directa de decidir sobre el quién, cómo y cuándo de una porción textual que remite fuera del texto. La clave de la poética de la autenticidad perversa la reencontramos, por otra parte, de modo ejemplar, en una escena de *E.T.* En cierto momento de la historia, los niños llevan fuera de casa al extraterrestre y eligen el momento de la fiesta de Halloween, cuando todos están disfrazados de monstruitos. E.T. ve a un niño disfrazado de Yoda (el personaje de *La guerra de las galaxias. El imperio contraataca*). Lo considera verdadero y se precipita a abrazarlo. El caso contrario está en el mismo film. E.T. se ha escondido en el armario de los muñecos de peluche de los niños. La madre de los muchachos abre el armario, pero no reconoce a E.T. como ser viviente. Se trata de dos casos complementarios: en el primero se juega con la relación entre verdadero y falso por medio de la cita del film «primero» y en el segundo se juega con la relación entre falso y verdadero

⁶ Umberto Eco, *Il cane e il cavallo: un testo visivo e alcuni equivoci verbali*, «Versus», 25, 1980.

(E.T. es tomado como falso) por medio de la cita de los Muppets o de otros varios muñecos de cine.

3. DISTOPÍAS DEL PASADO

Los dos ejemplos precedentes nos introducen, por otra parte, en una importantísima dimensión de la cita, es decir, su ser instrumento para una reescritura del pasado. Efectivamente, cualquier época reescribe lo suyo, dado que, como decía muy bien Himmelman, hablar del pasado significa siempre hacer «utopía del pasado»⁷. En conclusión, (toda época traslada el pasado al interior de su propia cultura y, por tanto, lo reformula en un sistema del saber en el que todo conocimiento convive al mismo tiempo con todos los otros.) (Sin embargo, hay muchas maneras de hacer volver a nosotros el pasado: el historiador que reconstruye, el crítico que interpreta, el divulgador que explica y todos, todas las cosas juntas.) Sin embargo, el artista hace algo más: «renueva» el pasado. Lo que significa que no lo reproduce, sino, al contrario, tomando formas y contenidos esparcidos como desde un depósito, lo hace nuevamente ambiguo, denso, opaco, poniendo en relación los aspectos y los significados con la modernidad.)

Esta operación podemos llamarla «de desplazamiento». Ésta consiste en dotar el hallazgo del pasado de un significado a partir del presente o en dotar el presente de un significado a partir del hallazgo del pasado. La cita tiene un papel en ambas operaciones. Mediante la cita se puede, de hecho, autorizar una interpretación del presente (el pasado es competente) o se puede hacer lo contrario (valorizar el presente para reformular el pasado). En ambos casos, sin embargo, se pueden obtener dos resultados diferentes. (El primero consiste en utilizar el desplazamiento para *estabilizar* o la idea de pasado o la idea de presente.) Por ejemplo: puedo recurrir al pasado para evocar valores y modelos que me parece que faltan en la actualidad; o puedo utilizar un presente considerado estable para «normalizar» los conocimientos relativos al pasado (intento «explicar los misterios»). (El segundo consiste, en cambio, en desestabilizar el pasado o el presente: utilizo al azar un hallazgo incierto del pasado para interpretaciones anómalas del presente; o utilizo una teoría improbable contemporánea para una idea fantasiosa del pasado.)

⁷ Nikolaus Himmelmann, *Utopia del passato*, De Donato, Bari, 1981.

Cito al azar, utilizando el material concerniente a los Etruscos que se nos ha agolpado en las celebraciones del antiguo pueblo en 1985⁸. El uso publicitario de los caracteres etruscos para explotar «genius loci» en Toscana puede considerarse un elemento formal que está en lugar de toda la cultura etrusca, que resulta estabilizada y reducida a estereotipo. El trabajo del historiador puede igualmente ser entendido como estabilización, tanto a nivel de forma como de contenidos porque trata de *establecer* qué ha pertenecido verdaderamente a aquel pueblo. El trabajo de un artista sobre la arquitectura etrusca es, al contrario, una desestabilización formal, porque reelabora y hace ambiguo un elemento de estilo, así como la toma de otro artista de la idea etrusca sobre la muerte, puede ser desestabilizadora a nivel de contenido.

Fenómenos similares se repiten en la historia de la cultura, que resulta, por tanto, (una sucesión (no cíclica y no causal) de estabilizaciones y desestabilizaciones de sus propias fuentes.) ¿Ocurre lo mismo también hoy? Tengo la impresión de que el mecanismo se ha vuelto más torcido y pervertido, por continuar utilizando nuestra terminología. En efecto, todo lo que acabamos de describir, (es un fenómeno de *inversión* entre categorías (estabilización y desestabilización).) En cambio, actualmente nos parece asistir a una verdadera implosión de las categorías mismas.) La nuestra —como se ha repetido a menudo— es ante todo una era de simulacros, no de documentos. El pasado, la tradición resultan fruto explícito de ficción. Además, la nuestra parece ser una era que, con su «visualización total» de la imaginación, hace todo perfectamente contemporáneo. Piénsese, por poner un ejemplo, en el palimpsesto de una determinada jornada televisiva. La una al lado de la otra pasan imágenes de diversa datación y esto las hace perfectamente actuales la una a la otra. Su sujeto puede ser un tiempo cualquiera, una época cualquiera, un estilo de siempre. *Todo es perfectamente sincrónico*. El «pasado» ya no existe sino bajo forma de discurso.

No obstante, no se dan sucesos semejantes sólo en los «media». Se ha visto ya que muchos artistas emplean el material proveniente de la tradición como depósito formal para una nueva «paleta». No son autores «de cita» en el sentido que han querido darles los constructores de la «vía novísima» de la Bienal de Venecia de 1979; no son ni siquiera «anacrónicos», como los ha llamado Calvesi en otra

⁸ Omar Calabrese (ed. y notas de) *L'Etrusco immaginario*, en Franco Borsi (ed. y notas de), *Fortuna degli Etruschi*, Electa, Milán, 1985.

Bienal en 1984⁹. Al contrario: los artistas que mejor corresponden a «la cita» o al anacronismo son, quizá, los menos «actuales» en el panorama contemporáneo. Son sólo eclécticos con nostalgias regresivas, como en otras épocas se ha podido constatar. (Los modernos son más bien los que hacen del pasado una *distopía*, es decir, un uso temerario, improbable, dedicado a la anulación de la historia, antes que a su revalorización.) Son los que pervierten los vectores conectivos de la historia, eliminan los indicadores temporales de las conjunciones (causa-efecto, re-construcción, nostalgia). Se dedican al más moderno de los intentos: la conexión improbable, la sintaxis metahistórica, eliminando el valor de la cronología en favor de la unidad de las partes del saber. Pero esto es implícito al mecanismo mismo del «desplazamiento» que hemos evocado antes. El «desplazamiento» neobarroco tiene el carácter de la deriva, no ya del significado, como pretenden ciertos filósofos franceses, sino de la historia. Los objetos neobarrocos o releídos por una poética neobarroca asumen el carácter de «estar siempre aquí». Donde el «aquí» incluye indistintamente toda la historia y consiste en una *actualidad* como concomitancia de todos los tiempos e incluso como coexistencia de lo posible con lo efectivo. El sentido de la *duración* se hace cada vez más subjetivo, como pretendía Bergson, sobre todo el releído por Deleuze. Las duraciones de la historia dependen, de hecho, de la colocación en la contemporaneidad decidida por un sujeto actual. Lo que no asombra. La era de las comunicaciones de masa ha creado este efecto de modo casi-necesario. Si se piensa que la *actualidad*, entendida en sentido periodístico, ha empezado a determinar la entera visión del mundo, se puede comprender bien cómo toda la historia ha sido concebida a partir de su relación con el eje de todo, que es el hoy. (Toda repesca del pasado se valoriza sólo si existe una conexión propia con el presente.) Por esto se podría decir que la historia o ha *acabado*, como pretenden algunos, o está a la deriva en busca de su propio nuevo significado¹⁰.

⁹ Maurizio Calvesi (ed. y notas de), *Arte allo specchio*, Electa, Milán, 1984.

¹⁰ Véase, por ejemplo, los artículos del número monográfico *Politique fin-de-siècle*, «Traverses», 33-34, 1985.

A algunos les gusta clásico

1. ¿EXISTE UNA «FORMA DE LO CLÁSICO»?

En el capítulo dedicado a la inestabilidad y a la metamorfosis he sostenido que en nuestra cultura se está perfilando un mecanismo de turbulencia de las formas que es probablemente responsable de un cambio de «mentalidad». A las formas estables, ordenadas, regulares, simétricas se van sustituyendo formas inestables, desordenadas, irregulares, asimétricas. Todo esto sucede porque el sistema de valores vigente es investido por fenómenos de fluctuación que lo desestabilizan. Sin embargo, no hay que creer que la inestabilidad es la única característica del universo cultural contemporáneo. Al contrario, aun en la fase de lejanía del equilibrio que favorece los procesos antes señalados, desde el punto de vista de la cantidad, la mayor parte de nuestro universo cultural está más bien constituida por subsistemas muy tradicionales, muy estables, muy ordenados. Las formas irregulares y aquéllas incluso superestables están, por tanto, en competición y sus manifestaciones figurativas lo están igualmente. Por otra parte, ¿no es precisamente ésta la característica universal del pensamiento? La aparición de una propia forma específica no debe hacer pensar que no existan otras conflictuales con ésta. Antes bien, se hace interesante observar *cómo* las diversas formas en competición se estructuran no sólo en sí mismas, sino también en relación con las formas «diferentes». A lo largo de todo este volumen, hemos observado cómo un hipotético sistema «neobarro-

co» funciona tanto intrínsecamente como respecto a su polo opuesto, el igualmente eventual sistema «clásico». Ahora, la única conclusión posible, es la de verificar rápidamente si se da lo contrario: una conformación de lo «clásico» debida a la existencia de un universo «neobarroco».

Entonces, especifiquemos mejor cómo debe entenderse el término «clásico». No pienso efectuar en este caso la simple repetición de figuras de la antigüedad griega o romana, o renacentista, o dieciochesca. Exactamente como han sostenido los diversos autores como Wölfflin, Focillon, D'Ors, no es cuestión de encontrar reapariciones iconográficas de los objetos de un pasado ideal para poder hablar de «clasicismo». Éste consiste más bien en la realización de ciertas morfologías subyacentes a los fenómenos, dotadas de orden, estabilidad, simetría y, como he tratado de sostener a lo largo del libro, el carácter de coherencia de los respectivos juicios de valor sobre aquellos fenómenos. Los diferentes clasicismos no son unos simples retornos al pasado, como se ha visto en el capítulo precedente. Todo clasicismo es una nueva forma de orden, que la antigua relee eventualmente para hacer de ella un componente idealizado de la cultura contemporánea. Por esto, todo clasicismo puede estar constituido, tanto por figuras que pertenecen al pasado de modo directo, como por figuras que aparentemente no tienen ninguna relación con éste. Permanece idéntica sólo la morfología interna y la estructura de los juicios de valor ordenada por coherencia de los términos de categoría positivos y negativos. Lo que es conforme al ideal físico llega a ser, necesariamente también, bueno, eufórico y bello; lo que es deforme llega a ser, por fuerza también, malo, disfórico y feo. Un sistema «clásico» así concebido es usual y rigurosamente normativo y prescriptivo. Sistemas anti-clásicos o barrocos, al contrario, se generan por la ruptura de simetrías y por la aparición de fluctuaciones en el interior de los diversos órdenes de categoría y, por esto, están mucho menos regulados. En el caso de nuestro «neobarroco», incluso se ha desbaratado la oposición rígida con lo clásico y la inestabilidad se manifiesta como suspensión de categorías.

2. A ALGUNOS LES GUSTA CLÁSICO

Una ulterior distinción debe hacerse entre los términos «clásico» y «tradicional». Ya he sostenido que un clasicismo no implica necesariamente un retorno al pasado. Muchos otros antes que yo, por lo demás, han observado que todo buen clasicismo evita plantearse el problema de la historia de los hechos culturales¹. La revalorización del pasado (por ejemplo, en arqueología) está sostenida muy a menudo por una idealización, incluso cuando el estudioso sostiene querer «restituir» una antigua civilización a la comprensión del presente. En fin: en el clasicismo no hay necesariamente impulsos conservadores o nostálgicos. Aunque, comúnmente, ha sucedido que los clasicismos han acabado por abrazar el rechazo de lo nuevo y de lo moderno en favor de un retorno a los principios preexistentes. Pero se trata sólo de consecuencias. Si el concepto fundamental es el de la universalidad de lo clásico, entonces sucederá a menudo que se lo quiera sancionar con la idea de una propia existencia ya transcurrida. Digo esto porque en los próximos párrafos iremos a la búsqueda de formas de lo clásico introducidas en la cultura contemporánea y alguien podría asombrarse viendo analizados juntamente objetos de apariencia discordante: los Bronces de Riace y su éxito, el modelo físico de Stallone-Norris-Schwarzenegger, las prácticas del «body building». Históricamente es difícil unificar semejantes fenómenos. De hecho, no es demasiado plausible que el cuerpo de Rambo derive de los dos bronceos guerreros, cuando para explicar su iconografía se poseen modelos más cercanos, como los diversos Sansón-Hércules-Maciste de los años 50. El mismo «body building» encuentra precedentes en la tradición americana del higienismo y del culturismo. Sin embargo, las analogías existen a un nivel morfológico subyacente. Se trata en los tres casos del hallazgo o de la constitución de un subgénero de lo clásico: *la idealización del cuerpo heroico*. Lo que, por otra parte, está de acuerdo con aquel sistema de orden característico de lo clásico del que hemos hablado al comienzo. En efecto, estamos ante la propuesta de un canon extremadamente prescriptivo, modelado según leyes de proporción, con el que es cotejable todo cuerpo concreto. El todo se

¹ Véase al mismo Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, cit., pág. 56, de la edición italiana.

conforma perfectamente con otras propuestas de orden que cada vez más se asoman a nuestra sociedad: desde el éxito de libros que contienen prescripciones de etiqueta (el «bon ton», los preceptos del conde Nuvoletti, los apuntes de psicología o sobre el amor, los manuales de comportamiento, los libros de «bricolage») hasta las diversas obsesiones divulgadoras presentes en las editoriales, en televisión, en la escuela e incluso en la universidad.

Por tanto, no existe sólo una forma de lo clásico, sino que a algunos tal forma les gusta y precisamente en contraposición con aquellas morfologías irregulares e inestables que hemos llamado «neobarrocas». Podríamos también preguntarnos el por qué de tanto éxito, dado que no es sostenible atribuirlo simplemente a una organización del consenso por parte del poder. La respuesta es una sola: aquella misma lejanía del equilibrio del sistema social, si por una parte favorece la aparición de cuerpos irregulares, precisamente por esto, provoca, por otra parte, también paralelos deseos de estabilidad. No porque la estabilidad deba ser «mejor» que la inestabilidad (esto lo determina a posteriori el sistema de las categorías de valor), sino porque es extremadamente más económica. La estabilidad permite previsiones más simples y con esto, comportamientos más seguros. Así como la Bolsa reacciona bien a la tranquilidad política, sin que necesariamente las fuerzas económicas amen a los gobiernos en activo, y penaliza cualquier giro institucional, así en el fondo es también la sociedad. Probablemente hay que reconocer que la «bolsa de lo social», mientras que aprecia incluso ciertos vuelcos del sistema, al mismo tiempo, inconscientemente, requiere su estabilización y su continuidad.

3. BREVE FENOMENOLOGÍA DEL BRONCE

Un primer objeto clásico a examinar con atención son los Bronces de Riace. Evidentemente no como hallazgo arqueológico-artístico, sino en cuanto fenómeno de recepción colectiva. Raramente en la historia del arte el hallazgo de una «obra maestra» ha sido capaz de suscitar reacciones en masa como los Bronces. Lo que equivale a decir que la belleza de las dos estatuas no es suficiente para explicar su fortuna crítica y de público. Por lo demás, es válida la prueba contraria: la exposición sobre los Etruscos, celebrada en Florencia en 1985, ha sido casi un fracaso como afluencia de público respecto a las previsiones, no obstante la presentación de mu-

chas y no de una sola obra maestra; el descubrimiento de una nave completa del pueblo misterioso en los mares de Toscana no ha emocionado a los «mass-media» en la misma medida. Por tanto, deben existir otras razones que han llevado los Bronces al poder en la imaginación contemporánea, razones ocultas en lo simbólico de su forma. Tratemos de buscarlas con meticulosidad. Observamos enseguida algo familiar en su aspecto. Los dos guerreros están *desnudos*, como en la mayoría de la escultura griega, ciertamente. Pero, ante todo, el desnudo griego ha ejercitado siempre un extraordinario espíritu seductor, como nos enseña Francis Haskell a propósito de la continuación de la estatuaria antigua a lo largo de los siglos a causa del carácter ideal atribuido al cuerpo humano², hasta el punto de que se pueden clasificar los tipos abstractos del desnudo griego³. Está Apolo, es decir, el narcisismo de la forma perfecta. Está Venus, en las dos variantes platónicas de terrestre y celeste (los sentidos y el espíritu). Está el desnudo heroico-energético, en las otras dos variantes del atleta y del guerrero. Está el desnudo patético, con la languidez y el abandono. Finalmente está el desnudo estático, con la trascendencia de la pasión. Como es obvio, los Bronces pertenecen esencialmente a la categoría del desnudo energético, sumando las dos categorías del guerrero y del atleta. Sin embargo, éstos no presentan ninguna de las líneas de torsión típicas del desnudo heroico, destinadas a representar el movimiento. No está, ni la «diagonal heroica», ni la «espiral heroica». Los Bronces no emanan, por tanto, una idea de fuerza, sino que expresan una energía en espera de explotar, una energía potencial, contenida y medida. Al mismo tiempo, su posición es más bien apolínea: perfecta en sus proporciones, coherente en las partes, inmóvil y hierática ante la mirada del espectador. Los Bronces son *también* Apolo, es decir, ofrecidos a la admiración. Heroicos y apolíneos, perfectamente idealizados en su microcosmos como reenvío o metáfora del macrocosmos, son el perfecto prototipo de la idea de espectáculo. En sentido etimológico: objetos para mirar, cuadros de una exposición. Por tanto: objetos universales, porque pretenden una adhesión de la mirada hacia sí mismos como modelos. Obviamente es justo, ésta, la reacción que se ha verificado durante su exposición pública. El

² Francis Haskell-Nicholas Penny, *Taste and the Antique*, Yale University Press, New Haven, 1981 (trad. it. *L'antico nella storia del gusto*, Einaudi, Turín, 1984).

³ Kenneth Clark, *The Nude*, National Gallery, Washington, 1953 (trad. it. *Il nudo*, Martello, Milán, 1967).

espíritu con el que Grecia producía sus monumentos no es ciertamente el mismo de hoy. Entonces, probablemente, el sentido de admiración estaba orientado hacia el contenido ideal de perfección. Hoy en día, seguramente el espectáculo induce no a la abstracta medida del universo, sino a la más prosaica construcción del fetiche. Quizá podríamos decir que ésta es la transformación efectuada por el presente sobre el pasado: por la medida de lo universal hacia su «totem».

Aquí interviene la historia externa de los Bronces para valorar lo universal fetichizado. Los Bronces reaparecen, afortunadamente, después de veinticinco siglos (más o menos) *desde las profundidades de los abismos*. Parece obvia la validez narrativa del acontecimiento. Dividámosla en dos secuencias igualmente importantes. Secuencia primera: «después de veinticinco siglos». La forma de los Bronces ha resistido a la intemperie del tiempo, a la discontinuidad de la historia, a la degeneración de los acontecimientos. Los Bronces expresan, por tanto, una *duración* que va más allá de la vida de los hombres y de sus comunes artefactos. Secuencia segunda: «desde la profundidad de los abismos». Aquella forma vuelve a emerger no obstante una cancelación, reaparece no obstante la profundidad de la caída, resurge no obstante la nada en la que se había hundido. Por tanto, testimonia su *indestructibilidad*. De hecho, los Bronces resisten a cualquier sentido de actualidad, desde el momento en que, en los abismos, se ha perdido todo contacto con la realidad que los ha generado. No sabemos nada de ellos, ni su autor, ni el dueño, ni el lugar de origen o de llegada, ni el título que aclaraba su significado. Están *sin ningún nombre*, es decir, *sin ninguna propiedad*. Tienen la misma configuración de un milagro y de una leyenda. La confirmación se deduce de un detalle: muchos críticos se han referido a autores míticos, como Fidiás. De este modo han narrado la historia de los dos héroes como los tratadistas antiguos en sus anécdotas ideales, al estilo de Plinio. Los Bronces, en conclusión, se han transformado en un mito de origen⁴.

Universal, ideal, eterno, milagroso. Son éstos los atributos de los Bronces de Riace estimados por su forma sustancial, como por su forma narrativa actual. Pero, veamos qué sucede cuando un uni-

⁴ Sobre el mito de origen se pueden leer: Charles Morazé, *Saint Georges, une expérience allégorique*, «Connaissance des Arts», 1, 1970; Albert Van Gennep, *Les rites de passage*, Emile Nourry, París, 1900; Victor Turner, *The Forest of Symbols*, Cornell University Press, Ithaca, 1977.

versal simbólico se concretiza en una forma física. Esta última llega a ser ante todo un canon de conformidad, belleza, eticidad, euforia. En efecto, jamás se han empleado tantos juicios sobre un valor estético como en este caso. Alrededor de los Bronces, además, han nacido historias basadas en su contenido ético. Por ejemplo: se ha hecho la hipótesis de que fuera un propio papel ritual para alguna ciudad de la Magna Grecia o que fueran representaciones de divinidades fundacionales, o incluso un signo de potencia del «nuevo mundo» (como debía ser la Península para los Griegos). A nivel popular, en los «comics» o en revistas misteriosóficas se han versado cuentos modelados sobre los Bronces, con historias de amor fatal, de sacrificios paganos, de revelaciones de «medium». En cuanto al juicio pasional, se explica fácilmente. Los Bronces, de hecho, han provocado un timismo generalizado: basta pensar en el delirio colectivo con ocasión de las dos exposiciones de Florencia y Roma después de la restauración o en las innumerables peticiones de préstamo de las más variadas partes del mundo, empezando por Los Ángeles para las Olimpiadas de 1984.

4. RAMBO Y SUS HERMANOS

En los años 50 y también antes, muchos Mistery Universe habían entrado en la escena cinematográfica. El más famoso fue quizá Steve Reeves, intérprete de Maciste y Sansón en la versión americana. Pero estos tipos musculosos y sus primos de inferior fama, aunque mostrasen bíceps culebreantes y tórax fuera de lo normal, verdaderamente no representaban ningún ideal clásico. Eran más bien salvajes: inmersos en una jungla o en un pasado mitológico bárbaro, o en una historia antigua sanguinaria y cruel. Eran excesivos y exóticos, por tanto lejanos del sentido clásico del héroe y de sus empresas atléticas. Se podría observar que también Rambo acaba en una jungla y lucha contra los «salvajes» vietnamitas. Se podría añadir que Chuck Norris interpreta un invencible agresor de los Bárbaros Rusos que invaden América. Se podría precisar que Schwarzenegger actúa en *Commando* exactamente como en *Conan el bárbaro* o en *Terminator*, en el que es casi un monstruo. Ciertamente éste es el aspecto de continuidad de los Fifties que no debe subvalorarse. Sin embargo, mientras que no era posible enamorarse de Hércules y de sus compañeros, porque es difícil hacer más que un fenómeno de circo, de un señor con la piel de leopardo. De Rambo se puede ha-

cer, al contrario, un fenómeno de civilización. En otras palabras, es lícito hacer de él un *modelo*. En efecto, no se puede negar que, mientras que los heroicos Hércules eran todos ellos de carne y cartón piedra, ahora los nuestros tienen el aspecto típico del objeto de admiración, utópico e idealizado. Es duro pensar en Eisenhower que recibe a Reeves en la Casa Blanca. Es «normal» aceptar a Stallone que estrecha la mano a Reagan. Rambo es una «verdadera» estatua, un «verdadero» monumento. Maciste es un pato de granja.

Pero, también a nivel de imagen, podemos continuar con la diferencia. En los años 50 los diversos Reeves no han producido divismo. Rambo, hoy sí. A la interpretación de Stallone como «clásico» se podría objetar que sus films son, a fin de cuentas, excesivos y, por tanto, homologables a aquel «neobarroco» hasta ahora largamente descrito. Pero también aquí tenemos que entendernos. Una cosa son ciertos fenómenos que verdaderamente exceden los sistemas regulados y ordenados, haciéndolos precipitar hacia una transformación. Otra es, en cambio, el simple énfasis o la hipóbole, que corroboran el sistema en la lucha contra las turbulencias. Continuemos entonces con las anotaciones. El héroe americano, primo de los Bronces es, sin duda, un personaje estatuario. Hércules y Maciste son sólo grandes tórax con perizoma animal. Los nuevos héroes, en cambio, no. Su físico resalta, poderosa y mesuradamente, cualquier cosa que vistan. Son capaces de llegar a ser un icono. Rambo puede llevar cartuchera y bazooka, o estar preparado con una venda alrededor de la frente, o con camisa militar y bolsa en bandolera, o con pantalones de boxeo. Su cuerpo expresa de cualquier modo una especie de «tensión» en movimiento o en espera explosiva. Hércules era un culturista o un levantador de pesas, a Rambo se le podría proporcionar un pedestal.

En fin, la dimensión del tiempo. Hércules no sobrevive excepto en una época (aunque fantástica) bien determinada. Rambo existe más allá del tiempo. Puede pertenecer a una fantasía neogótica y metafísica y llamarse Conan, a un presente posible y llamarse Rocky, a un futuro de tipo medieval y llamarse Terminator. Por esto resulta universal, independientemente de las figuras por las que es personificado. Posee, como los Bronces de antes, una duración y consecuentemente una indestructibilidad. Como ellos proviene de un abismo: el de la memoria en *Conan*, el de lo posible en *Terminator*.

5. ROSTROS BRONCÍNEOS

El «body building» es el tercer elemento que entra en juego en nuestro retorno al ideal del cuerpo heroico. No lo emparentamos con los Bronces o con los Rambos por banales analogías iconográficas, sino nuevamente por morfologías subyacentes. El «body building» no es un retorno al culturismo. En aquel caso teníamos un concepto «pobre»: el inflamamiento del cuerpo era estrictamente cuantitativo y por esto mismo muy material. La prueba nos la proporciona el modo con el que el culturismo ha sido promovido siempre. Lo encontramos en la pequeña publicidad de las revistillas de bajo consumo. Lo percibimos como un sustituto de identidad sexual o como un sucedáneo de carencias de personalidad. El «body building», en cambio, está de moda, lujoso, higienista, tanto como para extenderse al cuerpo femenino. Debemos pensar, entonces, que se apoya en alguna forma de ideal, aunque sea débil y contrahecho. En efecto: si el clasicismo de los Bronces parte de un ideal estético (la medida) que homologa también ideales físicos (el canon), éticos (la perfección) y pasionales (la admiración); si el clasicismo de Rambo parte de un ideal ético (la pureza), que homologa ideales físicos (el mismo canon), estéticos (la seducción) y pasionales (la identificación); el hombre ideal del «body building» parte, en cambio, de un absoluto físico (el bienestar), que homologa los acostumbrados ideales éticos (la sanidad), estéticos (la seducción) y pasionales (nuevamente la admiración). El «body building», por otra parte, tiene de clásico también el aspecto de etiqueta y de norma. Para construir el cuerpo perfecto es necesario seguir una serie de ejercicios, pero para efectuar los ejercicios es necesaria una especie de filosofía interior. En fin, también el título del «body building» es clásico. El cuerpo se *edifica* como una arquitectura, respetando plenamente en esto también la idea antigua del físico como metáfora de la perfección de todo artefacto, hasta el más grande posible, como es la naturaleza. En el viejo culturismo faltaba un semejante concepto de armonía universal, en cambio, resaltado hoy por el hecho de que las prácticas gímnicas van acompañadas de aplicaciones musicales y coreográficas. El viejo culturismo era enfático, el nuevo es armónico y proporcional. Por otra parte, el canon físico se transforma en ideal estético. Se elimina la idea de un bello variable y se estandariza lo bello somático. Obviamente, esto evade del gimnasio

y se hace regla social, propagada indirectamente por las transmisiones televisivas basándose en jóvenes parejas, o por la publicidad de los cosméticos, o por films como *Nueve semanas y media*, o por el estilo estetizante de las fotografías para Armani.

He utilizado el adjetivo «estetizante». Lo juzgo adecuado en nuestro caso. En efecto, es inevitable que la propuesta de un canon ideal se traduzca en la idealización estética, sustituyendo a la idea de belleza, como producto de diversos elementos físicos y morales, la de una belleza superficial material como señal de belleza también moral.

6. TÍMIDAS CONCLUSIONES: TODO Y LO CONTRARIO DE TODO

La observación precedente nos permite avanzar unas últimas conclusiones. ¿Qué significa que se quiere encontrar un canon estético, físico, pasional, ético en la superficie de las cosas más que en otras combinaciones? ¿Qué significa la búsqueda de una universalidad y de una duración de los fenómenos? A mi parecer, debemos encontrar en el modelo del clasicismo una fundamental posición filosófica (piénsese en lo que se piense, dado el tipo de ejemplos utilizados hasta ahora). Mientras que las homologaciones no regulares de los juicios de valor exaltan la subjetividad y la relatividad de los juicios, las homologaciones de lo clásico tienden más bien a minimizar el sujeto juzgante y a buscar en cambio un *quid* objetivo en las cosas mismas. Si este *quid* objetivo existe, entonces todo el sistema de los juicios de valor se hace orgánico, porque no requiere invención por parte del sujeto, sino adecuación de todo sujeto a principios externos a él. Todo el sistema de juicios resulta así plenamente autorregulado y funcionalizado: tiende de por sí a eliminar las turbulencias y las fluctuaciones. La crisis, la duda, el experimento son una característica barroca. La certeza es la característica de lo clásico.

Se podría así llegar a la explicación del por qué lo clásico está proyectado naturalmente hacia una dimensión conservadora. Pero esta conclusión se debe quedar abierta, por cuanto es necesaria y quizá simplificadora. Sin embargo, es interesante tomar en consideración lo que algún régimen autoritario ha explicitado como eslogan en favor de un arte clásico contra los anticlasicismos experimentales. Tanto el régimen nazi como el estalinista han bautizado las vanguardias con el epíteto de «arte degenerado». En efecto, si se

olvida por un momento la connotación despreciativa que Hitler y Stalin daban a la frase, el significado es sorprendentemente justo desde el punto de vista morfológico. Desde nuestra perspectiva, de hecho, todo fenómeno «barroco» procede precisamente por «degeneración» (es decir: desestabilización) de un sistema ordenado, mientras que todo fenómeno «clásico» procede por mantenimiento del sistema frente a las más pequeñas perturbaciones. Así, mientras que el barroco efectivamente a veces degenera, lo clásico produce géneros. Es la ley fatal del canon.

En fin, la última conclusión debe dejarse para las relaciones entre clásico y barroco. Como se ha visto, aquí éstos se han reducido a *modelos morfológicos, a formas de gusto*. Por tanto, se ha extraído de una colocación temporal cualquiera, en favor de su funcionamiento formal. Sin embargo, precisamente porque la definición formal requiere la construcción de un sistema de categoría interdefinido, parece evidente que clásico y barroco —al menos desde un punto de vista analítico— son igualmente interdefinidos. El uno no existe sin el otro; mejor aún, el uno *pone* necesariamente al otro de modo implícito (o incluso explícito). Clásico y barroco, por tanto, no se van siguiendo en la historia. Conviven. La historia es eventualmente el terreno en el que se efectuará una *prevalencia* cuantitativa o cualitativa cualquiera. Observarla, dará lugar a una historia de las formas. Describir sus fundamentos, da lugar a una teoría de las formas. En este libro se ha intentado tímidamente hacer ambas cosas, con todos los defectos de las ambiciones excesivas. Sin embargo, en cuanto a la historia de las formas se la podría desarrollar también de otro modo, evitando plantearse el problema social de la prevalencia. De hecho se podría muy fácilmente detener, congelándolo, en un *momento*⁵ determinado y localizado de la historia y asistir allí a la manifestación necesariamente conflictual del contraste entre sistemas, que se materializa en figuras exactas, específicas y *datadas*. Historia y teoría de la cultura podrían componerse así, dado que las formas de la cultura existen, están en competición y se definen entrelazándose.

Una vez dicho esto, es decir, dicho del *modo* con el que objetos de gusto y valores correspondientes se entrelazan y compiten en una sociedad, queda abierto el problema del *juicio*. Ya desde la introduc-

⁵ Como sostiene, por ejemplo, un historiador del arte como George Kubler, *The Shape of Time*, Yale University Press, New Haven, 1972 (trad. it. *La forma del tiempo*, Einaudi, Turín, 1976).

ción he subrayado que no era cuestión, aquí, de construir jerarquías y clasificaciones. Es decir: la necesidad de descripción estaba antes de la valorativa y, mejor aún, incluso los valores se habrían descrito en los términos de su construcción cultural. Lo importante era aferrar un «espíritu del tiempo» y articular sus territorios de explicación. Sin embargo, esto no quita que existan muchos fenómenos, entre los examinados, que son «mejores» que otros. El problema es el de llegar a definirlos huyendo de criterios predeterminados, aun conociendo la subjetividad del juicio. En el sistema de las categorías de valor que he sugerido ya desde el primer capítulo, hay quizá un elemento de interés. Es decir: los juicios que allí formaban una matriz de categoría estaban concebidos como *valorización de futura memoria* ya contenida en los textos examinados. Por tanto, se podía asociar a los mecanismos de funcionamiento de los textos mismos. Sin embargo, es diferente *adherir* a la matriz y a los juicios implícitamente predisuestos por un texto. De hecho, un fenómeno cualquiera puede proponerse como individuo excelente de un espíritu del tiempo y con esto insertarse en una poética más que en otra. Es necesario ver, sin embargo, si la sugerencia del texto consigue encontrar una verificación efectiva y realizar verdaderamente un valor.

A lo largo de todos los capítulos, de hecho, se ha visto cómo los principios constitutivos del «neobarroco» se manifiestan en producciones, obras y comportamientos receptivos. Todo esto *describe* la formación de una poética como «instrucción de uso» y, en nuestro caso, muestra especialmente que la poética neobarroca surge de la difusión de las comunicaciones de masa. Sin embargo, en cada capítulo, se ha visto que los textos examinados cumplen la operación con *grados de intensidad diversos*. En los párrafos dedicados al límite y al exceso, por ejemplo, se habrá observado que a menudo las dos categorías se representan de modo ambiguo, la una simulando a la otra. Esto significa que algún principio diferencial en el interior de un «gusto» general existe: por ejemplo, la observación de cuánto *riesgo intelectual real* se confía a la poética de la ruptura del límite o del exceso. En el capítulo sobre la inestabilidad y la metamorfosis hemos vislumbrado igualmente un segundo carácter neobarroco. Pero también aquí con alguna posible diferencia entre los objetos: en efecto, parece más normal la inversión de las categorías de valor en nuevas homologaciones, más ardua su total suspensión, porque esto implica un forzamiento mayor del sistema, un conflicto de *aceptabilidad*. En otros lugares, hemos indicado también que la oferta

de un nuevo principio formal podía realizarse de modo directo y simple, o de modo expresamente complejo y consciente. También ésta es una ulterior clave de juicio sobre la intensidad de una mutación.

Como se ve, estoy en el fondo proponiendo una clave final interpretativa, ya no en el sentido hermenéutico, sino precisamente en el valorativo. Y esta vez, lo estoy haciendo de modo personal, más allá de los criterios con lo que está compuesto este libro. En efecto, las tres palabras-emblema apenas pronunciadas son: *riesgo intelectual, conflicto de aceptabilidad, trabajo sobre la materia estética*. Pero si mi sistema personal de preferencias funciona según estas tres reglas, y si éstas no están derivadas mecánicamente del método de análisis de los fenómenos, al mismo tiempo se puede decir que, de cualquier modo, hay una relación con aquél. En efecto, ¿cómo podrían formularse *mis* juicios, sino sobre la base de una buena descripción e interpretación de los fenómenos? ¿Cómo podría llegar a elegir según un principio de calidad si no conociera algún criterio que me permita *discriminar* y con esto *reconocer* los caracteres de los objetos examinados? Es sólo la existencia de un criterio semejante lo que me permite aprobar una obra más que *criticar* otra. Así como es sólo la existencia de un criterio semejante lo que permite superar, en cambio, el umbral de los juicios prefabricados, que no resultarían más que la fotocopia de un sistema de valores ya constituido. Creo, verdaderamente, que la actividad crítica no puede basarse en una actividad interpretativa que restituya un sentido de libertad e independencia de los juicios de valor, el sentido de la búsqueda de la cualidad no prejuizada, el sentido de la aventura de las ideas estéticas.

Índice

PRÓLOGO	7
INTRODUCCIÓN	11
LA ERA NEOBARROCA	15
1. El gusto y el método	17
1. Cuestiones preliminares	17
2. El término «neobarroco»	28
3. Clásico y barroco	33
4. Las categorías de valor	38
2. Ritmo y repetición	44
1. Replicantes	44
2. Algunos conceptos generales	45
3. El orden de la repetición en el telefilm	52
4. Ritmos y estilos	60
3. Límite y exceso	64
1. Límite y exceso: dos geometrías	64
2. Tender al límite	67
3. Excentricidad	72
4. Exceso y antídotos	76
4. Detalle y fragmento	84
1. La parte y el todo	84
2. Etimología del detalle	86
3. Etimología del fragmento	88
4. A propósito de algunas ciencias humanas	90
5. Un esquema de relaciones	93
6. Dos estéticas contrapuestas y muchos fenómenos mixtos	96
5. Inestabilidad y metamorfosis	106
1. Monstruos	106

2. Las formas informes	110
3. Otras inestabilidades: los videojuegos	116
4. Otras inestabilidades: figuras, estructuras, comportamientos bimodales	119
5. Teorías científicas de la inestabilidad	125
6. Desorden y caos	132
1. El orden del desorden	132
2. La belleza de los fractales	135
3. Dimensiones fractales de la cultura	140
4. Caos como arte	141
5. Recepciones accidentadas	143
7. Nudo y laberinto	146
1. La imagen de la complejidad	146
2. Nudos y laberintos como figuras	149
3. Nudos y laberintos como estructuras	152
4. El placer del extravío y del enigma	156
8. Complejidad y disipación	160
1. Estructuras disipadoras: de la ciencia a la cultura	160
2. ¿Entropía o re-creación?	163
3. El consumo productivo de la cultura	166
4. En las antípodas de la teoría de la información estética	168
9. Más-o-menos y no-sé-qué	170
1. El placer de la imprecisión	170
2. Oscuridad	177
3. Vago, indefinido, indistinto	179
4. Valores negativos: los lenguajes de la aproximación y su ironía	181
5. Valores negativos: el «casi nada»	184
10. Distorsión y perversión	186
1. Una geometría no euclidiana de la cultura	186
2. La cita «neobarroca»	188
3. Distopías del pasado	194
11. A algunos les gusta clásico	197
1. ¿Existe una «forma de lo clásico»?	197
2. A algunos les gusta clásico	199
3. Breve fenomenología del Bronce	200
4. Rambo y sus hermanos	203
5. Rostros bronceos	203
6. Tímidas conclusiones: todo y lo contrario de todo	206

Colección Signo e Imagen

Signo e Imagen

TÍTULOS PUBLICADOS

1. *La conversación audiovisual*, GIANFRANCO BETTETINI (2ª. ed.).
2. *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*, GUY GAUTHIER (3ª. ed.).
4. *Guía del videocine*, CARLOS AGUILAR (6ª. ed.).
5. *El tragaluz del infinito*, NOEL BURCH (4ª. ed.).
6. *El nacimiento del relato cinematográfico*, GIAN PIERO BRUNETTA (2ª. ed.).
7. *El trazo de la letra en la imagen*, JUAN MIGUEL COMPANYY-RAMÓN.
8. *Aproximación a la telenovela. Dallas/Dinasty/Falcon Crest*, TOMÁS LÓPEZ-PUMAREJO.
9. *El discurso televisivo*, JESÚS GONZÁLEZ REQUENA (4ª. ed.).
10. *El discurso del cómic*, LUIS GASCA/ROMÁN GUBERN (3ª. ed.).
11. *Cómo se escribe un guión*, MICHEL CHION (7ª. ed.).
12. *La pantalla demoníaca*, LOTTE H. EISNER (2ª. ed.).
13. *La imagen publicitaria en televisión*, JOSÉ SABORIT (3ª. ed.).
14. *El film y su espectador*, FRANCESCO CASETTI (2ª. ed.).
15. *Pensar la imagen*, SANTOS ZUNZUNEGUI (4ª. ed.).
16. *La era neobarroca*, OMAR CALABRESE (3ª. ed.).
17. *Textos y manifiestos del cine*, JOAQUIM ROMAGUERA/HOMERO ALSINA (3ª. ed.).
18. *Semiótica Teatral*, ANNE ÜBERSFELD (3ª. ed.).
19. *La máquina de visión*, PAUL VIRILIO (2ª. ed.).
20. *El vestido habla*, NICOLA SQUICCIARINO (3ª. ed.).
21. *Cómo se comenta un texto filmico*, RAMÓN CARMONA (3ª. ed.).
22. *La imagen precaria*, JEAN-MARIE SCHAEFFER.
23. *Videoculturas de fin de siglo*, VV. AA. (2ª. ed.).
25. *Cine de mujeres*, ANNETTE KUHN.
27. *El cine y sus oficios*, MICHEL CHION (2ª. ed.).
28. *Literatura y cine*, CARMEN PEÑA-ARDID (2ª. ed.).
30. *Cómo se lee una obra de arte*, OMAR CALABRESE (3ª. ed.).
31. *Tratado del signo visual*, GROUPE µ.