

MITOLOGÍAS
por ROLAND BARTHES

Traducción de
HECTOR SCHMUCLER

siglo veintiuno editores s.a. de c.v.

CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN. 04310 MÉXICO, DF

siglo veintiuno de españa editores, s. a.

PRINCIPE DE VERGARA. 78 2º OCHA. MADRID, ESPAÑA

edición al cuidado de martí soler
portada de anheló Hernández
primera edición en español, 1980

decimosegunda edición en español, 1999
© siglo xxi editores, s. a. de c. v.
isbn 968-23-0557-8

primera edición en francés, 1957
segunda edición en francés, 1970
© éditions du seuil, paris
Titulo original: *mythologies*

derechos reservados conforme a la ley
impreso y hecho en méxico/printed and made in México

ÍNDICE

- Prólogo a la edición de 1970 [5]
Prólogo a la primera edición [6]

I. MITOLOGÍAS

- El mundo del catch [8]
El actor de d'Harcourt [15]
Los romanos en el cine [17]
El escritor en vacaciones [18]
El crucero de la sangre azul [20]
Crítica muda y ciega [22]
Sapónidos y detergentes [23]
El pobre y el proletario [24]
Marcianos [25]
La operación Astra [27]
Conyugales [28]
Dominici o el triunfo de la literatura [30]
Iconografía del abate Fierre [32]
Novelas y niños [34]
Juguetes [35]
París no se ha inundado [36]
Bichín entre los negros [39]
Un obrero simpático [40]
El rostro de la Garbo [42]
Poder y desenvoltura [43]
El vino y la leche [44]
El bistec y las papas fritas [47]
Nautilus y el barco ebrio [48]
Publicidad de la profundidad [50]
Algunas palabras del señor Poujade [51]
Adamov y el lenguaje [53]
El cerebro de Einstein [55]
El hombre-jet [56]
Racine es Racine [58]
Billy Graham en el Velódromo de Invierno [60]
El proceso Dupriez [62]
Fotos-impactos [63]
Dos mitos del joven teatro [65]
La vuelta de Francia como epopeya [67]
La Guía Azul [74]
La que ve claro [76]
Cocina ornamental [78]
El crucero del Batory [79]
El usuario y la huelga [81]

Gramática africana [83]
La crítica ni-ni [88]
Strip-tease [90]
El nuevo Citroen [92]
La literatura a la manera de Minou Drouet [93]
Fotogenia electoral [98]
Continente perdido [100]
Astrología [101]
El arte vocal burgués [103]
El plástico [105]
La gran familia de los hombres [106]
En el music-hall [108]
La Dama de las Camelias]110[
Poujade y los intelectuales [111]

II. EL MITO, HOY

El mito es un habla, 118; El mito como sistema semiológico, 119; La forma y el concepto, 123; La significación, 126; Lectura y desciframiento del mito, 131; El mito como lenguaje robado, 133; La burguesía como sociedad anónima, 137; El mito es un habla despolitizada, 141; El mito, en la izquierda, 143; El mito, en la derecha, 145; Necesidad y límites de la mitología, 150

PRÓLOGO A LA EDICIÓN DE 1970

Los textos de *Mitologías* fueron escritos entre 1954 y 1956; el libro apareció en 1957.

Aquí se podrán encontrar dos decisiones: por una parte una crítica ideológica dirigida al lenguaje de la llamada cultura de masa; por otra, un primer desmontaje semiológico de ese lenguaje. Acababa de leer a Saussure y, a partir de él, tuve la convicción de que si se consideraban las "representaciones colectivas" como sistemas de signos, podríamos alentar la esperanza de salir de la denuncia piadosa y dar cuenta *en detalle* de la mistificación que transforma la cultura pequeño-burguesa en naturaleza universal.

Los dos gestos que se sitúan en el origen de este libro —evidentemente— ya no podrían trazarse de la misma manera en la actualidad (por esa razón renuncié a corregirlo). No es que haya desaparecido la materia, sino que la crítica ideológica se ha sutilizado o, al menos, requiere de sutilezas, al mismo tiempo que resurge brutalmente la exigencia de su utilización (mayo 1968); y el análisis semiológico, inaugurado, al menos en lo que me concierne, por el texto final de *Mitologías*, se ha desarrollado, precisado, complicado, dividido; se ha transformado en un lugar teórico donde puede desarrollarse, en este siglo y en nuestro Occidente, cierta liberación del significante. Yo no podría por lo tanto, en su forma pasada (aquí presente), escribir nuevas mitologías.

Sin embargo, lo que permanece, además del enemigo capital (la Norma burguesa), es la necesaria conjunción de estos dos gestos: ni denuncia sin su instrumento fino de análisis, ni semiología que no se asuma, finalmente, como una *semioclastia*.

Febrero de 1970

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN

Estos textos fueron escritos mensualmente durante unos dos años, de 1954 a 1956, al calor de la actualidad. Yo intentaba entonces reflexionar regularmente sobre algunos mitos de la vida cotidiana francesa. El material de esa reflexión podía ser muy variado (un artículo de prensa, una fotografía de semanario, un film, un espectáculo, una exposición) y el tema absolutamente arbitrario: se trataba indudablemente de mi propia actualidad.

El punto de partida de esa reflexión era, con frecuencia, un sentimiento de impaciencia ante lo "natural" con que la prensa, el arte, el sentido común, encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica: en una palabra, sufría al ver confundidas constantemente naturaleza e historia en el relato de nuestra actualidad y quería poner de manifiesto el abuso ideológico que, en mi sentir, se encuentra oculto en la exposición decorativa de lo *evidente - por - sí - mismo*.

Desde el principio me pareció que la noción de mito da cuenta de esas falsas evidencias. En ese momento yo entendía la palabra en un sentido tradicional; pero ya estaba persuadido de algo de lo que he intentado después extraer todas sus consecuencias: el mito es un lenguaje. Así, al ocuparme de hechos aparentemente alejados de toda literatura (un combate de catch, un plato de cocina, una exposición de plástica), no pensaba salir de la semiología general de nuestro mundo burgués, cuya vertiente literaria había abordado en ensayos precedentes. Sin embargo, sólo después de haber explorado cierto número de hechos de actualidad, he intentado definir de manera metódica el mito contemporáneo; texto que he colocado al final de este volumen puesto que no hace otra cosa que sistematizar los materiales anteriores.

Escritos mes a mes, estos ensayos no aspiran a un desarrollo orgánico: su nexo es de insistencia, de repetición. Aunque no sé si las cosas repetidas gustan —como dice el proverbio— creo que, por lo menos, significan. Y lo que he buscado en todo esto son significaciones. ¿Son *mis* significaciones? Dicho de otra manera, ¿existe una mitología del mitólogo? Sin duda, y el lector verá claramente cuál es mi apuesta. Pero, en realidad, no creo que el problema se plantee exactamente de esta manera. La "desmitificación", para emplear todavía una palabra que comienza a gastarse, no es una operación olímpica. Quiero decir que no puedo plegarme a la creencia tradicional que postula un divorcio entre la naturaleza de la objetividad del sabio y la subjetividad del escritor, como si uno estuviera dotado de "libertad" y el otro de "vocación", ambas adecuadas para escamotear o para sublimar los límites reales de su situación; reclamo vivir plenamente la contradicción de mi tiempo, *que* puede hacer de un sarcasmo la condición de la verdad.

R. B.

I MITOLOGÍAS

EL MUNDO DEL CATCH

... La verdad enfática del gesto en las grande circunstancias de la vida.*

BAUDELAIRE

La virtud del catch consiste en ser un espectáculo excesivo. En él encontramos un énfasis semejante al que tenían, seguramente, los teatros antiguos. Además, el catch es un espectáculo de aire libre, pues lo que constituye lo esencial del circo o de la arena no es el cielo (valor romántico reservado a las fiestas mundanas), sino el carácter compacto y vertical de la superficie luminosa; desde el fondo de las salas parisienses más turbias, el catch participa de la naturaleza de los grandes espectáculos solares, teatro griego y corrida de toros: aquí y allá, una luz sin sombra elabora una emoción sin repliegue.

Hay personas que creen que el catch es un deporte innoble. El catch no es un deporte, es un espectáculo; y no es más innoble asistir a una representación del dolor en catch, que a los sufrimientos de Arnolfo o de Andrómaca. Por supuesto existe un falso catch que se representa costosamente con las apariencias inútiles de un deporte regular; esto no ofrece ningún interés. El auténtico catch, llamado impropriamente catch de aficionados, se representa en salas de segunda categoría donde el público espontáneamente se pone de acuerdo con la naturaleza espectacular del combate, como el público de un cine de barrio. Aquellas personas se indignan porque el catch es un deporte falseado (cosa que, por otra parte, debería liberarlo de su ignominia). Al público no le importa para nada saber si el combate es falseado o no, y tiene razón; se confía a la primera virtud del espectáculo, la de abolir todo móvil y toda consecuencia: lo que importa no es lo que cree, sino lo que ve.

Ese público sabe distinguir muy bien el catch del boxeo; sabe que el boxeo es un deporte jansenista, fundado en la demostración de una superioridad; se puede apostar por el resultado de un combate de boxeo; en el catch, no tendría ningún sentido. El combate de boxeo es una historia que se construye ante los ojos del espectador: en el catch, por el contrario, lo inteligible es cada momento y no la continuidad. El espectador no se interesa por el ascenso hacia el triunfo; espera la imagen momentánea de determinadas pasiones. El catch exige, pues, una lectura inmediata de sentidos yuxtapuestos, sin que sea necesario vincularlos. El proceso racional del combate no interesa al aficionado del catch; por el contrario, el boxeo siempre implica una ciencia del futuro. Dicho de otra manera, el catch es una suma de espectáculos, ninguno de los cuales está en función del otro: cada momento impone el conocimiento total de una pasión que surge directa y sola, sin extenderse nunca hacia el coronamiento de un resultado.

La función del luchador de catch no consiste en ganar, sino en realizar exactamente los gestos que se espera de él. Se dice que el judo contiene una parte secreta de simbolismo; aun dentro de la eficiencia, se trata de gestos

retenidos, precisos pero cortos, dibujados con justeza pero con trazo sin volumen. El catch, por el contrario, propone gestos excesivos, explotados hasta el paroxismo de su significación. En el judo, un hombre que cae, trata de no permanecer en tierra, rueda sobre sí mismo, se sustrae, evita la derrota o, si es evidente, sale inmediatamente del juego; en el catch, si un hombre cae se queda exageradamente ahí, llena hasta el extremo la vista de los espectadores con el espectáculo intolerable de su impotencia.

Esta función enfática es igual a la del teatro antiguo, en el cual la fuerza, la lengua y los accesorios (máscaras y coturnos) concurrían a la explicación exageradamente visible de una necesidad. El gesto del luchador de catch vencido, al significar al mundo una derrota, que lejos de disimular, acentúa y *sostiene* a la manera de un calderón, corresponde a la máscara antigua encargada de significar el tono trágico del espectáculo. En el catch, como en los antiguos teatros, no se tiene vergüenza del propio dolor, se sabe llorar, se tiene gusto por las lágrimas.

Cada signo del catch, pues, está dotado de una claridad total, ya que es necesario comprender todo sobre la marcha. Ni bien los adversarios están sobre el ring, el público es ganado por la evidencia de los papeles. Como en el teatro, cada tipo físico expresa hasta el exceso el lugar asignado al combatiente. Thauvin, cincuentón, obeso y desvencijado, cuyo horrible aspecto asexuado siempre inspira sobrenombres femeninos, ostenta en su carnosidad los caracteres de lo innoble, pues su papel consiste en representar lo que, en el concepto clásico del canalla (concepto-clave de todo combate de catch), se presenta como orgánicamente repugnante. La náusea voluntariamente inspirada por Thauvin, pues, va muy lejos dentro del orden de los signos: no sólo se sirve de la fealdad para significar la bajeza, sino que esa fealdad está concentrada en una cualidad particularmente repulsiva de la materia: el agobio desvaído de una carne muerta (el público llama a Thauvin "el bofe"), de modo que la condena apasionada de la multitud no se desprende del juicio, sino que se eleva de la zona más profunda de su sentimiento. Uno se impregnará, frenéticamente, con una imagen posterior de Thauvin totalmente acorde a su presencia física inicial: sus actos responderán perfectamente a la viscosidad esencial de su personaje.

El cuerpo del luchador, pues, es la primera clave del combate. Desde el principio sé que todos los actos de Thauvin, sus tradiciones, sus crueldades y sus cobardías, no decepcionarán la primera imagen que él ofrece de lo innoble; puedo confiar en que llevará a cabo inteligentemente y al máximo todos los gestos de cierta bajeza informe y que de esta manera ofrecerá sin retaceos la imagen más repugnante de villano: el canalla insaciable. Los luchadores de catch tienen un físico tan concluyente como los personajes de la Comedia italiana, que pregonan de antemano, con su traje y sus actitudes, el contenido futuro de su papel. De la misma manera que Pantalón nunca puede ser más que un cornudo ridículo, Arlequín un criado astuto y el Doctor un pedante imbécil, Thauvin siempre será el traidor innoble, Reinières (rubio grande de cuerpo muelle y cabellos ensortijados), la imagen turbadora de la pasividad, Mazud (gallito arrogante), la de la fatuidad grotesca y Orsano (petimetre afeminado que aparece desde el primer instante con una bata azul y rosa), la doblemente

picante de una *puerca* vengativa (porque no creo que el público del Eliseo-Montmartre, siguiendo a Littré, tome la palabra en su posibilidad masculina).^{*} El físico de los luchadores de catch, por lo tanto, instituye un signo de base que contiene en germen todo el combate. Pero ese germen prolifera porque a cada momento del combate, en cada situación nueva, el cuerpo del luchador lanza al público el divertimento maravilloso de un humor que, con toda naturalidad, se une al gesto. Las diferentes líneas de significación se esclarecen unas a otras y forman el más inteligible de los espectáculos. El catch es como una escritura diacrítica: por encima de la significación fundamental de su cuerpo, el luchador de catch dispone de explicaciones episódicas pero siempre oportunas, que ayudan permanentemente a la lectura del combate por medio de gestos, actitudes y mímicas, que llevan la intención al máximo de evidencia. A veces el luchador triunfa y muestra un rictus innoble mientras tiene al buen deportista bajo sus rodillas; otras, dirige a la multitud una sonrisa de suficiencia, anunciadora de la próxima venganza; en algunas ocasiones, caído, descarga con sus brazos fuertes golpes sobre el suelo para significar a todos la naturaleza intolerable de su situación; en otras, por fin, arma un conjunto complicado de signos destinados a hacer comprender que él encarna con legítimo derecho la imagen siempre divertida del personaje de mal genio que sin cesar inventa situaciones en torno a su descontento.

Se trata, pues, de una verdadera Comedia Humana, donde los matices más sociales de la pasión (fatuidad, derecho, crueldad refinada, sentido del desquite) encuentran siempre, felizmente, el signo más claro que pueda encarnarlos, expresarlos y llevarlos triunfalmente hasta los confines de la sala. Se comprende que, a esta altura, no importa que la pasión sea auténtica o no. Lo que el público reclama es la imagen de la pasión, no la pasión misma. Nadie le pide al catch más verdad que al teatro. En uno y en otro lo que se espera es la mostración inteligible de situaciones morales que normalmente se mantienen secretas. Este vaciamiento de la interioridad en provecho de sus signos exteriores, este agotamiento del contenido por la forma, es el principio mismo del arte clásico triunfante. El catch es una pantomima inmediata, infinitamente más eficaz que la pantomima teatral, pues el gesto del luchador de catch no precisa de ninguna imaginación, de ningún decorado, de ninguna transferencia – dicho en una palabra – para parecer auténtico.

Cada momento del catch es, pues, como un álgebra que devela, instantáneamente, la conexión de una causa con su efecto manifiesto. Por cierto, entre los aficionados al catch existe una suerte de placer intelectual en *ver* funcionar tan perfectamente la mecánica moral: ciertos luchadores, grandes comediantes, divierten igual que un personaje de Moliere, porque logran imponer una lectura inmediata de su interioridad: un luchador de carácter arrogante y ridículo (de la misma manera que se dice que Harpagón es un carácter), Armand Mazaud, siempre alegra a la sala con el rigor matemático de sus transcripciones cuando lleva el dibujo de sus gestos al extremo de su significación y cuando da a su combate el arrebató y la precisión de una gran

^{*} Se trata del término francés *salape* que algunos diccionarios dan como femenino pero que el Littré lo admite en masculino. [T]

disputa escolástica, en la que está en juego, a la vez, el triunfo del orgullo y la inquietud formal por la verdad.

Lo que se libra al público es el gran espectáculo del dolor, de la derrota y de la justicia. El catch presenta el dolor del hombre con la amplificación de las máscaras trágicas: el luchador que sufre bajo el efecto de una toma considerada cruel (un brazo torcido, una pierna acuñada) ofrece la imagen desbordada del sufrimiento; como una *Pietá* primitiva, se deja mirar el rostro exageradamente deformado por una aflicción intolerable. Es comprensible que en el catch el pudor esté desplazado, pues es un sentimiento contrario a la ostentación voluntaria del espectáculo, a esa exposición del dolor que es la finalidad misma del combate. Todos los actos generadores de sufrimiento son particularmente espectaculares, como el gesto de un prestidigitador que muestra bien en alto sus cartas. No se comprendería un dolor que apareciera sin causa inteligible; un gesto secreto marcadamente cruel transgrediría las leyes no escritas del catch y no tendría ninguna eficacia sociológica, como un gesto loco o parásito. Por el contrario, el sufrimiento aparece infligido con amplitud y convicción, pues hace falta que todo el mundo no sólo verifique que el hombre sufre, sino también, y sobre todo, que comprenda por qué sufre. Lo que los luchadores de catch llaman una toma, es decir una figura cualquiera que permita inmovilizar indefinidamente al adversario y mantenerlo a su merced, tiene por función, precisamente, preparar de manera convencional, y por lo tanto inteligible, el espectáculo del sufrimiento, instalar metódicamente las condiciones del sufrimiento: la inercia del vencido permite al vencedor (momentáneo) establecerse en su crueldad y transmitir al público esa pereza aterradora del torturador seguro de los gestos que seguirán: hacer hociquear brutalmente a un adversario impotente o lastimar su columna vertebral con golpes potentes y regulares, mostrar, al menos, la apariencia visual de estos gestos. El catch es el único deporte que ofrece una imagen tan exterior de la tortura. Pero aun en estas circunstancias, lo que está en el campo de juego es sólo la imagen, el espectador no anhela el sufrimiento real del combatiente, se complace en la perfección de una iconografía. El catch no es un espectáculo sádico: es, solamente, un espectáculo inteligible.

Hay otra figura más espectacular aún que la toma: la mangonada, esa gran cachetada con el antebrazo, ese puñetazo larvado con que se deshace el pecho del adversario, en medio de un ruido flácido y del agobio exagerado del cuerpo vencido. En la mangonada, la catástrofe llega a su máxima evidencia, a tal punto que el gesto no aparece más que como un símbolo; se ha ido demasiado lejos, se han trasgredido las reglas morales del catch, donde todo signo debe resultar absolutamente claro, pero no debe transparentar su intención de claridad; entonces el público grita "¡Tongo!", no porque deplora la ausencia de un sufrimiento real, sino porque condena el artificio: como en el teatro, se puede salir del juego tanto por exceso de sinceridad como por exceso de afectación.

Ya hemos dicho todo lo que los luchadores de catch aprovechan de un estilo físico, compuesto y explotado para desarrollar ante los ojos del público la imagen total de la derrota. La molición de los grandes cuerpos blancos que se

desmoronan de golpe o se desploman entre las cuerdas dando brazadas, la inercia de los luchadores macizos devueltos lastimosamente por todas las superficies elásticas del ring, nada puede significar más clara y apasionadamente el abatimiento ejemplar del vencido. Sin posibilidad de reaccionar, la carne del luchador no es más que una masa inmunda desparrramada por tierra y que provoca cualquier encarnizamiento y todas las burlas, se produce un paroxismo de significación a la antigua, que recuerda el alarde de intenciones de los triunfos latinos. En otras ocasiones, también es una figura antigua la que surge del acoplamiento de los luchadores: la del suplicante, del hombre rendido incondicionalmente, quebrado, de rodillas, los brazos alzados por encima de la cabeza y lentamente abatido por la tensión vertical del vencedor. En el catch, al revés del judo, la derrota no es un signo convencional que se abandona apenas adquirido; no es un resultado, sino, por lo contrario, algo que permanece, que se expone; retoma los antiguos mitos del sufrimiento y de la humillación pública: la cruz y la picota. El luchador de catch está como crucificado a plena luz, a los ojos de todos. Escuché decir de un luchador extendido en la lona: "Está muerto en cruz, Jesusito, allí", y esta expresión irónica descubría las raíces profundas de un espectáculo que lleva a cabo los gestos de las purificaciones más antiguas.

Pero el catch se ocupa, fundamentalmente, de escenificar un concepto puramente moral: la justicia. En el catch es esencial la idea de "saldar cuentas"; el "Hazlo sufrir" de la multitud significa, ante todo, "Haz que las pague". Se trata, por supuesto, de una justicia inmanente. Cuanto más baja es la acción del "canalla", más se alegra el público por el golpe que se aplica con justicia: si el traidor — un cobarde naturalmente — se refugia detrás de las cuerdas y subraya su falta con una mímica descarada, es despiadadamente atrapado allí mismo y la multitud celebra al ver la regla violada en provecho de un castigo merecido. Los luchadores de catch saben muy bien halagar el poder de indignación del público proponiéndole el límite del concepto de justicia, esa zona extrema del enfrentamiento donde basta con salirse apenas de la regla para abrir las puertas de un mundo desenfrenado. Para un aficionado al catch, nada es más hermoso que el furor vengativo de un combatiente traicionado que se lanza con pasión, no sobre un adversario feliz sino sobre la imagen viva de la deslealtad. Naturalmente, lo que importa es el movimiento de la justicia, más que su contenido: el catch es, sobre todo, una serie cuantitativa de compensaciones (ojo por ojo, diente por diente). Esto explica que los vuelcos de situaciones posean, a los ojos de los amantes del catch, una suerte de belleza moral: los cambios bruscos son gozados como un acertado episodio novelesco y cuanto mayor es el contraste entre el éxito de un golpe y el cambio de la suerte, la caída de la fortuna de un combatiente está más próxima y el mini-drama es juzgado más satisfactoriamente. La justicia es el cuerpo de una trasgresión posible; porque existe una ley, adquiere todo su valor el espectáculo de las pasiones que la desbordan.

Se comprende entonces por qué de cada cinco combates de catch, no más de uno es formal. En este caso, es preciso insistir, la formalidad es una manera o un género, como en el teatro: la regla no constituye de ningún modo una

constricción real, sino la apariencia convencional de la formalidad. En la práctica un combate formal es sólo un combate exageradamente cortés: los combatientes ponen dedicación y no-furia al enfrentarse, saben controlar sus pasiones, no se encarnizan con el vencido, cesan de combatir ni bien se les ordena y se saludan al rematar un episodio particularmente arduo durante el cual, sin embargo, no dejaron de ser leales entre sí. Por supuesto, todas esas acciones corteses son señaladas al público con los gestos más convencionales de la lealtad: apretarse la mano, alzar los brazos, alejarse ostensiblemente de una toma estéril que empañaría la perfección del combate.

A la inversa, la deslealtad se muestra por sus signos excesivos: dar un violento puntapié al vencido, refugiarse detrás de las cuerdas invocando ostensiblemente un derecho puramente formal, rehusar apretar la mano a su contrincante antes y después del combate, aprovechar la pausa oficial para volverse a traición contra la espalda del adversario, darle un golpe prohibido fuera de la mirada del arbitro (golpe que, evidentemente, tiene valor y utilidad porque la mitad de la sala lo puede ver e indignarse. Siendo el mal el clima natural del catch, el combate formal adquiere valor de excepción; el usuario se asombra y lo saluda al pasar como un retorno anacrónico y un poco sentimental a la tradición deportiva ("¡qué sorprendentemente formales que son!"); de repente se siente conmovido ante la bondad general del mundo, pero se moriría de aburrimiento y de indiferencia si los luchadores no retomasen rápidamente a la orgía de los malos sentimientos, los únicos que constituyen al buen catch.

Extrapolado, el catch formal sólo podría conducir al boxeo o al judo; el catch verdadero, en cambio, sustenta su originalidad en todos los excesos que lo hacen un espectáculo y no un deporte. El final de un combate de boxeo o de un encuentro de judo es seco como la conclusión de una demostración. El ritmo del catch resulta totalmente diferente, pues su sentido natural es el de la amplificación retórica: el énfasis de las pasiones, la renovación de los paroxismos, la exasperación de las réplicas, no pueden desembocar normalmente sino en la más barroca de las confusiones. Algunos combates, y de los más logrados, se coronan con un batifondo final, suerte de batahola desenfrenada donde reglamentos, leyes del género, censura arbitral y límites del ring son abolidos, arrebatados en un desorden triunfante que desborda la sala y arrastra en la confusión a los luchadores, a los segundos, al arbitro y a los espectadores.

Ya se ha señalado que en Estados Unidos el catch representa una suerte de combate mitológico entre el bien y el mal (de naturaleza parapolítica, dado que el mal luchador siempre se considera que es un rojo). El catch engloba una heroización totalmente distinta, de orden ético y no político. Lo que busca el público, aquí, es la construcción progresiva de una imagen eminentemente moral: la del canalla perfecto. Se va al catch para asistir a las aventuras renovadas de una gran primera figura, personaje único, permanente y multiforme como Guignol o Scapin, creador de imágenes inesperadas y a la vez, siempre fiel a su papel. El canalla se muestra como un carácter de Moliere o un retrato de La Bruyère, es decir como una entidad clásica, como una esencia, cuyos actos no son sino epifenómenos significativos dispuestos dentro del

tiempo. Este carácter estilizado no pertenece a ninguna nación ni a ningún partido, y si el luchador se llama Kuzchenko (apodado Bigote a causa de Stalin), Yerpazian, Gaspardi, Jo Vignola o Nollières, el usuario no le supone otra patria que la de la "formalidad".

¿Qué es, entonces, un canalla para ese público compuesto en parte, pareciera, de informales? Esencialmente un inestable que sólo admite las reglas cuando le son útiles y transgrede la continuidad formal de las actitudes. Es un hombre imprevisible, por lo tanto asocial. Se refugia detrás de la ley cuando juzga que le es propicia y la traiciona cuando le es útil hacerlo; unas veces niega el límite formal del ring y continúa golpeando a un adversario protegido legalmente por las cuerdas, otras restablece ese límite y reclama la protección de lo que un instante antes no respetaba. Esta inconsecuencia, mucho más que la traición o la crueldad, pone al público fuera de sí: lastimado en su lógica más que en su moral, considera la contradicción de los argumentos como la más innoble de las faltas. El golpe prohibido se transforma en irregular cuando destruye un equilibrio cuantitativo y perturba la cuenta rigurosa de las compensaciones; lo que el público condena no es la transgresión de pálidas reglas oficiales, sino la falta de venganza, la falta de penalidad. Por eso, nada más excitante para la multitud que el puntapié enfático dado a un canalla vencido; la alegría de castigar llega a la culminación cuando se apoya sobre una justificación matemática; el desprecio, entonces, no tiene freno: ya no se trata de un "cochino" sino de "una puerca", gesto oral de la última degradación.

Una finalidad tan precisa exige que el catch sea ni más ni menos lo que el público espera de él. Los luchadores, hombres de gran experiencia, saben dirigir perfectamente los episodios espontáneos del combate hacia la imagen que el público se forma de los grandes temas maravillosos de su mitología. Un luchador puede irritar o disgustar, pero jamás decepciona, pues siempre realiza hasta el final, por una consolidación progresiva de los signos, lo que el público espera de él. En el catch, nada existe si no es totalmente, no hay ningún símbolo, ninguna alusión, todo se ofrece exhaustivamente; sin dejar nada en la sombra, el gesto elimina todos los sentidos parásitos y presenta ceremonialmente al público una significación pura y plena, redonda, a la manera de una naturaleza. Este énfasis es, justamente, la imagen popular y ancestral de la inteligibilidad perfecta de lo real. El catch, pues, simula un conocimiento ideal de las cosas, la euforia de los hombres, elevados por un tiempo fuera de la ambigüedad de las situaciones cotidianas e instalados en la visión panorámica de una naturaleza unívoca, donde los signos, al fin, corresponderían a las causas, sin obstáculo, sin fuga y sin contradicción.

Cuando el héroe o el canalla del drama, el hombre que había sido visto unos minutos antes poseído por un furor moral, agigantado hasta la talla de un signo meta-físico, deja la sala de catch, impasible, anónimo, con una valijita en la mano y su mujer del brazo, nadie puede dudar de que el catch posee el poder de trasmutación propio del espectáculo y el culto. Sobre el ring y en el fondo de su ignominia voluntaria, los luchadores de catch siguen siendo dioses, porque son, durante algunos instantes, la llave que abre la naturaleza, el gesto puro que separa al bien del mal y revela la figura de una justicia finalmente inteligible.

EL ACTOR DE D' HARCOURT

En Francia, no se es actor si uno no ha sido fotografiado por los Studios d'Harcourt. El actor de d'Harcourt es un dios; nunca hace nada: se lo rapta *en descanso*. Un eufemismo, tomado del lenguaje mundano, justifica esa postura: se supone al actor "en su vida ciudadana". Claro que se trata de una ciudad ideal, esa ciudad de los comediantes donde sólo existen fiestas y amores, mientras que en la escena todo es trabajo, generoso y sacrificado. El cambio debe causar la más grande sorpresa; debemos sobrecogernos de turbación al descubrir suspendida en las escaleras del teatro, como una esfinge a la entrada del santuario, la imagen olímpica de un actor que ha dejado la piel del monstruo agitado, demasiado humano y que reencuentra por fin su esencia intemporal. Aquí el actor se desquita: obligado, por su función sacerdotal, a representar a veces la vejez y la fealdad, en todo caso la desposesión de sí mismo, se le hace reencontrar un rostro ideal, limpiado (como en la tintorería) de las suciedades de la profesión. El paso de la "escena" a lo "ciudadano", no implica que el actor de d'Harcourt abandone el "sueño" por la "realidad". Es la contracara: en escena, bien construido, óseo, carnal, de piel espesa bajo el afeite; en la ciudad, llano, sin aristas, el rostro pulido por la virtud, aireado por la dulce luz del estudio de d'Harcourt. En la escena, a veces viejo, o al menos mostrando una edad; en la ciudad, eternamente joven, detenido para siempre en la cima de la belleza. En la escena, traicionado por la materialidad de una voz demasiado musculosa como las pantorrillas de una bailarina; en la ciudad, idealmente silencioso, es decir misterioso, impregnado del secreto profundo que se supone en toda belleza que no habla. En la escena, por último, empeñado forzosamente en gestos triviales o heroicos, siempre eficaces; en la ciudad, reducido a un rostro depurado de todo movimiento.

Ese rostro puro se vuelve totalmente inútil —es decir lujoso— por el ángulo aberrante de la toma, como si el aparato de d'Harcourt, autorizado por especial privilegio a captar esa belleza no terrestre, debiera ubicarse dentro de las zonas más improbables de un espacio enrarecido; y como si ese rostro que flota entre el suelo grosero del teatro y el cielo resplandeciente de la "ciudad", sólo pudiese ser sorprendido, sustraído apenas un instante a su intemporalidad natural, para luego ser abandonado devotamente a su carrera solitaria y regia; ya sumergido maternalmente en la tierra que se aleja, ya elevado, estático, el rostro del actor parece encontrar su morada celeste en una ascensión sin prisa y sin esfuerzos, al contrario de la humanidad espectadora que, por pertenecer a una clase zoológica diferente y sólo apta para el movimiento por medio de las piernas (y no por medio del rostro), debe regresar caminando a su departamento. (Alguna vez sería necesario intentar un psicoanálisis histórico de las iconografías truncadas. Es posible que caminar sea mitológicamente el gesto más trivial y por lo tanto el más humano. Todo ensueño, toda imagen ideal, toda promoción social, suprime en primer lugar las piernas; ya sea a través del retrato o del automóvil.)

Reducidas a un rostro, a hombros, a cabellos, las actrices testimonian la virtuosa irrealidad de su sexo de manera que en la intimidad son

manifiestamente ángeles, después de haber sido en escena amantes, madres, ramerías "y doncellas. Los hombres —con excepción de los galanes jóvenes que más bien pertenecen al género angélico puesto que su rostro, como el de las mujeres, permanece en posición de evanescencia— pregonan su virilidad mediante algún atributo ciudadano: una pipa, un perro, anteojos, una chimenea con repisa; objetos triviales pero necesarios para expresar la masculinidad, audacia sólo permitida a los varones y a través de la cual el actor, en su vida cotidiana y a la manera de los dioses y de los reyes alegres por el vino, manifiesta no temer ser, en ocasiones, un hombre como los demás, poseedor de placeres (la pipa), de aficiones (el perro), de afecciones (los anteojos) e incluso de domicilio terrestre (la chimenea).

La iconografía de d'Harcourt sublima la materialidad del actor y continúa una "escena" necesariamente trivial, puesto que funciona en una "ciudad" inerte y por consiguiente ideal. Situación paradójica: aquí la realidad es la escena; la ciudad es mito, ensueño, maravilla. El actor, liberado de la envoltura demasiado encarnada del oficio, reencuentra su esencia ritual de héroe, de arquetipo humano, ubicado en el límite de las normas físicas de los otros hombres. Aquí, el rostro es un objeto novelesco; su impasibilidad, su pasta divina, suspenden la verdad cotidiana y le confieren la turbación, el deleite y, finalmente, la seguridad de una verdad superior. Por una necesidad de ilusión, propia de una época y de una clase social demasiado endeble para la razón pura y el mito potente, la multitud concentrada en los entreactos, que se aburre y se exhibe, declara que esos rostros irreales son exactamente los de la intimidad y con esto se da la buena conciencia racionalista de suponer a un hombre detrás del actor; pero en el momento de despojar al mimo, el estudio de d'Harcourt, que llega en el instante preciso, hace surgir un dios; y todo, en ese público burgués harto de mentiras pero que las necesita para vivir, todo se satisface.

Como consecuencia, la fotografía de d'Harcourt es un rito de iniciación para el joven comediante, un diploma que lo instala entre los importantes, su verdadera cédula de identidad profesional. Nadie puede considerarse auténticamente entronizado mientras no ha sido tocado por los santos óleos de d'Harcourt. Ese recuadro en el que se revela por primera vez su cabeza ideal, su aire inteligente, sensible o malicioso, según la imagen que se proponga para el resto de su vida, es el acto solemne por medio del cual la sociedad acepta abstraerlo de sus propias leyes físicas y le asegura el beneficio perpetuo de un rostro que recibe en don, en el momento de ese bautismo, todos los poderes ordinariamente negados, al menos en forma simultánea, al común de los mortales: un esplendor inalterable, una seducción limpia de toda maldad, una potencia intelectual que no acompaña necesariamente al arte o a la belleza del comediante.

En cambio, las fotografías de Thérèse Le Prat o de Agnès Varda, por ejemplo, son de vanguardia: siempre dejan al actor el rostro que encarnan y lo encierran francamente, con una humildad ejemplar, en su función social que consiste en "representar" y no en mentir. Para un mito tan alineado como el de los rostros de actores, esta propuesta resulta revolucionaria: no suspender de

las escaleras a los d'Harcourt clásicos, empavonados, languidecidos, angelizados o virilizados (según el sexo), es una audacia a la que muy pocos teatros se atreven.

LOS ROMANOS EN EL CINE

En el *Julio César* de Mankiewicz, todos los personajes tienen flequillo sobre la frente. Unos lo tienen rizado, otros filiforme, otros en jopo, otros aceitado, todos lo tienen bien peinado y no se admiten los calvos, aunque la Historia romana los haya proporcionado en buen número. Tampoco se salvaron quienes tienen poco cabello y el peluquero, artesano principal del film, supo extraer en todos los casos un último mechón que alcanzó el borde de la frente, de esas frentes romanas cuya exigüidad siempre ha indicado una mezcla específica de derecho, de virtud y de conquista.

¿Pero qué es lo que se atribuye a esos obstinados flequillos? Pues ni más ni menos que la muestra de la romanidad. Se ve operar al descubierto el resorte fundamental del espectáculo: el *signo*. El mechón frontal inunda de evidencia, nadie puede dudar de que está en Roma, antaño. Y esta certidumbre es continua: los actores hablan, actúan, se torturan, debaten cuestiones "universales", sin perder nada de su verosimilitud histórica, gracias a ese emblema extendido sobre la frente: su generalidad puede dilatarse con seguridad absoluta, atravesar el Océano y los siglos, incorporar el aspecto yanqui de los extras de Hollywood, poco importa, todo el mundo está instalado en la tranquila certidumbre de un universo sin duplicidad, donde los romanos son romanos por el más legible de los signos, el cabello sobre la frente.

Un francés, a cuyos ojos los rostros americanos aún conservan algo de exótico, juzga cómica esa mezcla de morfologías: gánsters-sherifs y flequillo romano; en todo caso es un excelente chiste de music-hall; para nosotros el signo funciona con exceso: al dejar que aparezca su finalidad, se desacredita. Pero el mismo flequillo, llevado por la única frente naturalmente latina del film, la de Marión Brando, se nos impone sin hacernos reír y no debería excluirse la posibilidad de que parte del éxito europeo de este actor se deba a la integración perfecta de la capilaridad romana en la morfología general del personaje. En contraste, Julio César resulta increíble con ese aspecto de abogado anglosajón ya desgastado por mil segundos papeles policiales o cómicos, con ese cráneo bonachón rastrillado por un lamentable mechón trabajado por el peluquero.

Dentro del orden de las significaciones capilares, encontramos un subsigno: el de las sorpresas nocturnas. Porcia y Calpurnia, desveladas en plena noche, muestran los cabellos ostensiblemente desaliñados; la primera, más joven, tiene el desorden flotante, es decir que la ausencia de arreglo aparece de algún modo en su primer grado; la segunda, madura, presenta un punto flojo más trabajado: una trenza contornea su cuello y aparece por delante del hombro derecho, imponiendo, de esta manera, el signo tradicional del desorden, que es la asimetría. Pero esos signos son a la vez excesivos e irrisorios: postulan una "naturalidad" que ni siquiera tienen el coraje de sostener hasta el fin: no son "francos".

Otro signo de este *Julio César*: todos los rostros sudan sin interrupción: hombres del pueblo, soldados, conspiradores, todos bañan sus rasgos austeros y crispados con un chorrear abundante (de vaselina). Y los primeros planos son tan frecuentes que, sin lugar a dudas, el sudor resulta un atributo intencional. Como el flequillo romano o la trenza nocturna, el sudor también es un signo. ¿De qué?: de la moralidad. Todo el mundo suda porque en todos algo se debate; estamos ubicados en el lugar de una virtud que se atormenta horriblemente, es decir en el lugar mismo de la tragedia; y el sudor se encarga de manifestarlo. El pueblo, traumatizado por la muerte de César y luego por los argumentos de Marco Antonio, el pueblo suda, combinando económicamente, en ese único signo, la intensidad de su emoción y el carácter grosero de su condición. Y los hombres virtuosos, Bruto, Casio, Casca, también transpiran sin cesar, testimoniando el enorme tormento fisiológico que en ellos opera la virtud que va a nacer de un crimen. Sudar es pensar (cosa que, evidentemente, descansa sobre el postulado, propio de un pueblo de hombres de negocios, de que pensar es una operación violenta, cataclísmica, cuyo signo más pequeño es el sudor). En todo el film, sólo un hombre no suda, permanece lánguido, imberbe, hermético: César. Evidentemente, César, *objeto* del crimen, permanece seco, pues él no sabe, *no piensa*, debe conservar el aspecto nítido, solitario y limpio del cuerpo del delito.

También aquí el signo es ambiguo: permanece en la superficie, pero no por ello renuncia a hacerse pasar como algo profundo; quiere hacer comprender (lo cual es loable), pero al mismo tiempo se finge espontáneo (lo cual es tramposo), se declara a la vez intencional e inevitable, artificial y natural, producido y encontrado. Esto nos puede introducir a una moral del signo. El signo debería darse bajo dos formas extremas: o francamente intelectual, reducido por su distancia a un álgebra, como en el teatro chino, donde una bandera significa todo un regimiento; o profundamente arraigado, inventado de algún modo cada vez, librando una faz interna y secreta, señal de un momento y no de un concepto (el arte de Stanislavski, por ejemplo). Pero el signo intermediario (el flequillo de la romanidad o la transpiración del pensamiento) denuncia un espectáculo degradado, que tanto teme a la verdad ingenua como al artificio total. Pues, si es deseable que un espectáculo esté hecho para que el mundo se vuelva más claro, existe una duplicidad culpable en confundir el signo y el significado. Es una duplicidad propia del espectáculo burgués: entre el signo intelectual y el signo visceral, este arte coloca hipócritamente un signo bastardo, a la vez elíptico y pretencioso, que bautiza con el nombre pomposo de "*natural*".

EL ESCRITOR EN VACACIONES

Gide leía a Bossuet mientras bajaba por el Congo. Esa postura resume bastante bien el ideal de nuestros escritores "en vacaciones", fotografiados por *Le Fígaro*: juntar al placer banal el prestigio de una vocación que nada puede detener ni degradar. Una buena nota periodística, muy eficaz desde el punto de vista sociológico y que nos informa sin ocultamientos sobre la idea que nuestra

burguesía se hace de sus escritores.

Lo que parece sorprender y encantar a esta burguesía, ante todo, es su propia amplitud de espíritu para reconocer que también los escritores son gentes que comúnmente se toman vacaciones. Las "vacaciones" son un hecho social reciente cuyo desarrollo mitológico, por otra parte, sería interesante indagar. Escolares en un comienzo, a partir de las licencias pagadas se han vuelto un hecho proletario, o al menos laboral. Afirmar que, en adelante, ese hecho puede concernir a los escritores, que también los especialistas del alma humana están sometidos a la situación general del trabajo contemporáneo, es una manera de convencer a nuestros lectores burgueses de que están adecuados a su tiempo: uno se enorgullece de reconocer la necesidad de ciertos prosaísmos, uno se acomoda a las realidades "modernas" con las lecciones de Siegfried y de Fourastié.

Por supuesto, esa proletarización del escritor es acordada con parsimonia y para, posteriormente, destruirla mejor. Ni bien se provee de un atributo social (las vacaciones constituyen un atributo y bien agradable, por cierto) el hombre de letras regresa al empíreo que comparte con los profesionales de la vocación. Y la "naturalidad" en la que se eterniza a nuestros novelistas, en realidad se instituye para traducir una contradicción sublime: una condición prosaica producida, desgraciadamente, por una época muy materialista, frente al lugar prestigioso que la sociedad burguesa concede con liberalidad a sus hombres de espíritu (siempre que sean inofensivos).

La prueba de la maravillosa singularidad del escritor es que durante esas tan comentadas vacaciones, que comparte fraternalmente con obreros y dependientes, no deja de trabajar, o al menos no deja de producir. Falso trabajador, también es un falso vacacionista. Uno escribe sus recuerdos, otro corrige pruebas, el tercero prepara su próximo libro. Y el que no hace nada lo confiesa como una conducta auténticamente paradójal, una hazaña de vanguardia, que sólo un espíritu fuerte puede permitirse mostrar. Con esta última baladronada, se hace conocer que es absolutamente "natural" que el escritor escriba siempre, en cualquier situación. En primer lugar, esto reduce la producción literaria a una suerte de secreción involuntaria, por lo tanto tabú, pues escapa a los determinismos humanos; para hablar más noblemente, el escritor es víctima de un dios interior que habla en todo momento sin inquietarse, tirano, por las vacaciones de su médium. Los escritores están de vacaciones, pero su musa vela y da a luz sin interrupción.

La segunda ventaja de esta verborrea es que, por su carácter imperativo, aparece —con toda naturalidad— como la esencia misma del escritor. Él acepta sin duda que está provisto de una existencia humana, de una vieja casa de campo, de una familia, de un short, de una hijita, etc., pero contrariamente a los otros trabajadores que cambian de esencia y en la playa no son más que veraneantes, el escritor conserva en todas partes su naturaleza de escritor; al tener vacaciones, muestra el signo de su humanidad; pero el dios permanece, se es escritor como Luis XIV era rey, inclusive en el inodoro. De este modo, la función del hombre de letras es a los trabajos humanos, casi lo que la ambrosía es al pan: una sustancia milagrosa, eterna, que condesciende a la forma social

para que se lo capte mejor en su prestigiosa diferencia. Todo esto introduce a la idea de un escritor superhombre, de una especie de ser diferente que la sociedad exhibe para gozar mejor de la singularidad ficticia que ella le concede.

La imagen sencilla de "el escritor en vacaciones", pues, no es nada más que una de esas mistificaciones retorcidas que la buena sociedad opera para sojuzgar mejor a sus escritores: nada muestra mejor la singularidad de una "vocación" que contradecirla --pero no negarla, ni mucho menos-- con el prosaísmo de su encarnación: es un viejo recurso de todas las hagiografías. También se puede observar cómo el mito de las "vacaciones literarias" se extiende muy lejos, mucho más allá del verano; las técnicas del periodismo contemporáneo se dedican cada vez más a ofrecer un espectáculo prosaico del escritor. Pero sería un grave error tomar este hecho como un esfuerzo de desmistificación. Es todo lo contrario. Sin duda, a mí, simple lector, puede parecerme conmovedor y hasta sentirme halagado por participar, gracias a la confianza, de la vida cotidiana de una raza seleccionada por el genio; sin duda sentiría deliciosamente fraternal a una humanidad en la que sé, por los diarios, que un gran escritor usa pijamas azules y que un joven novelista gusta de "las chicas bonitas, el queso *reblochon* y la miel de lavanda". Pero esto no impide que el saldo de la operación sea que el escritor se vuelva un poco más estrella, que abandone un poco más esta tierra por una morada celeste donde sus pijamas y sus quesos no le impiden, de ninguna manera, retomar el uso de su noble palabra demiúrgica.

Proveer públicamente al escritor de un cuerpo bien carnal, revelar que le gusta el blanco seco y el biftec jugoso, es volver para mí aún más milagrosos, de esencia más divina, los productos de su arte. Los detalles de su vida cotidiana, en vez de hacer más próxima y más clara la naturaleza de su inspiración, confirman la singularidad mítica de su condición: sólo puedo atribuir a una superhumanidad la existencia de seres tan vastos como para usar pijamas azules en el mismo momento en que se manifiestan como conciencia universal o, más aún, declarar el gusto por los *reblochon* con la misma voz con la que anuncian su próxima Fenomenología del Ego. La alianza espectacular de tanta nobleza y de tanta futilidad significa que aún creemos en la contradicción: milagrosa en su totalidad, también es milagroso cada uno de sus términos. Esa alianza perdería todo interés, sin duda, en un mundo donde el trabajo del escritor estuviese desacralizado hasta parecer tan natural como sus funciones vestimentarias o gustativas.

EL CRUCERO DE LA SANGRE AZUL

Desde la coronación los franceses esperaban ansiosos un resurgimiento de la actualidad monárquica, a la que son extremadamente aficionados; el viaje de un centenar de príncipes en un yate griego, el *Agamemnon*, los ha entretenido muchísimo. La coronación de Isabel era un tema patético, sentimental; el Crucero de la Sangre Azul es un episodio excitante: los reyes han jugado a ser hombres, como en una comedia de Flers y Caillavet; surgieron mil situaciones, divertidas por sus contradicciones, del tipo María-Antonieta-jugando-a-la-

lechera. La patología de tal entretenimiento es grave: uno se divierte con una contradicción, cuando se suponen muy alejados los términos de ésta; dicho de otro modo, los reyes son de una esencia sobrehumana y cuando temporariamente toman ciertas formas de vida democrática, sólo puede tratarse de una encarnación contra natura, posible, únicamente, por condescendencia. Mostrar que los reyes son capaces de prosaísmo, es reconocer que esa situación les resulta tan natural como el angelismo al común de los mortales; es verificar que el rey sigue siéndolo por derecho divino.

Los gestos neutros de la vida cotidiana en el *Agamemnon* cobraron carácter de exorbitante audacia, como esas fantasías creativas donde la naturaleza transgrede sus reinos: ¡los reyes se afeitan solos! Este rasgo fue comentado por nuestra gran prensa como un acto de singularidad increíble, como si, con él, los reyes aceptaran arriesgar toda su realeza y en ese acto afirmaran su fe en la naturaleza indestructible de la misma. El rey Pablo llevaba una camiseta de mangas cortas, la reina Federica un vestido *estampado*, es decir no exclusivo, cuyo dibujo puede encontrarse sobre el cuerpo de simples mortales. Antaño los reyes se disfrazaban de pastores; hoy, vestirse durante quince días en un supermercado es para ellos el signo del disfraz. Otra manifestación democrática: levantarse a las seis de la mañana. Esto informa, por antífrasis, sobre un ideal de la vida cotidiana: llevar puños, hacerse afeitar por un siervo, levantarse tarde. Al renunciar a esos privilegios, los reyes los elevan aún más en el cielo del sueño; su sacrificio — estrictamente temporario — coloca en la eternidad esos signos de la dicha cotidiana.

Más curioso resulta el hecho de que ese carácter mítico de nuestros reyes hoy se haya laicizado — pero de ningún modo conjurado — mediante cierto científicismo. Los reyes se definen por la pureza de su raza (sangre azul), como cachorros, y el navío, lugar privilegiado de cualquier clausura, es una suerte de arca moderna, donde se conservan las principales variedades de la especie monárquica. Tanto, que se calcula abiertamente las posibilidades de algunos apareamientos; en cerrados dentro de su potrero navegante, los pura-sangre están a cubierto de toda boda bastarda, todo les está (¿anualmente?) preparado para que puedan reproducirse entre sí; tan pocos en la tierra como los *pug dogs*, el navío los fija y los congrega, constituye una "reserva" temporaria donde se los cuida y donde se ofrece la oportunidad de perpetuar una curiosidad etnográfica tan bien protegida como un parque con Siux.

Los dos temas seculares se mezclan: el del rey-dios y el del rey-objeto. Sin embargo ese cielo mitológico no es tan inofensivo para la tierra. Las mistificaciones más etéreas, los divertidos detalles del crucero de la sangre azul, toda esa baratija anecdótica con que la gran prensa atragantó a sus lectores, no se ofrece impunemente. Afianzados en su divinidad reflatada, los príncipes hacen política democráticamente: el Conde de París abandona el *Agamemnon* para ir a París a "fiscalizar" la suerte de la Comunidad Europea de Defensa, y se envía al joven Carlos de España en auxilio del fascismo español.

CRITICA MUDA Y CIEGA

Los críticos (literarios o teatrales) se valen a menudo de dos argumentos bastantes singulares. El primero consiste en decretar bruscamente que el objeto de la crítica es inefable y, por consiguiente, la crítica inútil. El otro argumento, que también reaparece periódicamente, consiste en confesarse demasiado tonto, demasiado torpe para comprender una obra reputada como filosófica: así, una pieza de Henri Lefebvre sobre Kierkegaard ha provocado entre nuestros mejores críticos (y no hablo de quienes abiertamente hacen profesión de tontería) un fingido pánico de imbecilidad (cuya meta, evidentemente, era desacreditar a Lefebvre relegándolo al ridículo de la cerebralidad pura).

¿Por qué la crítica proclama periódicamente su impotencia o su incompreensión? No es por modestia ciertamente: para uno, nada más cómodo que confesar no comprender nada del existencialismo; para otro, nada más irónico, y por lo tanto más seguro, que reconocer profundamente avergonzado que no tiene la suerte de estar iniciado en la filosofía de lo Extraordinario; y nada más autoritario, en el caso de un tercero, que pleitear por la inefabilidad poética. Todo esto significa, en realidad, que uno se cree de una inteligencia tan segura como para que al confesar una incompreensión se ponga en duda la claridad del autor, y no la del propio cerebro: se finge bebería y se logra la protesta del público; así se lo arrastra ventajosamente de una complicidad de impotencia a una complicidad de inteligencia. Operación ampliamente conocida en los salones Verdurin: "Yo, que tengo como oficio ser inteligente, no comprendo nada de eso; ustedes tampoco lo comprenden; luego es que ustedes son tan inteligentes como yo. "

El verdadero rostro de estas estacionales profesiones de incultura es ese viejo mito oscurantista según el cual la idea resulta nociva si no la controla el "sentido común" y el "sentimiento": el Saber es el Mal, ambos brotaron en el mismo árbol. La cultura es permitida siempre que periódicamente se proclame la vanidad de sus fines y los límites de su potencia (ver también a este respecto las ideas de Graham Greene sobre los psicólogos y los psiquiatras); la cultura ideal debería ser sólo una dulce efusión retórica, el arte de las palabras para testimoniar un estado pasajero del alma. Pero esta vieja pareja romántica del corazón y de la cabeza' sólo tiene realidad en una imagería de origen vagamente gnóstica, en esas filosofías opiáceas que siempre constituyeron, finalmente, el puntal de los regímenes fuertes, en los que se desembarazan de los intelectuales empujándolos a ocuparse de la emoción y de lo inefable. En realidad, toda reserva sobre la cultura es una posición terrorista. Oficiar de crítico y proclamar que nada se comprende del existencialismo o del marxismo (no casualmente éstas son, sobre todo, las filosofías que se confiesa no comprender) es erigir la ceguera o el mutismo propios como regla universal de percepción, es arrojar del mundo al marxismo y al existencialismo: "No comprendo; luego ustedes son idiotas. "

Pero si se teme o si se desprecia en tal medida los fundamentos filosóficos de una obra y si se reclama tan intensamente el derecho de no comprenderla y de no hablar de ella, ¿por qué hacerse crítico? Comprender, esclarecer, es, justamente, el oficio de ustedes. Sin duda, pueden juzgar la filosofía en nombre del sentido común; lo molesto es que si el "sentido común" y el "sentimiento" no

comprenden la filosofía, la filosofía sí los comprende perfectamente bien. Ustedes no explican a los filósofos, pero ellos los explican a ustedes. Ustedes no quieren comprender la pieza del marxista Lefebvre, pero estén seguros de que el marxista Lefebvre comprende perfectamente bien la incompreensión de ustedes y, sobre todo (pues los creo más retorcidos que incultos), la confesión deliciosamente "inofensiva" que ustedes hacen de ella.

SAPONIDOS Y DETERGENTES

El Primer Congreso Mundial de la Detergencia (París, septiembre de 1954) ha autorizado al mundo a sucumbir a la euforia por *Omo*: *los productos detergentes no sólo no tienen ninguna acción nociva sobre la piel, sino que es posible que puedan salvar de la silicosis a los mineros. Esos productos, desde hace algunos años, son objeto de una publicidad tan masiva, que hoy forman parte de esa zona de la vida cotidiana de los franceses a la que los psicoanalistas, si estuvieran al día, deberían sin duda tomar en cuenta. En ese caso sería

útil oponerle el psicoanálisis de los líquidos purificadores (lejía), al de los polvos saponizados (*Lux*, *Persil*) o detergentes (*Raí*, *Paic*, *Crio*, *Omo*). Las relaciones del remedio y del mal, del producto y de la suciedad, son muy diferentes en uno u otro caso.

Por ejemplo, las lejías han sido consideradas siempre como una suerte de fuego líquido cuya acción debe ser cuidadosamente controlada, en caso contrario el objeto resulta atacado, "quemado"; la leyenda implícita de este género de productos descansa en la idea de una modificación violenta, abrasiva, de la materia; las garantías son de orden químico o mutilante: el producto "destruye" la suciedad. Por el contrario, los polvos son elementos separadores; su papel ideal radica en liberar al objeto de su imperfección circunstancial: ahora se "expulsa" la suciedad, no se la destruye; en la imaginería *Omo*, la suciedad es un pobre enemigo maltrecho y negro, que huye presuroso de la hermosa ropa pura, ante la sola amenaza del juicio de *Omo*. Los cloros y los amoniacos, indudablemente, son los delegados de una suerte de fuego total, salvador pero ciego; los polvos, en cambio, son selectivos, empujan, conducen la suciedad a través de la trama del objeto, están en función de policía, no de guerra. Esta distinción tiene sus correspondencias etnográficas: el líquido químico prolonga el gesto de la lavandera que friega su ropa; los polvos, rempazan al del ama de casa que aprieta y hace girar la ropa a lo largo de la pileta.

Pero dentro del orden de los polvos, hace falta oponer, asimismo, la publicidad psicológica a la publicidad psicoanalítica (utilizo esta palabra sin asignarle una significación de escuela particular). La blancura *Persil*, por ejemplo, funda su prestigio en la evidencia de un resultado; se estimula la

* Las marcas de productos corresponden a las utilizadas en Francia. En cada país pueden hacerse las sustituciones del caso. [r.]

vanidad y la apariencia social mediante la comparación de dos objetos, uno de los cuales es *más* blanco que el otro. La publicidad *Omo* también indica el efecto del producto (en forma superlativa, por supuesto), pero sobre todo descubre el proceso de su acción; de esta manera vincula al consumidor en una especie de *modus vivendi* de la sustancia, lo vuelve cómplice de un logro y ya no solamente beneficiario de un resultado; aquí la materia está provista de estados-valores.

Orno utiliza dos de esos estados-valores, bastante nuevos dentro del orden de los detergentes: lo profundo y lo espumoso. Decir que *Orno* limpia en profundidad (ver el cortometraje publicitario) es suponer que la ropa es profunda, cosa que jamás se había pensado y equivale, sin duda, a magnificarla, a establecerla como un objeto halagador para esos oscuros impulsos a ser cubiertos y a ser acariciados que existen en todo cuerpo humano. En cuanto a la espuma, es bien conocida la significación de lujo que se le asigna. Ante todo, aparenta inutilidad; después, su proliferación abundante, fácil, casi infinita, permite suponer en la sustancia de donde surge un germen vigoroso, una esencia sana y potente, una gran riqueza de elementos activos en el pequeño volumen original; finalmente, estimula en el consumidor una imagen aérea de la materia, un modo de contacto a la vez ligero y vertical, perseguido como la felicidad tanto en el orden gustativo (*foies gras*, entremeses, vinos) como en el de las vestimentas (muselinas, tules) y en el de los jabones (estrella que toma su baño). La espuma inclusive puede ser signo de cierta espiritualidad en la medida que se considera al espíritu *capaz* de sacar todo de nada, una gran superficie de efectos con pequeño volumen de causas (las cremas tienen un psicoanálisis totalmente distinto: quitan las arrugas, el dolor, el ardor, etc). Lo importante es haber sabido enmascarar la función del detergente bajo la imagen deliciosa de una sustancia a la vez profunda y aérea que pueda regular el orden molecular del tejido sin atacarlo. Euforia que, por otra parte, no debe hacer olvidar que hay un plano donde *Persil* y *Omo* dan lo mismo; el plano del *trust* anglo-holandés *Unilever*.

EL POBRE Y EL PROLETARIO

El último chiste de Chaplin es haber hecho pasar la mitad de su premio soviético a las arcas del abate Fierre. En el fondo, esto equivale a establecer una igualdad de naturaleza entre el proletario y el pobre. Chaplin siempre ha visto al proletario bajo los rasgos del pobre: de allí surge la fuerza humana de sus representaciones, pero también su ambigüedad política. Esto resulta visible con claridad en ese film admirable que es *Tiempos modernos*. Ahí Carlitos roza sin cesar el tema proletario, pero jamás lo asume políticamente; nos ofrece un proletario aún ciego y mistificado, definido por la naturaleza inmediata de sus necesidades y su alienación total en manos de sus amos (patrones y policías). Para Chaplin, el proletario sigue siendo un hombre que tiene hambre. Y las representaciones del hambre siempre son épicas: grosor desmesurado de los sandwiches, ríos de leche, frutas que se arrojan negligentemente apenas mordidas. Como una burla, la máquina de alimentos (de esencia patronal) proporciona sólo alimentos en serie, pequeños y visiblemente desabridos.

Sumergido en su hambruna, el hombre Carlitos se sitúa siempre justo por debajo de la toma de conciencia política; para él la huelga es una catástrofe, porque amenaza a un hombre totalmente cegado por su hambre; este hombre sólo alcanza la condición obrera cuando el pobre y el proletario coinciden bajo la mirada (y los golpes) de la policía. Históricamente, Carlitos representa, más o menos, al obrero de la restauración, al peón que se rebela contra la máquina, desamparado por la huelga, fascinado por el problema del pan (en el sentido propio de la palabra), pero aún incapaz de acceder al conocimiento de las causas políticas y a la exigencia de una estrategia colectiva.

Pero justamente, porque Carlitos aparece como una suerte de proletario torpe, todavía exterior a la revolución, su fuerza representativa es inmensa. Ninguna obra socialista ha llegado todavía a expresar la condición humillada del trabajador con tanta violencia y generosidad. Sólo Brecht, quizás, ha entrevisto la necesidad, para el arte socialista, de tomar al hombre en vísperas de la revolución, es decir, al hombre solo, aún ciego, a punto de abrirse a la luz revolucionaria por el exceso "natural" de sus desdichas. Al mostrar al obrero ya empeñado en un combate consciente, subsumido en la causa y el partido, las otras obras dan cuenta de una realidad política necesaria, pero sin fuerza estética.

Chaplin, conforme a la "idea de Brecht, muestra su ceguera al público de modo tal que el público ve, en el mismo momento, al ciego y su espectáculo; ver que alguien no ve, es la mejor manera de ver intensamente lo que él no ve: en las marionetas, los niños denuncian a Guignol lo que éste finge no ver. Por ejemplo, Carlitos en su celda, mimado por sus guardianas, lleva la vida ideal del pequeñoburgués norteamericano: cruzado de piernas, lee su diario bajo un retrato de Lincoln. Pero la suficiencia adorable de la postura la desacredita completamente, hace que en adelante no sea posible refugiarse en ella sin observar la nueva alienación que contiene. Los más leves entusiasmos se vuelven vanos; al pobre se lo separa siempre, bruscamente, de sus tentaciones. En definitiva, es por eso que el hombre Carlitos triunfa en todos los casos: porque escapa de todo, rechaza toda comandita y jamás invierte en el hombre otra cosa que al hombre solo. Su anarquía, discutible políticamente, quizás represente en arte la forma más eficaz de la revolución.

MARCIANOS

El misterio de los platos voladores ha sido, ante todo, totalmente terrestre: se suponía que el plato venía de lo desconocido soviético, de ese mundo con intenciones tan poco claras como otro planeta. Y ya esta forma del mito contenía en germen su desarrollo planetario; si el plato, de artefacto soviético se volvió tan fácilmente artefacto marciano, es porque, en realidad, la mitología occidental atribuye al mundo comunista la alteridad de un planeta: la URSS es un mundo intermedio entre la Tierra y Marte.

Sólo que, en su devenir, lo maravilloso ha cambiado de sentido, se ha pasado del mito del combate al del juicio. Efectivamente, Marte, hasta nueva orden, es imparcial: Marte se aposenta en Tierra para juzgar a la Tierra, pero

antes de condenar, Marte quiere observar, entender. La gran disputa URSS-USA se siente, en adelante, como una culpa; el peligro, no es proporcionado a la razón. Entonces se recurre, míticamente, a una mirada celeste, lo bastante poderosa como para intimidar a ambas partes. Los analistas del porvenir podrán explicar los elementos figurativos de esta potencia, los temas oníricos que la componen: la redondez del artefacto, la tersura de su metal, ese estado superlativo del mundo representado por una materia sin costura; a *contrario*, comprendemos mejor todo lo que dentro de nuestro campo perceptivo participa del tema del Mal: los ángulos, los planos irregulares, el ruido, la discontinuidad de las superficies. Todo esto ya ha sido minuciosamente planteado en las novelas de ciencia-ficción, cuyas descripciones han sido retomadas literalmente por la psicosis marciana.

Lo más significativo es que, implícitamente, Marte aparece dotado de un determinismo histórico calcado sobre el de la Tierra. Si los platos son los vehículos de geógrafos marcianos llegados para observar la configuración de la Tierra — como lo ha dicho de viva voz no sé qué sabio norteamericano y como, sin duda, muchos lo piensan en voz baja — es porque la historia de Marte ha madurado al mismo ritmo que la de nuestro mundo y producido geógrafos en el mismo siglo en que hemos descubierto la geografía y la fotografía aérea. El único avance lo constituye el vehículo. Marte aparece como una Tierra soñada, dotado de alas perfectas, como en cualquier sueño en que se idealiza. Es probable que si desembarcásemos en Marte, tal cual lo hemos construido, allí encontraríamos a la Tierra; y entre esos dos productos de una misma Historia, no sabríamos distinguir cuál es el nuestro. Pues para que Marte se dedique al conocimiento geográfico, hace falta, por cierto, que también haya tenido su Estrabón, su Michelet, su Vidal de la Blache y, progresivamente, las mismas naciones, las mismas guerras, los mismos sabios y los mismos hombres que nosotros.

La lógica obliga a que tenga también las mismas religiones y en especial la nuestra, por supuesto, la de los franceses. Los marcianos, ha dicho *Le Progres de Lyon*, tuvieron necesariamente un Cristo; por lo tanto, tienen un Papa (y además el cisma abierto); de no ser así, no habrían podido civilizarse hasta el punto de inventar el plato interplanetario. Para ese diario, la religión y el progreso técnico, bienes igualmente preciosos de la civilización, no pueden marchar separados. "*Es inconcebible, escribe, que seres que alcanzaron tal grado de civilización como para poder llegar hasta nosotros por sus propios medios, sean 'paganos'. Deben ser deístas, reconocer la existencia de un dios y tener su propia religión.*"

Como se ve, esta psicosis está fundada sobre el mito de lo idéntico, es decir del doble. Pero aquí, como siempre, el doble está adelantado, el doble es juez. El enfrentamiento del Este y del Oeste ya no es más el puro combate del bien y del mal, sino una suerte de conflicto maniqueo, lanzado bajo los ojos de una tercera mirada; postula la existencia de una supernaturalidad a nivel del cielo, porque en el cielo está el Terror. En adelante, el cielo es, sin metáfora, el campo donde aparece la muerte atómica. El juez nace en el mismo lugar donde el verdugo amenaza.

Pero ese juez —o más bien ese supervisor— lo acabamos de ver

cuidadosamente reinvestido por la espiritualidad común y, en consecuencia, diferir muy poco de una pura proyección terrestre. Porque uno de los rasgos constantes de toda mitología pequeñoburguesa es esa impotencia para imaginar al otro. La alteridad es el concepto más antipático para el "sentido común". Todo mito, fatalmente, tiende a un antropomorfismo estrecho y, lo que es peor, a lo que podría llamarse un antropomorfismo de clase. Marte no es solamente la Tierra, es la Tierra pequeñoburguesa, el cantoncito de pensamiento cultivado (o expresado) por la gran prensa ilustrada. Apenas formado en el cielo, Marte queda, de esta manera, *alienado* por la identidad, la más fuerte de las apropiaciones.

LA OPERACIÓN ASTRA

Sugerir el espectáculo complaciente de los defectos del orden, se ha vuelto un medio paradójico y a la vez perentorio de glorificarlo. He aquí el esquema de esta nueva demostración: tomar el valor de orden que se quiere restaurar o impulsar, manifestar ampliamente sus pequeñeces, las injusticias que produce, las vejaciones que suscita, sumergirlo en su imperfección natural; después, a último momento, salvarlo *a pesar de* o más bien *con* la pesada fatalidad de sus taras. ¿Ejemplos? No faltan.

Tome un ejército; manifieste sin tapujos el militarismo de sus jefes, el carácter limitado, injusto, de su disciplina y sumerja en esa tiranía tonta a un ser medio, falible pero simpático, arquetipo del espectador. Luego, a último momento, dé vuelta el sombrero mágico y saque de él la imagen de un ejército triunfante, banderas al viento, adorable, al cual, aunque golpeado, sólo se puede ser fiel, como a la mujer de Sganarelle (*De aquí a la eternidad, Mientras haya hombres*).

Tome otro ejército: muestre el fanatismo científico de sus ingenieros, su ceguera; señale todo lo que un rigor tan inhumano destruye: hombres, parejas. Luego saque su propia bandera, salve al ejército por el progreso, vincule la grandeza de uno al triunfo del otro (*Los ciclones* de Jules Roy). Finalmente, la iglesia: diga su fariseísmo de una manera ardiente, la estrechez de espíritu de sus beatos, indique que todo esto puede ser criminal, no oculte ninguna de las miserias de la fe. Y luego, *in extremis*, deje entender que la letra, por ingrata que sea, es una vía de salvación para sus propias víctimas y justifique el rigor moral por la santidad de aquellos a quienes abruma (*Living room* de Graham Greene).

Es una suerte de homeopatía: se curan las dudas contra la iglesia, contra el ejército, con la misma enfermedad de la iglesia y del ejército. Se incula una enfermedad banal para prevenir o curar una esencial. Rebelarse contra la inhumanidad de los valores del orden, se piensa, es una enfermedad común, natural, excusable; no hace falta enfrentarla, sino más bien exorcizarla como si fuera un caso de posesión. Se hace actuar al enfermo la representación de su mal, se lo conduce a conocer el rostro de su rebelión; y desaparece la rebelión. Porque una vez distanciado, mirado, el orden sólo es mezcla maniquea y por lo tanto fatal; ganador en ambos tableros y por consiguiente benéfico. El mal inmanente de los defectos es recuperado por el bien trascendente de la religión,

de la patria, de la iglesia, etc. Un poco de mal "confesado" evita reconocer mucho mal oculto.

Podemos reencontrar en la publicidad un esquema novelesco que da cuenta cabal de esta nueva vacuna. Se trata de la publicidad *Astra*. La historieta siempre comienza con un grito de indignación dirigido a la margarina: "¿Un batido a la margarina? ¡Ni pensarlo!" "¿Margarina? ¡Tu tío se pondrá furioso!" Y luego los ojos se abren, la conciencia se amolda, la margarina es un delicioso alimento, agradable, digestivo, económico, útil en cualquier circunstancia. Conocemos la moraleja: "¡Al fin se han liberado de un prejuicio que les costaba caro!" De la misma manera, el orden los libera de sus prejuicios progresistas. El ejército ¿valor ideal? Ni pensarlo. Veán sus vejaciones, su militarismo, la ceguera siempre posible de sus jefes. La iglesia ¿infalible?, lamentablemente, es muy dudoso que lo sea. Veán sus beatos, sus sacerdotes sin poder, su conformismo criminal. Y luego el sentido común realiza el balance: ¿qué son las pequeñas escorias del orden al lado de sus ventajas? Bien vale el precio de una vacuna. ¿Qué importa, *después de todo*, que la margarina sea pura grasa, si su rendimiento es superior al de la manteca? ¿Qué importa, *después de todo*, que el orden sea un poco brutal o un poco ciego, si nos permite vivir fácilmente? Al final, también nosotros nos encontramos libres de un prejuicio que nos costaba caro, demasiado caro, que nos costaba demasiados escrúpulos, demasiadas rebeliones, demasiados combates y demasiada soledad.

CONYUGALES

Hay mucho casamiento en nuestra buena prensa ilustrada: grandes matrimonios (el hijo del mariscal Juin y la hija de un inspector de finanzas, la hija del duque de Castries y el barón de Vitrolles), matrimonios por amor (Miss Europa 53 y su amigo de la infancia), matrimonios (futuros) de estrellas (Marión Brando y Josiane Mariani, Raf Vallone y Michéle Morgan). Naturalmente, todos estos matrimonios no aparecen en el mismo momento, pues su virtud mitológica no es la misma.

El gran matrimonio (aristocrático o burgués) responde a la función ancestral y exótica de la boda: *potlatch* entre las dos familias es, también, espectáculo de ese *potlatch* a los ojos de la multitud que rodea la consunción de las riquezas. La multitud es necesaria; por eso el gran matrimonio siempre se realiza en la plaza pública, delante de la iglesia; allí se quema el dinero y con él se enceguece a los que se reúnen en asamblea; se echa al brasero los uniformes y los trajes, el acero y las corbatas (de la Legión de Honor), el ejército y el gobierno, todos los grandes papeles del teatro burgués, los agregados militares (enternecidos), un capitán de la Legión (ciego) y la multitud parisiense (conmovida). La fuerza, la ley, el espíritu, el corazón, todos los valores del orden son arrojados juntos en la boda, consumidos en el *potlatch* y a su vez instituidos más sólidamente que nunca, prevaricando generosamente la riqueza natural de toda unión. Un "gran matrimonio", no hay que olvidarlo, es una operación fructífera de contabilidad, que consiste en hacer pasar al crédito de la naturaleza el gravoso débito del orden, en absorber dentro de la euforia pública

de la pareja "la triste y salvaje historia de los hombres": el orden se alimenta a expensas del amor; la mentira, la explotación, la codicia, todo el mal social burgués es reflatado por la verdad de la pareja.

La unión de Sylviane Carpentier, Miss Europa 53, y de su amigo de la infancia, el electricista Michel Warembourg, permite desarrollar una imagen diferente, la de la choza feliz. Gracias a su título, Sylviane habría podido realizar la carrera brillante de una estrella, viajar, hacer cine, ganar mucho dinero; sensata y modesta, renunció a "la gloria efímera" y, fiel a su pasado, desposó a un electricista de Palaiseau. Se nos presenta a los jóvenes esposos en la fase posnupcial de su unión, estableciendo los hábitos de su felicidad instalándose en el anonimato de un discreto confort: arreglar el departamentito, tomar el desayuno, ir al cine, hacer las compras.

En este caso, la operación consiste, sin duda, en poner al servicio del modelo pequeñoburgués toda la gloria natural de la pareja: que esa felicidad, mezquina por definición, pueda *elegirse*, salva a los millones de franceses que, por su condición, la comparten. La pequeña burguesía puede enorgullecerse de la unión de Sylviane Carpentier, como antaño la iglesia cobraba fuerza y prestigio cuando algún aristócrata tomaba los hábitos. El matrimonio modesto de Miss Europa, su conmovedora entrada, después de tanta gloria, en el departamentito de Palaiseau, es el Sr. de Raneé que elige la Trapa, o Luisa de La Vallière la orden de Monte Carmelo: gran gloria para la Trapa, Monte Carmelo y Palaiseau.

El amor-más-fuerte-que-la-gloria refuerza la moral del *statu quo* social; no es correcto salir de la propia condición, es glorioso volver a ella. En recompensa, la condición por sí misma puede desplegar sus ventajas que, esencialmente, son las ventajas de la fuga. La felicidad, en este universo, radica en jugar a una suerte de encerramiento doméstico: cuestionarios "psicológicos", habilidades, arreglos caseros, aparatos del hogar, horarios. Todo ese paraíso de utensilios propuesto por *Elle* o *L'Express* glorifica la clausura del hogar, la introversión de la vida casera, las ocupaciones de esa vida; lo infantiliza, declara su inocencia y lo segrega de una responsabilidad social más amplia. "Dos corazones, una choza," Sin embargo, el mundo también existe. Pero el amor espiritualiza la choza y la choza enmascara el tugurio: se exorciza la miseria con su imagen ideal, la pobreza.

El casamiento de estrellas se presenta casi siempre bajo su aspecto futuro. Desarrolla el mito casi puro de la pareja (al menos en el caso Vallone-Morgan; en cuanto a Brando, aún dominan los elementos sociales, como veremos en seguida). El aspecto conyugal limita con lo superfluo, relegado sin ninguna precaución a un porvenir dudoso: Marión Brando *va* a desposar a Josiane Mariani (pero después que haya rodado otras veinte películas); Michéle Morgan y Raf Vallone *quizá* formen una nueva pareja civil (pero primero será necesario que Michéle se divorcie). En realidad, se trata de un azar dado como cierto en la misma medida que su importancia es marginal, sometida a la tan generalizada convención que impone que, públicamente, el matrimonio resulte siempre la finalidad "natural" de la unión en pareja. Lo importante es tolerar la realidad carnal de la pareja, bajo la garantía de un matrimonio hipotético.

El (futuro) matrimonio de Marión Brando está también cargado de complejos sociales: es el matrimonio de la pastora y del señor. Josiane, hija de un "modesto" pescador de Bandol, perfecta, sin embargo, pues tiene su ciclo básico de bachillerato y habla correctamente inglés (terna de las "cualidades" de la chica casadera), Josiane ha conmovido al hombre más tenebroso del cine, rara mezcla de Hipólito y algún sultán solitario y salvaje. Pero este rapto de una humilde francesa por el monstruo de Hollywood se realiza totalmente en su movimiento de retorno: el héroe encadenado por el amor parece revertir todo su prestigio sobre la pequeña ciudad francesa, la playa, el mercado, los cafés y los almacenes de Bandol; en la práctica, Marión es quien resulta fecundado por el arquetipo pequeñoburgués de todas las lectoras de semanarios ilustrados. "Marión, dice *Une semaine du Monde*, Marión, en compañía de su (futura) suegra y de su (futura) esposa, como un pequeñoburgués francés, da un apacible paseo antes de comer." La realidad impone al ensueño su decorado y sus características; la pequeña burguesía francesa está hoy, manifiestamente, en una fase de imperialismo mítico. El prestigio de Marión, en un primer nivel, es de orden muscular, venusino; en un segundo nivel, es de orden social: Marión es consagrado por Bandol, mucho más de lo que él la consagra.

DOMINICI O EL TRIUNFO DE LA LITERATURA

Todo el proceso Dominici se ha representado sobre una idea de la psicología que, por azar, es justamente la de la literatura bien pensante. Ya que las pruebas materiales eran inciertas o contradictorias se ha recurrido a pruebas mentales; y ¿dónde obtenerlas si no en la propia mentalidad de los acusadores? Se ha reconstruido con ligereza, pero sin la sombra de una duda, los móviles y el encadenamiento de los actos; se ha procedido como esos arqueólogos que van a juntar piedras por los cuatro rincones del campo de exploración y con sus modernísimos cementos reconstruyen un delicado monumento de Sesostris, o que reconstituyen hasta una religión muerta hace dos mil años, bebiendo en las viejas profundidades de 'la sabiduría universal que, en realidad, no es más que su propia sabiduría, elaborada en las escuelas de la Tercera República.

Ocurre lo mismo con la "psicología" del viejo Dominici. ¿Es realmente la suya? Nada se sabe de ella. Pero se puede estar seguro de que, sin duda, es la psicología del presidente de la corte o del fiscal. Estas dos mentalidades, la del viejo rural alpino y la del personal de justicia, ¿tienen la misma mecánica? Nada es menos seguro. Sin embargo, el viejo Dominici fue condenado en nombre de una psicología "universal". Descendida del empíreo encantador de las novelas burguesas y de la psicología esencialista, la literatura acaba de condenar al cadalso a un hombre. Escuchemos al fiscal: "Sir Jack Drummond, ya lo he dicho, tenía miedo. Pero sabe que la mejor manera de defenderse es atacar una vez más. Se precipita, pues, sobre este hombre huraño y toma al anciano por la garganta. No cambia una sola palabra. Pero para Gastón Dominici, el simple hecho de que se lo pretenda poner de espaldas sobre el suelo, es impensable. Físicamente, no pudo soportar esa fuerza que de repente se le oponía." Es plausible como el templo de Sesostris, como la Literatura de Genevoix. Fundar

la arqueología o la novela sobre un "¿Por qué no?" solamente, no hace mal a nadie. Pero ¿y la justicia? Periódicamente algún proceso, y no forzosamente ficticio como el de *El extranjero*, nos recuerda que está siempre dispuesta a prestarnos un cerebro de repuesto para condenarnos sin remordimiento y que, corneliana, nos pinta tal como deberíamos ser y no tal como somos.

Esta transferencia de justicia al mundo del acusado resulta posible gracias a un mito intermediario, muy usado tanto en los tribunales como en los jurados literarios: la transparencia y la universalidad del lenguaje. El presidente de la corte, que lee *Le Fígaro*, aparentemente no tiene ningún escrúpulo en dialogar con el viejo pastor de cabras "iletrado". ¿Acaso no tienen en común una misma lengua y esa lengua no es el francés, la más clara de las existentes? ¡Maravillosa confianza de la educación clásica, donde los pastores conversan despreocupadamente con los jueces! Pero aquí, detrás de la moral prestigiosa (y grotesca) de las versiones latinas y de las disertaciones francesas, está en juego la cabeza de un hombre.

Sin embargo, la disparidad de los lenguajes, su clausura impenetrable, fueron subrayadas por algunos periodistas y Giono dio numerosos ejemplos de disparidad en los informes presentados en la audiencia. En ellos podemos verificar que en este caso no hace falta imaginar barreras misteriosas, malentendidos a lo Kafka. No; la sintaxis, el vocabulario, la mayoría de los materiales elementales, analíticos, del lenguaje, se buscan ciegamente sin unirse. Pero a nadie le preocupa: ("¿Ha dado algún paseo hasta el puente usted? — ¿Paseo? No hay ningún paseo en el puente, lo sé, yo estuve allí.")* Naturalmente todo el mundo finge creer que el lenguaje oficial es el que expresa el sentido común y el de Dominici no es más que una variedad etnológica, pintoresco por su indigencia. Sin embargo, ese lenguaje presidencial es también particular, cargado de clisés irreales, lenguaje de redacción escolar, no de psicología concreta (salvo el hecho de que la mayoría de los hombres sea obligado, desgraciadamente, a poseer la psicología del lenguaje que se le enseña). Son simplemente dos particularidades que se enfrentan. Pero una tiene los honores, la fe, la fuerza, de su parte.

Y ese lenguaje "universal" reafirma puntualmente la psicología de los amos; psicología que le permite tomar siempre al otro como objeto, describir y condenar al mismo tiempo. Psicología adjetiva, sólo sabe otorgar atributos a sus víctimas; del acto ignora todo fuera de la categoría culpable, en la que forzosamente lo incluye. Estas categorías son las de la comedia clásica o de un tratado de grafología: jactancioso, colérico, egoísta, artero, impúdico, duro. A sus ojos, el hombre sólo existe por los "caracteres" que lo señalan a la sociedad como objeto de una asimilación más o menos fácil, como sujeto de una sumisión más o menos respetuosa. Utilitaria, poniendo entre paréntesis cualquier estado de conciencia, esta psicología pretende, sin embargo, fundar el acto en una interioridad previa, postula "el alma"; juzga al hombre como "conciencia", sin perturbarse por el hecho de que antes lo hubiera descrito como un objeto.

* El juego de palabras es intraducible. "Alié", "ido", se pronuncia igual a "allée", "alameda". Literalmente: "¿Ha ido usted al puente? — ¿Alameda? Allí no hay alameda, lo sé, estuve allí." [T.]

Ahora bien, esa psicología, en nombre de la cual hoy le pueden cortar a usted tranquilamente la cabeza, proviene directamente de nuestra literatura tradicional, la que en estilo burgués se llama literatura de documento humano. En nombre del documento humano fue condenado el viejo Dominici. Justicia y literatura se han aliado, intercambiaron sus viejas técnicas, develaron su profunda identidad y se comprometieron, sin pudor alguno, la una por la otra. Detrás de los jueces, en sus sillones curules, los escritores (Giono, Salacrou). En el estrado de la acusación, ¿un magistrado? No, un "cuentista extraordinario", dotado de un "espíritu indiscutible" y de una "verba brillantísima" (según la aprobación tajante que *Le Monde* acordara al fiscal). La propia policía utiliza sutilezas de escritura (un comisario de división: "Jamás he visto mentiroso más comediante, jugador más desconfiado, cuentista más ameno, mañoso más taimado, septuagenario más gallardo, déspota más seguro de sí, calculador más retorcido, disimulador más artero... Gastón Dominici es un asombroso Frégoli de almas humanas, y de pensamientos animales... No tiene varios rostros, el falso patriarca de la Gran Tierra, ¡tiene cien!"). Las antítesis, las metáforas, las exclamaciones, toda la retórica clásica acusa aquí al viejo pastor. La justicia adoptaba la máscara de la literatura realista, del cuento rural, mientras la propia literatura iba a la sala de audiencias en busca de nuevos documentos "Ahúmanos", a recoger inocentemente ante el rostro del acusado y de los sospechosos, el reflejo de una psicología que, a través de la justicia, ella le había impuesto previamente.

Sólo que, frente a la literatura satisfecha (montada siempre como literatura de lo "real" y de lo "humano"), existe una literatura del desgarramiento: el proceso Dominici ha sido también esta literatura. Hubo solamente escritores hambrientos de realidad y cuentistas sorprendentes cuya verba "brillantísima" arranca la cabeza de un hombre; sea cual fuere el grado de culpabilidad del acusado, hubo también el espectáculo de un terror que nos amenaza a todos: ser juzgados por un poder que sólo quiere entender el lenguaje que él mismo nos presta. Todos somos Dominici en potencia, no criminales, sino acusados privados de lenguaje o, peor, ridiculizados, humillados, condenados por el de nuestros acusadores. Robar a un hombre su lenguaje en nombre del propio lenguaje: todos los crímenes legales comienzan así.

ICONOGRAFÍA DEL ABATE FIERRE

El mito del abate Fierre dispone de una carta de triunfo preciosa: la cabeza del abate. Es una cabeza hermosa, que presenta claramente todos los signos del apostolado: la mirada buena, el corte franciscano, la barba misionera y todo, completado por el gabán del cura-obrero y la vara del peregrino. De esta manera se encuentran juntas las cifras de la leyenda y las de la modernidad.

El corte de pelo, por ejemplo, casi raso, sin fijador y sobre todo sin forma, pretende lograr un peinado totalmente ajeno al arte e inclusive a la técnica, una suerte de estado cero del corte; por supuesto que hace falta cortarse el pelo, pero que esa operación necesaria no implique ningún modo particular de existencia: que exista, aunque sin ser algo. El corte del abate Fierre, claramente

concebido para alcanzar un equilibrio neutro entre el pelo corto (convención indispensable para no hacerse notar) y el pelo descuidado (estado apropiado para manifestar el desprecio por las otras convenciones), incorpora el arquetipo capilar de la santidad: el santo es, ante todo, un ser sin contexto formal; la idea de moda es antipática a la idea de santidad.

Pero las cosas se complican — sin que el abate lo sepa, deseamos — porque aquí como en cualquier parte la neutralidad acaba por funcionar como *signo* de la neutralidad y si verdaderamente se quisiese pasar inadvertido, habría que comenzar de nuevo.

El corte cero muestra nada menos que el franciscanismo; concebido primero negativamente para no contrariar la apariencia de la santidad, bien pronto pasa a un modo superlativo de significación, el corte *disfraza* de San Francisco al abate. De allí surge la desbordante fortuna iconográfica de este corte en las revistas ilustradas y en el cine (basta al actor Reybaz llevarlo, para confundirse totalmente con el abate).

Igual circuito mitológico en el caso de la barba. Sin duda, ésta puede ser simplemente el atributo de un hombre libre, desprendido de las convenciones cotidianas de nuestro mundo y a quien repugna perder el tiempo en afeitarse: la fascinación de la caridad puede tener razonablemente este tipo de desprecio; pero es preciso verificar que la barba eclesiástica también posee su pequeña mitología. Entre los sacerdotes no se es barbudo por azar; para ellos la barba es, sobre todo, atributo misionero o capuchino, no puede dejar de *significar* apostolado y pobreza; aleja un poco a su portador del clero secular. Los sacerdotes lampiños son considerados más temporales, los barbudos más evangélicos: el horrible Frolo tenía el rostro afeitado, el buen Padre de Foucauld era barbudo; detrás de la barba, se pertenece un poco menos al obispo, a la jerarquía, a la iglesia política; se parece más libre, casi un francotirador, en una palabra, más primitivo, beneficiado con el prestigio de los primeros solitarios, disponiendo de la ruda franqueza de los fundadores del monacato, depositarios del espíritu contra la letra: llevar barba es explorar con igual corazón la Zona, la Britonia o el Nyasaland.

Evidentemente, el problema no está en saber cómo esta selva de *signos* ha podido cubrir al abate Fierre (aunque, a decir verdad, resulta bastante sorprendente que los atributos de la bondad sean especies de piezas transportables, objetos de intercambio fácil entre la realidad — el abate Fierre de *Match* — y la ficción — el abate Fierre del film — y que, para ser breves, el apostolado se presente desde el primer minuto totalmente listo, totalmente equipado para el gran viaje de las reconstituciones y de las leyendas). Me interrogo únicamente sobre el enorme consumo que el público hace de esos signos. Lo veo tranquilizado por la identidad espectacular de una morfología y una vocación. Veo que no duda de una porque conoce a la otra; que sólo tiene acceso a la experiencia del apostolado a través del bullicio que produce y que se habitúa a darse buena conciencia con sólo estar frente a la santidad; y me inquieto por una sociedad que al consumir tan ávidamente el alarde de la caridad, olvida interrogarse sobre sus consecuencias, sus usos y sus límites. Entonces me pregunto si la hermosa y conmovedora iconografía del abate

Fierre no es la coartada que utiliza buena parte de la nación para sustituir impunemente, una vez más, la realidad de la justicia con los signos de la caridad.

NOVELAS Y NIÑOS

Si uno creyera en *Elle*, que hace poco congregó en una misma fotografía a setenta mujeres novelistas, la escritora constituye una especie zoológica notable: da a luz, mezclados, novelas y niños. Se anuncia, por ejemplo: *Jacqueline Lenoir (dos hijas, una novela)*- *Marina Grey (un hijo, una novela)*; *Nicole Dutreil (dos hijos, cuatro novelas)*, etcétera.

¿Qué quiere decir esto?: escribir es una conducta gloriosa, pero atrevida; el escritor es un "artista", se le reconoce cierto derecho a la bohemia. Como en líneas generales está encargado, al menos en la Francia de *Elle*, de dar a la sociedad las razones de su buena conciencia, hace falta pagar bien sus servicios: tácitamente se le concede el derecho de llevar una vida un tanto particular. Pero cuidado: que las mujeres no crean que pueden aprovechar ese pacto sin someterse primero a la condición eterna de la femineidad. Las mujeres están sobre la tierra para dar hijos a los hombres; que escriban cuanto quieran, que adornen su condición, pero, sobre todo, que no escapen de ella: que su destino bíblico no sea turbado por la promoción que les han concedido y que inmediatamente paguen con el tributo de su maternidad esa bohemia agregada naturalmente a la vida de escritor.

Sean atrevidas, libres; jueguen a ser hombre, escriban como él; pero jamás se alejen de su lado; vivan bajo su mirada, con sus niños compensen sus novelas; avancen en su carrera, pero vuelvan en seguida a su condición. Una novela, un niño, un poco de feminismo, un poco de vida conyugal; atemos la aventura del arte a las sólidas estacas del hogar. Uno y otro se beneficiarán enormemente con ese vaivén. En materia de mitos, la ayuda mutua se practica siempre con provecho.

Por ejemplo, la musa trasladará su sublimidad a las humildes funciones hogareñas; y en compensación, como agradecimiento por ese acto generoso, el mito de la natalidad otorga a la musa, a veces de reputación un tanto ligera, la garantía de respetabilidad, la apariencia conmovedora de una guardería de niños. Todo es inmejorable en el mejor de los mundos —el de *Elle*: que la mujer tenga confianza porque puede acceder perfectamente, como los hombres, al nivel superior de la creación. Pero que el hombre quede tranquilo: no por eso se quedará sin mujer; ella, por naturaleza, no dejará de ser una progenitora disponible. *Elle* representa con soltura una escena a lo Moliere; dice sí por un lado y no por el otro, se desvive por no contrariar a nadie; como Don Juan entre sus dos lugareñas, *Elle* dice a las mujeres: ustedes valen tanto como los hombres; y a los hombres: su mujer siempre será sólo una mujer.

El hombre, en una primera instancia, parece ausente de ese doble nacimiento; niños y novelas parecen venir tan solos unos como las otras, pertenecer sólo a la madre; a poco, y a fuerza de ver setenta veces obras y chicos en un mismo paréntesis, se podría llegar a creer que todos son fruto de

imaginación y de ensueño, productos milagrosos de una partenogénesis ideal que daría a la mujer, en un acto, las alegrías y goces balzacianos de la creación y las tiernas alegrías de la maternidad. Pero ¿dónde está el hombre en este cuadro familiar? En ninguna parte y en todas, como un cielo, un horizonte, una autoridad que, a la vez, determina y encierra una condición. Tal es el mundo de *Elle*: allí las mujeres siempre constituyen una especie homogénea, un cuerpo constituido, celoso de sus privilegios y aún más enamorado de sus servidumbres; el hombre nunca está en el interior de ese mundo, la femineidad es pura, libre, pujante; pero el hombre está alrededor, en todas partes, presiona en todos los sentidos, hace existir; desde la eternidad es la ausencia creadora, como el dios racineano. Mundo sin hombres, pero totalmente constituido por la mirada del hombre, el universo femenino de *Elle* es exactamente igual al gineceo.

En toda la actitud de *Elle* existe un doble movimiento: cerrar el gineceo primero, y entonces, sólo entonces, liberar a la mujer dentro de él. Amén, trabajen, escriban, sean mujeres de negocios o de letras, pero recuerden siempre que el hombre existe y que ustedes no están hechas como él. El orden de ustedes es ubre a condición de que dependa del suyo; la libertad de ustedes es un lujo, sólo es posible si de antemano reconocen las obligaciones que les impone su naturaleza. Escriban, si quieren, y todas nos sentiremos orgullosos de ello; pero no por eso olviden de hacer niños, pues corresponde al destino de ustedes. Moral jesuíta: acomoden a su favor la moral de su propia condición, pero nunca duden del dogma sobre el que se funda.

JUGUETES

El adulto francés ve al niño como otro igual a sí mismo y no hay mejor ejemplo de esto que el juguete francés. Los juguetes habituales son esencialmente un microcosmos adulto; todos constituyen reproducciones reducidas de objetos humanos, como si el niño, a los ojos del público, sólo fuese un hombre más pequeño, un homúnculo al que se debe proveer de objetos de su tamaño.

Las formas inventadas son muy escasas: algunos juegos de construcción, fundados en la tendencia a armar objetos, son los únicos que proponen formas dinámicas. En todos los otros casos, el juguete francés *siempre significa algo* y ese algo siempre está totalmente socializado, constituido por los mitos o las técnicas de la vida moderna adulta: ejército, radio, correos, medicina (maletines de médico en miniatura, salas de operación para muñecas), escuela, peinado artístico (cascos rizadores), aviación (paracaidistas), transportes (trenes Citroens, lanchas, motonetas, estaciones de servicio), ciencia (juguetes marcianos).

Los juguetes franceses, al prefigurar *literalmente* el universo de las funciones adultas prepara al niño para que las acepte, en su totalidad; le genera, aun antes de que reflexione, la seguridad de una naturaleza que siempre ha creado soldados, empleados de correos y motonetas. El juguete entrega el catálogo de todo aquello que no asombra al adulto: la guerra, la burocracia, la

fealdad, los marcianos, etc. Por otra parte, el signo de renuncia no es tanto la imitación, sino su literalidad: el juguete francés es como una cabeza de jibaro, en la que encuentra, del tamaño de una manzana, las arrugas y los cabellos del adulto. Existen, por ejemplo, muñecas que orinan; tienen un esófago, se les da el biberón, mojan sus pañales; dentro de poco, sin duda, la leche se transformará en agua dentro de su vientre. Así, se puede preparar a la niñita para la causalidad doméstica, "condicionarla" para su futuro papel de madre. Sólo que, ante este universo de objetos fieles y complicados, el niño se constituye, apenas, en propietario, en usuario, jamás en creador; no inventa el mundo, lo utiliza. Se le prepara gestos sin aventura, sin asombro y sin alegría. Se hace de él un pequeño propietario sin inquietudes, que ni siquiera tiene que inventar los resortes de la causalidad adulta; se los proporciona totalmente listos: sólo tiene que servirse, jamás tiene que lograr algo. Cualquier juego de construcción, mientras no sea demasiado refinado, implica un aprendizaje del mundo muy diferente: el niño no crea objetos significativos, le importa poco que tengan un nombre adulto; no ejerce un uso, sino una demiurgia: crea formas que andan, que dan vueltas, crea una vida, no una propiedad. Los objetos se conducen por sí mismos, ya no son una materia inerte y complicada en el hueco de la mano. Pero esto" es poco frecuente: de ordinario, el juguete francés es un juguete de imitación, quiere hacer niños usuarios, no niños creadores.

El aburguesamiento del juguete no sólo se reconoce en sus formas, absolutamente funcionales, sino también en su sustancia. Los juguetes corrientes son de una materia desagradable, productos de un proceso químico, no de la naturaleza. Actualmente están moldeados en pastas complicadas; el material plástico muestra una apariencia grosera e higiénica a la vez, extingue el placer, la suavidad, la humanidad del tacto. Un signo consternante es la desaparición progresiva de la madera, materia que, sin embargo, es ideal por su firmeza y su suavidad, el calor natural de su contacto; la madera elimina, cualquiera que sea la forma que sustente, la lastimadura de los ángulos demasiado agudos, el frío químico del metal; cuando el niño la manipula y la golpea, ni vibra ni chirría, tiene un sonido sordo y limpio al mismo tiempo; es una sustancia familiar y poética, que permite al niño una continuidad de contacto con el árbol, la mesa, el piso. La madera no hace daño ni se descompone; no se rompe, se gasta; puede durar mucho tiempo, vivir con el niño, modificar poco a poco las relaciones del objeto y de la mano; si muere, lo hace disminuyendo, no hinchándose, como esos juguetes mecánicos que desaparecen bajo la hernia de un resorte descompuesto. La madera hace objetos esenciales, objetos de siempre. Ya casi no se encuentran esos juguetes de madera, esos apriscos de los Vosgos, que eran posibles, es cierto, en los tiempos del artesano. Ahora el juguete es químico, en sustancia y en color; su material introduce a una cenestesia del uso, no del placer. Además, estos juguetes mueren muy rápido y una vez muertos no tienen, para el niño, ninguna vida póstuma.

PARÍS NO SE HA INUNDADO

A pesar de las molestias y desdichas que trajo a miles de franceses, la

inundación de enero de 1955 tuvo que ver más con la fiesta que con la catástrofe.

En primer lugar, descentró algunos objetos, renovó la percepción del mundo introduciendo puntos de observación insólitos y sin embargo explicables: hemos visto autos reducidos a su techo, faroles truncados cuya cabeza era lo único que sobrenadaba como un nenúfar, casas cortadas como cubos de niños, un gato bloqueado varios días sobre un árbol. Todos estos objetos cotidianos parecieron bruscamente separados de sus raíces, privados de la sustancia razonable por excelencia: la tierra. Esa ruptura tuvo el mérito de mantenerse como curiosidad, sin resultar mágicamente amenazante: la napa de agua actuó como truco exitoso pero conocido; los hombres tuvieron el placer de ver formas modificadas pero "naturales" al fin y su espíritu pudo mantenerse fijo sobre el efecto sin retrogradarse angustiosamente hacia la oscuridad de las causas. La creencia trastornó la óptica cotidiana, sin derivarla a lo fantástico; los objetos fueron parcialmente borrados, no deformados: el espectáculo resultó singular pero razonable.

Toda ruptura un tanto amplia de lo cotidiano introduce a la fiesta. Así, la crecida no sólo eligió y descentró algunos objetos, sino que trastornó la cenestesia misma del paisaje, la organización ancestral de los horizontes: las líneas habituales del catastro, las cortinas de árboles, las hileras de casas, las rutas, el propio lecho del río, esa estabilidad fundamental tan bien preparada por las formas de la propiedad, todo fue borrado, lo rugoso fue convertido en suave planicie: no más vías, ni orillas, ni direcciones; una sustancia plana que no va a ninguna parte y que suspende el devenir del hombre, lo aparta de una razón, de un uso provechoso de los lugares.

El fenómeno más inquietante es sin duda la desaparición del propio río: él, causa de todo este trastorno, no está más, el agua no tiene más curso, la cinta del río, esa forma elemental de cualquier percepción geográfica que tanto entusiasma a los niños, justamente, pasa de la línea al plano; los accidentes del espacio ya no tienen ningún contexto, no hay más jerarquía entre el río, la ruta, los campos, los taludes, los terrenos baldíos; la mirada panorámica pierde su mayor poder, que consiste en organizar el espacio como una yuxtaposición de funciones. En consecuencia, la crecida perturba al centro mismo de los reflejos ópticos. Pero esta perturbación no es *visualmente* amenazante (hablo de las fotos de la prensa, único medio de consumo de la inundación verdaderamente colectivo): la apropiación del espacio está suspendida, la percepción asombrada, pero la sensación global permanece suave, apacible, inmóvil y afable; la mirada se pierde en una dilución infinita; la ruptura de la visión cotidiana no es semejante al tumulto: es una mutación de la que sólo se ve su forma terminada y por eso se aleja del horror.

A este sosiego de la vista, atraída por el desborde de los ríos calmos en un suspenso de las funciones y de los *nombres* de la topografía terrestre, corresponde sin duda el mito feliz del deslizamiento: ante las fotos de inundación, el lector siente deslizarse por procuración. Así se explica el enorme éxito de las escenas donde se ven botes que andan por la calle: numerosas escenas de las que diarios y lectores se mostraron ávidos. Se realiza en la

realidad el gran sueño mítico e infantil del caminante acuático. Tras milenios de navegación, el barco sigue siendo un objeto sorprendente. Produce envidias, pasiones, ensueños: niños en el juego o trabajadores fascinados por el crucero, todos lo ven como instrumento de liberación, la resolución siempre asombrosa de un problema inexplicable para el buen sentido: caminar sobre el agua. La inundación reaviva el tema y le ofrece como marco estimulante la calle de todos los días: se va en barco al almacén, el cura va en bote a su iglesia, una familia va de compras en canoa.

A esta especie de juego, se añade la euforia de reconstruir la aldea o el barrio, de colocarle caminos nuevos, de considerarlo casi como un espacio teatral, cambiar el mito infantil de la cabaña por la dificultosa aproximación a la casa-refugio, defendida por el agua misma como un castillo feudal o un palacio veneciano. Paradójicamente, la inundación hizo un mundo más disponible, manejable con esa especie de delectación que el niño pone en acomodar sus juguetes, en explorarlos y en gozar con ellos. Las casas sólo fueron cubos, los rieles líneas aisladas, los rebaños masas transportadas y el barquito, ese juguete superlativo del universo infantil, se convirtió en el modo de posesión de este espacio preparado, exhibido y no enraizado como antes.

Si se pasa de los mitos de sensación a los mitos de valor, la inundación guarda la misma reserva de euforia: con ella, la prensa pudo desarrollar muy fácilmente una dinámica de la solidaridad y día a día reconstituir la crecida como un acontecimiento que puede agrupar a los hombres. Esto se debe esencialmente a la naturaleza *previsible* del mal: había algo cálido y activo, por ejemplo, en la manera en que los diarios asignaban de antemano a la crecida su día de máximo nivel; el plazo casi científico otorgado al estallido del mal permitió congregarse a los hombres en una elaboración racional del remedio: diques, obturaciones, evacuaciones. Es la misma euforia productiva que hace guardar una cosecha o la ropa antes de la tormenta, alzar un puente levadizo en una novela de aventuras, en resumen, luchar contra la naturaleza con el tiempo como única arma. Al amenazar a París, la crecida casi se cubrió con el mito cuarentiochesco: los parisienses levantaron "barricadas", con ayuda de adoquines, defendieron su ciudad contra el río enemigo. Este modo de resistencia legendaria sedujo intensamente, sustentado por la imaginación del muro de contención, de la trinchera gloriosa, de la muralla de arena que los niños construyen en la playa para luchar apresuradamente contra la marejada. Era más noble que el bombeo de los sótanos, del que los diarios no pudieron sacar demasiado partido: las porteras no entendían para qué podía servir sacar agua que volvía a arrojarse al río en permanente crecida. Era mejor desarrollar la imagen de una movilización armada, el concurso de las tropas, los botes neumáticos a motor, el salvamento "de los niños, ancianos y enfermos", la entrada bíblica de los rebaños, la fiebre de Noé llenando el arca. Porque el arca es un mito feliz: la humanidad toma distancia de los elementos, se concentra en él y elabora la conciencia necesaria de sus poderes y hace surgir, de la propia desdicha, la evidencia de que el mundo es controlable.

BICHÍN ENTRE LOS NEGROS

Match nos ha contado una historia que habla claramente sobre el mito

pequeñoburgués del negro: un matrimonio de jóvenes profesores exploró el país de los caníbales para pintar algunos cuadros y llevaron con ellos a su bebé de meses, Bichín. La gente quedó extasiada ante la valentía de los padres y del niño.

Para empezar, no hay nada más irritante que un heroísmo sin objeto. Es grave la situación de una sociedad cuando se dedica a desarrollar gratuitamente las *formas de sus virtudes*. Si los peligros corridos por el pequeño Bichín (torrentes, fieras, enfermedades, etc.) fueron reales, resulta verdaderamente estúpido imponérselos, sólo para ir a dibujar al África y para satisfacer el dudoso prestigio de fijar en la tela "una orgía de sol y de luz"; más condenable aún es hacer pasar esa estupidez como si fuera una hazaña decorativa y conmovedora. Veamos cómo funciona aquí la valentía: un acto formal y hueco que inspira más respeto, cuanto más inmotivado aparece. Nos hallamos en plena civilización *scout*, donde los códigos de sentimientos y valores están completamente desligados de los problemas concretos de solidaridad o de progreso. Es el viejo mito del "carácter", es decir del "aprendizaje". Las proezas de Bichín son semejantes a las ascensiones espectaculares: demostraciones de orden ético que sólo adquieren su valor final por la publicidad que se les confiere. En nuestros países, las formas socializadas del deporte colectivo son frecuentemente remplazadas por una forma superlativa del deporte de grandes figuras; el esfuerzo físico no fundamenta una enseñanza para el grupo, más bien instala una moral de la vanidad, un exotismo de la resistencia, una endeble mística de la aventura, segregada monstruosamente de toda preocupación de sociabilidad.

El viaje de los padres de Bichín a una comarca vagamente situada, mostrada fundamentalmente como el País de los Negros Rojos, especie de lugar novelesco del que se esfuman, como sin quererlo, las características demasiado reales, pero cuyo nombre legendario propone una ambigüedad aterradora entre el color de su tinte y la sangre humana que se estaría obligado a beber, ese viaje, se nos ofrece con el vocabulario de la conquista: se parte sin armas, por supuesto, pero "paleta y pincel en mano", como si se tratara de una cacería o de una expedición guerrera, decidida en condiciones materiales ingratas (los héroes siempre son pobres, nuestra sociedad burocrática no favorece las expediciones nobles), pero rica en valentía —y de soberbia (o grotesca) inutilidad. El pequeño Bichín cumple el papel de Parsifal: opone su color rubio, su inocencia, sus bucles y su sonrisa, al mundo infernal de las pieles negras y rojas, a las escarificaciones y a las máscaras horripilantes. Naturalmente, la suavidad blanca resulta victoriosa: Bichín somete a "los comedores de hombres" y se convierte en su ídolo (los blancos están decididamente hechos para ser dioses). Bichín es un buen niño francés, suaviza y somete sin violencia alguna a los salvajes: a los dos años, en vez de ir al bosque de Bolonia, ya trabaja para su patria, igual que su papá, quien, no se sabe bien por qué razón, comparte la vida de un pelotón montado en camello y acosa a "los bandidos" por el monte.

Es fácil adivinar la imagen del negro que se perfila detrás de esta buena y estimulante historia: ante todo, el negro asusta: es caníbal; y si uno encuentra heroico a Bichín, es porque, en realidad, corre el riesgo de ser comido. Sin la

presencia implícita de este riesgo, la historia perdería toda su virtud de impacto, el lector no sentiría miedo; por eso se multiplican las confrontaciones donde el niño blanco aparece solo, abandonado, despreocupado y expuesto dentro de un círculo de negros potencialmente amenazantes (la única imagen plenamente tranquilizadora del negro será la del *boy*, el bárbaro domesticado, unido, por otra parte, con el otro lugar común de todas las buenas historias de África: el muchacho ladrón que desaparece con las cosas del amo). Ante cada imagen, uno debe estremecerse por lo que habría podido suceder aunque jamás se lo insinúa; la narración es "objetiva". Pero en realidad, esa narración descansa sobre el enfrentamiento patético del cuerpo blanco y de la piel negra, de la inocencia y de la crueldad, de la espiritualidad y de la magia; la Bella encadena a la Bestia, Daniel se deja lamer por los leones, la civilización del alma somete a la barbarie del instinto.

La profunda astucia de la operación Bichín consiste en mostrar el mundo a través de los ojos del niño blanco: allí todo se parece evidentemente a un *guiñol*. Y como esa reducción corresponde exactamente a la imagen que sobre las artes y las costumbres exóticas posee el sentido común, el lector de *Match* confirma su visión pueril, se sumerge aún más en esa impotencia para imaginar a los otros que ya he señalado a propósito de los mitos pequeñoburgueses. En el fondo, el negro no tiene una vida plena y autónoma: es un objeto curioso; se reduce a una función parásita: distraer a los hombres blancos con su extravagancia oscuramente amenazante. El África es un teatro de títeres un tanto peligroso.

Y ahora, si frente a esta imaginaria general (*Match*: alrededor de un millón y medio de lectores) se colocan los esfuerzos de los etnólogos por desmistificar el fenómeno negro, las rigurosas precauciones que observan desde hace mucho tiempo cuando están obligados a manejar nociones tan ambiguas como "primitivo" o "arcaicos", la probidad intelectual de hombres como Mauss, Lévi-Strauss o Leroi-Gourhan, en permanente conflicto con viejos términos raciales camuflados, se comprenderá mejor una de nuestras mayores debilidades: el divorcio abrumador entre el conocimiento y la mitología. La ciencia marcha veloz y rectamente por su camino; pero las representaciones colectivas no la acompañan, permanecen con siglos de atraso; el poder, la gran prensa y los valores consagrados por el orden, las mantienen estancadas en el error.

Vivimos aún en una mentalidad *pre-volteriana*, es necesario repetirlo incesantemente. En la época de Montesquieu o de Voltaire, si se asombraban de los Persas o de los Hurones, era para concederles, al menos, el beneficio de la ingenuidad. Voltaire no escribiría hoy las aventuras de Bichín, tal como *Match* lo hizo: imaginaría más bien algún Bichín caníbal (o coreano) en conflicto con el "guiñol" napalmizado de Occidente.

UN OBRERO SIMPÁTICO

Nido de ratas, el film de Kazan, es un buen ejemplo de mistificación. Como se sabe, se trata de un hermoso estibador indolente y ligeramente torpe (Marión Brando), cuya conciencia se despierta poco a poco gracias al amor y a la iglesia

(encarnada en un cura impulsivo, de estilo spellmaniano). Como este despertar coincide con la eliminación de un sindicato fraudulento y abusivo y parece empujar a los estibadores a resistir a varios de sus explotadores, algunos se han preguntado si no estábamos frente a un film valiente, un film de "izquierda", destinado a mostrar el problema obrero al público norteamericano.

En realidad, se trata una vez más de esa vacuna contra la verdad cuyo modernísimo mecanismo he indicado a propósito de otros films norteamericanos: la función de explotación de la gran patronal se deriva hacia un reducido grupo de gánsters y mediante la confesión de ese pequeño mal, señalado como una pústula leve y desagradable, se nos desvía del mal real, se evita nombrarlo, se lo exorciza. .

Sin embargo, basta con describir objetivamente los "papeles" del film de Kazan para establecer sin apelación posible su poder mistificador: el proletariado está constituido por un grupo de individuos abúlicos, que agachan la espalda bajo una servidumbre que reconocen perfectamente pero que no se atreven a sacudir; el estado (capitalista) se confunde con la justicia absoluta, es el único recurso posible contra el crimen y la explotación: si el obrero consigue llegar hasta el estado, hasta su policía y sus comisiones investigadoras, está salvado. En cuanto a la iglesia, bajo la apariencia de un modernismo de pacotilla, es apenas una potencia mediadora entre la miseria constitutiva del obrero y el poder paterno del estado-patrón. Finalmente, además, ese pequeño prurito de justicia y de conciencia se aplaca rápidamente, se resuelve en la gran estabilidad de un orden bienhechor, donde los obreros trabajan, los patronos se cruzan de brazos y los sacerdotes bendicen a unos y a otros en sus justas funciones.

El final, por otra parte, traiciona la película, justamente a través de lo que muchos creyeron como el sello progresista de Kazan. En la última secuencia, Brando, transformado en un corriente y correcto obrero, haciendo un esfuerzo sobrehumano logra presentarse ante el patrón que lo espera. Como este patrón está visiblemente caricaturizado, se dijo que Kazan ridiculiza pérfidamente a los capitalistas.

Aquí, como en ninguna parte, se da el caso de aplicar el método de desmitificación propuesto por Brecht y examinar las consecuencias de la adhesión que nos produce el personaje principal desde el comienzo del film. Es evidente que, para nosotros, Brando aparece como un héroe positivo, al que, a pesar de sus defectos, la multitud se une sentimentalmente de acuerdo a ese fenómeno de participación al margen del cual, por lo general, no se entiende un espectáculo. Cuando este héroe, engrandecido por haber encontrado su conciencia y su valor, herido, casi sin fuerzas y sin embargo tenaz, se dirige al patrón que le volverá a dar trabajo, nuestra comunión ya no conoce límites, nos identificamos totalmente y sin reflexionar con ese nuevo Cristo, participamos inconteniblemente de su calvario. Pero la ascensión dolorosa de Brando, en realidad, conduce al reconocimiento pasivo del eterno patrón: lo que nos unifica, a pesar de todas las caricaturas, es *la vuelta al orden*; con Brando, con los estibadores, con todos los obreros de Estados Unidos, con un sentimiento de victoria y de alivio, nos volvemos a poner en manos del patrón y ya no sirve para nada pintar su aspecto de tarado: hace tiempo que estamos agarrados,

ligados en una comunión de destino con ese estibador que vuelve a encontrar el sentido de la justicia social sólo como homenaje y ofrenda al capital norteamericano.

Como se ve, la naturaleza participatoria de la escena la constituye, objetivamente, en un episodio de mistificación. Condicionados para amar a Brando desde el principio, no podemos criticarlo en ningún momento, ni siquiera tomar conciencia de su imbecilidad objetiva. Contra el peligro de tales mecanismos, precisamente, Brecht propuso su método de distanciamiento del papel. Brecht hubiera pedido a Brando que *mostrara* su ingenuidad, que nos hiciera comprender que a pesar de la enorme simpatía que nos suscitan sus desdichas, más importante es ver las causas y los remedios de estas desdichas. Podríamos resumir el error de Kazan señalando que era menos importante enjuiciar al capitalista que al propio Brando. Porque se puede esperar mucho más de la rebelión de las víctimas que de la caricatura de sus verdugos.

EL ROSTRO DE LA GARBO

La Garbo aún pertenece a ese momento del cine en que el encanto del rostro humano perturbaba enormemente a las multitudes, cuando uno se perdía literalmente en una imagen humana como dentro de un filtro, cuando el rostro constituía una suerte de estado absoluto de la carne que no se podía alcanzar ni abandonar. Algunos años antes, el rostro de Valentino producía suicidios; el de la Garbo participa todavía del mismo reino de amor cortés en que la carne desarrolla sentimientos de perdición.

Se trata sin duda de un admirable rostro-objeto. En *La reina Cristina*, película que se ha vuelto a ver durante estos años en París, el maquillaje tiene el espesor niveo de una máscara, no es un rostro pintado, sino un rostro enyesado, defendido por la superficie del color y no por sus líneas; en esa nieve a la vez frágil y compacta, los ojos solos, negros como una pulpa caprichosa y para nada expresivos, son dos cardenales un tanto temblorosos.

En su enorme belleza, ese rostro no dibujado sino más bien esculpido en la lisura y lo frágil, es decir, perfecto y efímero a la vez, incorpora la cara harinosa de Chaplin, sus ojos de vegetal sombrío, su rostro de tótem.

Pero la tentación de la máscara total (la máscara antigua, por ejemplo) tal vez implique menos el tema del secreto (caso de las semimáscaras italianas) que el de un arquetipo del rostro humano. La Garbo mostraba una especie de idea platónica de la criatura y esto explica que su rostro sea casi asexuado, sin que por ello resulte dudoso. Es cierto que la película (alternativamente, la reina Cristina es mujer y joven caballero) se presta a esa indivisión, pero allí la Garbo no realiza ninguna actuación de travesti: siempre es ella misma, un fingir lleva bajo su corona o bajo sus grandes sombreros gachos el mismo rostro de nieve y soledad. Es indudable que su sobrenombre de *Divina* apuntaba menos a traducir un estado superlativo de la belleza que a la esencia de su persona corporal, descendida de un cielo donde las cosas se conforman y acaban con la mayor pureza. Ella lo sabía; cuántas actrices han consentido en dejar ver a la multitud la inquietante madurez de su belleza. Ella no: no era posible que la

esencia se degradara, hacía falta que su rostro no tuviera jamás otra realidad que la de su perfección intelectual, más aún que plástica. Poco a poco, la Esencia se ha oscurecido, se ha cubierto progresivamente con anteojos, capellinas y exilios, pero jamás se ha alterado.

Sin embargo, en ese rostro deificado se dibuja algo más agudo que una máscara: una suerte de relación voluntaria y por lo tanto humana entre la curvatura de las fosas nasales y el arco ciliar, una función extraña, individual, entre dos zonas de la cara; la máscara no es más que una adición de líneas, el rostro es ante todo la recordación temática de unas a otras. El rostro de la Garbo representa ese momento inestable en que el cine extrae una belleza existencial de una belleza esencial, cuando el arquetipo va a inflexionarse hacia la fascinación de figuras percederas, cuando la claridad de las esencias carnales va a dar lugar a una lírica de la mujer.

Como momento de transición, el rostro de la Garbo concilia dos edades iconográficas, asegura el paso del terror al encanto. Como se sabe, hoy estamos en el otro polo de esta evolución: el rostro de Audrey Hepburn, por ejemplo, está individualizado, no sólo por su temática particular (mujer-niña, mujer-gata), sino también por su persona, por su especificación poco menos que única del rostro, que ya no tiene nada de esencial sino que está constituido por la complejidad infinita de las funciones morfológicas. Como lenguaje, la singularidad de la Garbo era de orden conceptual; la de Audrey Hepburn es de orden sustancial. El rostro de la Garbo es idea, el de la Hepburn es acontecimiento.

PODER Y DESENVOLTURA

En las películas de la serie negra se ha llegado a una buena gestualidad de la desenvoltura: muñecas de boca muelle que lanzan sus anillos de humo bajo el asalto de los hombres, chasquidos de dedos olímpicos para dar la señal clara y parsimoniosa de una ráfaga; tejido apacible de la esposa del jefe de la banda, en medio de las situaciones más ardientes. *Grisbi* ya había institucionalizado este gestuario del desapego dándole la garantía de una cotidianidad absolutamente francesa.

Ante todo, el mundo de los gánsters es un mundo de sangre fría. Hechos como la muerte de un hombre, que la filosofía común todavía juzga importantes, se reducen a un trazo, se presentan con el volumen de un átomo de gesto: una breve alteración en el desplazamiento apacible de las líneas, dos dedos chasqueantes y en el otro extremo del campo perceptivo, un hombre que cae dentro de la misma convención de movimiento. Este universo dé la litote, que siempre está construido como una irrisión helada del melodrama, es también como se sabe el último universo de lo maravilloso. Lo exiguo del gesto decisivo posee una tradición mitológica, desde el *numen* de los dioses antiguos que con un movimiento de cabeza hace tambalear el destino de los hombres, hasta el golpe de varita del hada o del prestidigitador. Es indudable que el arma de fuego había distanciado la muerte, pero de una manera tan visiblemente racional, que fue necesario refinar el gesto para manifestar de nuevo la

presencia del destino; en ello reside precisamente la desenvoltura de nuestros gánsters: en el residuo de un movimiento trágico que consigue confundir el gesto y el acto en el volumen más insignificante.

Insistiré una vez más en la precisión semántica de ese mundo, en la estructura intelectual (y no solamente emotiva) del espectáculo. La extracción brusca del colt fuera de la ropa en una parábola impecable, no *significa* en modo alguno la muerte, pues desde hace mucho tiempo el uso indica que se trata de una simple amenaza cuyo efecto puede ser revertido milagrosamente: la emergencia del revólver no tiene en este caso un valor trágico, sino únicamente cognitivo; significa la aparición de una nueva peripecia, el gesto es argumentativo y no concretamente aterrador; corresponde a una determinada inflexión del razonamiento en una pieza de Marivaux: la situación se revierte, lo que había sido objeto de conquista se pierde de golpe. El ballet de los revólveres hace más lábil al tiempo, disponiendo regresos a cero dentro del itinerario del relato, saltos regresivos análogos a los del juego de la Oca. El colt es lenguaje, su función consiste en mantener la presión de la vida, en eludir el cierre del tiempo; es *lagos* y no *praxis*.

El gesto desenvuelto del gánster, por lo contrario, tiene todo el poder concertado de una detención; sin ímpetu, rápido en la búsqueda infalible de su punto terminal, corta el tiempo y turba a la retórica. Toda desenvoltura afirma que sólo el silencio es eficaz: tejer, fumar, levantar el dedo, son operaciones que imponen la idea de que la auténtica vida está en el silencio y que el acto tiene derecho de vida o de muerte sobre el tiempo. El espectador posee así la ilusión de un mundo seguro que se modifica sólo bajo la presión de los actos y jamás bajo la presión de las palabras. Si el gánster habla, habla en imágenes, para él el lenguaje no es más que poesía, en él la palabra no tiene ninguna función demiúrgica: hablar es una manera de estar ocioso y de mostrar ese ocio. Existe un universo esencial, el de los gestos bien aceitados, siempre detenidos en un punto preciso y previsto, especie de suma de la eficacia pura; luego, por encima, algunos festones de lunfardo que son como el lujo inútil (y por ende aristocrático) de una economía donde el único valor de cambio lo constituye el gesto.

Pero para que ese gesto signifique que se confunde con el acto, debe limar todo énfasis, minimizarse hasta el umbral perceptivo de su existencia; no debe tener más que el espesor de un vínculo entre la causa y el efecto: la desenvoltura es en este caso el signo más astuto de la eficacia; cada cual vuelve a encontrar en él la idealidad de un mundo a merced del puro gestuario humano, donde las complicaciones del lenguaje no detendrían su marcha: los gánsters y los dioses no hablan, mueven la cabeza y todo se cumple.

EL VINO Y LA LECHE

La nación francesa siente al vino como algo propio, del mismo modo que sus trescientas sesenta especies de quesos y su cultura. Es una bebida tótem, que corresponde a la leche de la vaca holandesa o al té absorbido ceremoniosamente por la familia real inglesa. Bachelard ya expuso el

psicoanálisis sustancial de este líquido al final de su ensayo sobre las ensoñaciones de la voluntad, mostrando que el vino es jugo de sol y de tierra, que su estado de base no es lo húmedo sino lo seco y que, en ese sentido, su sustancia mítica contraria es el agua.

Como todo tótem vivaz, el vino soporta una mitología variada que no se perturba con contradicciones. Por ejemplo, esta sustancia galvánica siempre es considerada como el más eficaz de los elementos para apagar la sed o al menos la sed sirve de primera coartada para consumirlo ("hay sed"). Bajo su forma roja tiene como hipóstasis muy antigua a la sangre, al líquido denso y vital. De hecho, su forma humoral no interesa mucho: es ante todo una sustancia de conversión, capaz de cambiar las situaciones y los estados, y de extraer de los objetos su contrario, de hacer, por ejemplo, de un débil un fuerte, de un silencioso un parlanchín; de allí proviene su vieja herencia alquímica, su poder filosófico de transmutar o de crear *ex nihilo*.

Como es por esencia una función, cuyos términos pueden cambiar, el vino detenta poderes aparentemente plásticos: puede servir de coartada tanto al ensueño como a la realidad, depende de los usuarios del mito. Para el trabajador, el vino será capacitación, facilidad demiúrgica de la tarea ("alma en el trabajo"). Para el intelectual, tendrá ja función inversa: el "vinito blanco" o el "beaujolais" del escritor se encargarán de segregarlos del mundo demasiado natural de los cócteles y de las bebidas costosas (las únicas que el esnobismo se permite ofrecerle) ; el vino lo librará de los mitos, lo sustraerá a su intelectualidad, lo igualará al proletario; a través del vino, el intelectual se aproxima a una virilidad natural y por ese camino imagina escapar de la maldición que un siglo y medio de romanticismo continúa haciendo pesar sobre la cerebralidad pura (se sabe que uno de los mitos propios del intelectual moderno es la obsesión de "tener").

Pero la particularidad de Francia consiste en que, aquí, el poder de conversión del vino jamás se considera abiertamente como un fin: otros países beben para emborracharse y todos lo dicen; en Francia la ebriedad es consecuencia pero nunca finalidad; se siente a la bebida como la ostentación de un placer y no como la causa necesaria de un efecto buscado: el vino no sólo es filtro, también es acto duradero de beber; el *gesto* tiene aquí un valor decorativo y el poder del vino jamás está separado de sus modos de existencia (contrariamente al whisky, por ejemplo, que se bebe porque su borrachera es "más agradable, de secuelas menos penosas", que se apura, se repite, y beberlo se reduce a un acto-causa).

Todo esto es conocido; se dice mil veces en el folklore, en los proverbios, las conversaciones y la literatura. Pero esta misma universalidad supone conformismo : creer en el vino es un acto de compulsión colectiva: el francés que tomara distancia del mito se expondría a problemas no graves pero sí precisos de integración; el primero de ellos consistiría, justamente, en tener que dar explicaciones. En esto el principio de universalidad se muestra en plenitud, en el sentido de que *la* sociedad designa como enfermo, defectuoso o vicioso a cualquiera que no crea en el vino: no lo *comprende* (en los dos sentidos, intelectual y espacial, del término). Por contraparte, el que realiza la práctica del

vino obtiene un diploma de buena integración: *saber* beber es una técnica nacional que sirve para calificar al francés, para probar simultáneamente su poder de actuación, su control y su sociabilidad. De esta manera, el vino funda una moral colectiva en cuyo interior todo se rescata: los excesos, las desdichas, los crímenes, son sin duda posibles con el vino, pero de ningún modo la maldad, la perfidia o la fealdad; el mal que puede engendrar entra en el de la fatalidad y escapa por lo tanto al castigo; constituye un mal de teatro, no un mal de temperamento.

El vino está socializado porque no sólo funda una moral, sino también un decorado; adorna los pequeños ceremoniales de la vida cotidiana francesa, desde el bocado (el tinto espeso, el camembert) hasta el festín, desde la conversación de café hasta el discurso de banquete. Exalta cualquier tipo de clima: con el frío, se asocia a todos los mitos del calentamiento; y con la canícula, a todas las imágenes de la sombra, de lo fresco y de lo excitante. No existe situación de dificultad física (temperatura, hambre, aburrimiento, servidumbre, extrañamiento) que no haga soñar con el vino. Combinado como sustancia de base con otras figuras alimenticias, puede cubrir todos los espacios y todos los tiempos del francés. Cuando llega a constituir un detalle de la cotidianeidad, la ausencia de vino conmueve como un exotismo: Coty, al principio de su septenio, se dejó fotografiar ante una mesa íntima donde la botella de Dumesnil parecía remplazar al litro de tinto; la nación entera se convulsionó. Era tan intolerable como un rey soltero. Entre nosotros el vino forma parte de la razón de estado.

Sin duda Bachelard tenía razón al situar al agua como lo contrario del vino: míticamerite es verdad; sociológicamente, por lo menos hoy, no lo es tanto; circunstancias económicas o históricas han adjudicado ese papel a la leche. La leche, ahora, es el verdadero antivino: y no sólo como consecuencia de las iniciativas de Mendés-France (con aspecto voluntariamente mitológico: leche bebida en la tribuna como la *espinaca* de Popeye), sino también porque en la amplia morfología de las sustancias, la leche es contraria al fuego por su densidad molecular, por la naturaleza cremosa de su superficie; el vino es mutilante, quirúrgico: trasmuta y engendra; la leche es cosmética: liga, recubre, restaura. Además, su pureza, asociada a la inocencia infantil, es una muestra de fuerza, de una fuerza no revulsiva, no congestiva, sino calma, blanca, lúcida, totalmente igual a lo real. Algunas películas norteamericanas en que el héroe, duro y ascético, no sentía repugnancia ante un vaso de leche antes de sacar su colt justiciero, prepararon la formación del nuevo mito parsifaliano: aún hoy, en medios de duros y guapos, se bebe en París una extraña leche-granadina que viene de Norteamérica. Pero la leche sigue siendo una sustancia exótica; lo nacional es el vino.

La mitología del vino puede hacernos comprender, por otra parte, la ambigüedad de nuestra vida cotidiana. Porque es cierto que el vino es una sustancia hermosa y buena, pero no es menos cierto que su producción participa sólidamente del capitalismo francés, ya sea el de los bodegueros o el de los grandes colonos argelinos que imponen al musulmán, que no tiene pan para comer, una cultura extraña en la misma tierra de la que se lo ha

desposeído. Existen, de esta manera, mitos muy simpáticos pero no tan inocentes. Y lo característico de nuestra alienación presente es que el vino, justamente, no pueda ser una sustancia totalmente feliz, salvo que uno, indebidamente, olvide que él, también, es producto de una expropiación.

EL BISTEC Y LAS PAPAS FRITAS

El bistec participa de la misma mitología sanguínea que el vino. Es el corazón de la carne, la carne en estado puro, y quien lo ingiere asimila la fuerza taurina. Es evidente que el prestigio del bistec se vincula con su cuasi-crudez: en él la sangre es visible, natural, compacta y cortable; uno puede imaginar perfectamente la ambrosía antigua en esta especie de materia pesada que se achica bajo el diente de tal manera que permite sentir al mismo tiempo su fuerza de origen y su plasticidad para expandirse por la sangre del hombre. La razón de ser del bistec es lo sanguíneo: los grados de su cocción no se expresan en unidades calóricas, sino en imágenes de sangre; el bistec es *saignant* (que recuerda el flujo arterial del animal degollado), o *bleu** (la sangre pesada, la sangre pictórica de las venas que sugiere el violáceo, estado superlativo del rojo). La cocción, inclusive moderada, no puede expresarse francamente; para ese estado contra natura hace falta un eufemismo: se dice que está *a punto*, pero en realidad se da más como un límite que como una perfección.

Comer el bistec *saignant* representa a la vez una naturaleza y una moral. Todos los temperamentos le son adecuados, los sanguíneos por identidad, los nerviosos y los linfáticos por complemento. Y así como el vino se convierte para buen número de intelectuales en una sustancia mediúmnica que los conduce hacia la fuerza original de la naturaleza, el bistec es para ellos un alimento de recuperación gracias al cual vuelven prosaica su cerebralidad y conjuran, por medio de la sangre y la pulpa blanda, la estéril sequedad de que siempre se les acusa. La moda del bistec tártaro, por ejemplo, es una operación de exorcismo contra la asociación romántica de la sensibilidad y la debilidad física; en esta preparación se encuentran todos los estados germinantes de la materia: el puré sanguíneo y lo albuminoso del huevo, todo un concierto de sustancias blandas y vivas, una suerte de compendio significativo de las imágenes del parto.

Como el vino, el bistec en Francia es el elemento de base, más nacionalizado que socializado; figura en todos los decorados de la vida alimenticia: chato, de bordes amarillentos y sueloide en los restaurantes baratos; espeso, jugoso, en las cantinas especializadas; cúbico, el corazón húmedo bajo una leve costra carbonizada, en la alta cocina; participa de todos los ritmos, de la confortable comida burguesa y del bocado bohemio del soltero; es el alimento a la vez expeditivo y denso, realiza la mejor relación posible entre la economía y la eficacia, entre la mitología y la plasticidad de su consumo.

Además, es un bien francés (aunque actualmente limitado por la invasión de los steaks norteamericanos). Como en el caso del vino, no existe limitación

* *Saignant* (literalmente, sangrante) corresponde aproximadamente en castellano a *jugoso*; para el caso de *bleu* (literalmente azul) no existe correspondencia exacta. [1.]

alimenticia que no haga soñar al francés con el bistec. Ni bien llega el extranjero, se declara su nostalgia; el bistec está allí adornado por una virtud suplementaria de elegancia, pues dentro de la complicación aparente de las cocinas exóticas, es un alimento que une la succulencia a la simplicidad. Nacional, sigue la cotización de los valores patrióticos: los reflota en tiempo de guerra, es la carne misma del combatiente francés, el bien inalienable que sólo por tradición puede pasarse al enemigo. En un film antiguo (*Deuxième Bureau centre Kommandantur*), la mucama del cura patriota ofrece de comer al espía alemán disfrazado de francés clandestino: "¡Ah, es usted, Laurent! Voy a darle mi bistec." Y luego, cuando el espía es desenmascarado exclama: "¡Y yo, que le he dado mi bistec!" Supremo abuso de confianza.

Asociado comúnmente a las papas fritas, el bistec les trasmite su lustre nacional: la papa frita es nostálgica y patriota como el bistec. *Match* nos informó que después del armisticio indochino, "el general de Castries pidió papas fritas para su primera comida". Y el presidente de los ex combatientes de Indochina, comentando más tarde esta información, añadía: 'No siempre se comprendió el gesto del general de Castries cuando pedía papas fritas para su primera comida.' Se pedía que comprendiéramos que el pedido del general no era un vulgar reflejo materialista, sino un episodio ritual de apropiación de la etnia reencontrada. El general conocía bien nuestra simbología nacional, sabía que la papa frita es el signo alimentario de la "francesidad".

NAUTILUS Y EL BARCO EBRIO

La obra de Julio Verne (cuyo cincuentenario se ha celebrado recientemente) sería buen objeto para una crítica de estructura. Se trata de una obra con temas; Verne construyó una suerte de cosmogonía cerrada sobre sí misma, que posee sus propias categorías, su tiempo, su espacio, su plenitud e inclusive su principio existencial.

Este principio creo que se encuentra en el gesto continuo del encerramiento. La imaginación del viaje corresponde en Verne a una exploración de lo cerrado; la coincidencia de Verne con la infancia no proviene de una mística banal por la aventura, sino de una felicidad común por lo finito, que puede encontrarse en la pasión infantil por las cabañas y las tiendas de campaña: el sueño existencial de la infancia y de Verne consiste en amurallarse e instalarse. El arquetipo de este sueño es esa novela casi perfecta, *La isla misteriosa*, donde el hombre-niño reinventa el mundo, lo llena, lo cerca, se encierra dentro de él y corona este esfuerzo enciclopédico con la postura burguesa de la apropiación: pantuflas, pipas y un rincón del hogar, mientras afuera la tormenta, es decir el infinito, se enfurece inútilmente.

Verne fue un maniaco de la plenitud: no cesaba de establecer límites al mundo y de amueblarlo, de llenarlo como si fuera un huevo; su movimiento es exactamente igual al de un enciclopedista del siglo XVIII o de un pintor holandés: el mundo es finito, el mundo está lleno de materiales numerables y contiguos. La única tarea del artista es hacer catálogos, inventarios, perseguir rinconcitos vacíos, para hacer ahí, en apretadas líneas, las creaciones y los

instrumentos humanos. Verne pertenece a la progenie de la burguesía progresista: su obra destaca que nada puede escapar al hombre, que el mundo, hasta el más lejano, es como un objeto en su mano y que la propiedad, al fin y al cabo, es sólo un momento dialéctico en el dominio general de la naturaleza. Verne de ninguna manera buscaba ensanchar el mundo por los caminos de la evasión romántica o los planes místicos de infinito. Buscaba permanentemente contraerlo, poblarlo, reducirlo a un espacio conocido y cerrado, que el hombre podría luego habitar confortablemente. El mundo puede eliminar todo de sí mismo; para existir no precisa de nadie más que del hombre.

Más allá de los innumerables recursos de la ciencia, Verne inventó un excelente medio novelesco para que esta apropiación del mundo resultara deslumbrante: interactuar el espacio y el tiempo, conjugar incesantemente ambas categorías, arriesgarlas a una misma jugada de dados o a un mismo movimiento de cabeza y siempre tener éxito. Las mismas peripecias se encargan de imprimir al mundo una especie de estado elástico, de alejar el cierre luego de aproximarlo, de jugar alegremente con las distancias cósmicas y de probar maliciosamente el poder del hombre sobre los espacios y los horarios. Y sobre este planeta, deglutido triunfalmente por el héroe verneano, suerte de Anteo burgués cuyas noches son inocentes y "reparadoras", se arrastra a menudo algún desesperado, presa del remordimiento o del esplín, vestigio de una edad romántica concluida que destaca, por contraste, la salud de los verdaderos propietarios del mundo, quienes sólo se deben preocupar por adaptarse, de la manera más perfecta posible, a situaciones cuya complejidad nada tiene que ver con la metafísica y ni siquiera con la moral sino que se vincula simplemente a algún capricho mordaz de la geografía. Indiscutiblemente, el gesto profundo de Julio Verne es, pues, la apropiación. La imagen del barco, tan importante en la mitología de Verne, no la contradice; por lo contrario: el barco bien puede ser símbolo de partida; pero más en profundidad, es la cifra de la clausura. El gusto por el navío es siempre la alegría de un encierro perfecto, de tener a mano el mayor número posible de objetos. De disponer de un espacio absolutamente finito: amar los navíos es, ante todo, amar una casa superlativa —cerrada sin remisión— y no las grandes partidas hacia viajes sin destino. El navío es un fenómeno vinculado a la vivienda, más que un medio de transporte. Por eso todos los barcos de Julio Verne son perfectos "rincones hogareños" y la enormidad de su periplo añade más felicidad a la de la clausura, a la perfección de su humanidad interior. El *Nautilus* es, en este sentido, la caverna adorable. El goce del encierro alcanza su paroxismo cuando desde el seno de esa interioridad sin fisura, es posible ver por un gran vidrio el vacío de las aguas exteriores y, en un mismo gesto, definir el interior como lo contrario.

Desde esta perspectiva, la mayoría de los barcos de leyenda o ficción son, como el *Nautilus*, tema de adorado encerramiento. Basta que el navío se presente como vivienda del hombre para que el hombre organice allí, inmediatamente, el goce de un universo perfecto y sin sobresaltos, donde la moral náutica lo hace a la vez dios, amo y propietario (único capitán a bordo, etc.). En esta mitología de la navegación, hay un solo medio para exorcizar la naturaleza posesiva del hombre sobre el navío: suprimir al hombre y dejar al navío solo; entonces el

barco deja de ser encierro, vivienda, objeto poseído. Se convierte en ojo viajero, seductor de infinitos, que produce partidas sin descanso. El objeto verdaderamente contrario al *Nautilus* de Verne es el *Barco ebrio* de Rimbaud, el barco que dice "yo" y, liberado de su concavidad, puede hacer pasar al hombre de un psicoanálisis de la caverna a una verdadera poética de la exploración.

PUBLICIDAD DE LA PROFUNDIDAD

Como ya lo señalé, en nuestros días la publicidad de los detergentes agita esencialmente la idea de profundidad: la suciedad ya no se arranca de la superficie, sino que se la expulsa de los lugares más secretos. También la publicidad de los productos de belleza está fundada en una especie de representación épica de lo íntimo. Los breves prospectos científicos, destinados a introducir publicitariamente el producto, lo prescriben para limpiar en profundidad, despejar en profundidad, alimentar en profundidad, en resumen, para infiltrarse, cueste lo que cueste. Paradójicamente, por el hecho de que la piel es ante todo superficie, pero superficie viviente y por lo tanto mortal, apropiada para secarse y envejecer, se la muestra sin vacilaciones como tributaria de raíces profundas, de lo que ciertos productos denominan *la capa básica de renovación*. Por otra parte, la medicina permite otorgar a la belleza un espacio profundo (la dermis y la epidermis) y persuadir a las mujeres de que ellas son el producto de una suerte de circuito germinativo en el que la belleza de las eflorescencias depende de la nutrición de las raíces.

La idea de profundidad es, pues, general. No existe propaganda donde no esté presente. Acerca de las sustancias a infiltrarse y a convertir en el seno de esa profundidad, total vaguedad. Se indica solamente que se trata de *principios* (vivificantes, estimulantes, nutritivos) o de *jugos* (vitales, revitalizantes, regeneradores), un verdadero vocabulario molieresco, apenas complicado con una pizca de científicismo (el agente bactericida R 51). Pero el auténtico drama de todo este modesto psicoanálisis publicitario, es el conflicto entre dos sustancias enemigas que se disputan sutilmente el encauzamiento de los "jugos" y de los "principios" hacia el campo de la profundidad. Esas dos sustancias son el agua y la grasa.

Las dos son moralmente ambiguas: el agua es benéfica, pues todo el mundo ve perfectamente que la piel vieja es seca y que las pieles jóvenes son frescas, puras (*de una fresca humectancia*, dice cierto producto); lo firme, lo liso, todos los valores positivos de la sustancia carnal se sienten espontáneamente como estirados por el agua, inflados como una tela, ubicados en un estado ideal de pureza, de limpieza y de frescura cuya clave general es el agua. Desde el punto de vista de la publicidad, pues, la hidratación de las profundidades resulta una operación necesaria. Y sin embargo, la infiltración de un cuerpo opaco resulta poco fácil para el agua: uno imagina que es demasiado volátil, demasiado impaciente para alcanzar con eficacia esas zonas crípticas donde se elabora la belleza. Además, el agua, en la física carnal y en estado libre disuelve, irrita, vuelve al aire, forma parte del fuego; sólo resulta benéfica aprisionada, retenida.

La sustancia grasa tiene las cualidades y los defectos inversos: no refresca, su suavidad es excesiva, demasiado duradera, artificial. No se puede fundar una publicidad de la belleza en la mera idea de la crema, cuya consistencia misma se siente como un estado poco natural. Sin duda la grasa (llamada más poéticamente *aceites*, en plural, como en la Biblia o en Oriente) desprende una idea de nutrición, pero es más seguro exaltarla como elemento vehicular, como lubricante eficaz o conductor de agua al seno de las profundidades de la piel. El agua se presenta como volátil, aérea, huidiza, efímera, preciosa; el aceite, por el contrario, persiste, pesa, fuerza lentamente las superficies, impregna, se desliza sin retorno a través de los "poros" (personajes esenciales de la belleza publicitaria). La publicidad de los productos de belleza elabora, pues, una conjunción milagrosa de los líquidos enemigos, que de allí en más son declarados complementarios. Al mismo tiempo que respeta con diplomacia los valores positivos de la mitología de las sustancias, consigue imponer la convicción feliz de que las grasas son vehículos de agua y de que existen cremas acuosas y suavidades sin brillo.

La mayoría de las nuevas cremas, por lo tanto, son denominadas *líquidas, fluidas, ultrapenetrantes*, etc.; la idea de grasa, consustancial durante tanto tiempo con la idea de producto de belleza, se oculta o se complica, se la hace tender hacia la liquidez y hasta a veces desaparece, dando lugar a la *loción* fluida, al *tónico* espiritual, gloriosamente *astrigente* si se trata de combatir la cerosidad de la piel, púdicamente *especial* si, por el contrario, se trata de nutrir grasamente esas voraces profundidades cuyos fenómenos digestivos se nos ostenta despiadadamente. Esta apertura pública de la interioridad del cuerpo humano constituye, por otra parte, un rasgo general de la publicidad de los productos de tocador. "La podredumbre se expulsa (de los dientes, de la piel, de la sangre, del aliento)": Francia está poseída por una enorme voracidad de limpieza.

ALGUNAS PALABRAS DEL SEÑOR POUJADE

Lo que más respeta la pequeña burguesía en el mundo es la inmanencia: todo fenómeno que tiene su propio término en sí mismo por un simple mecanismo de retorno, para decirlo literalmente, todo fenómeno *pagado*, le es agradable. El lenguaje se encarga de acreditar, en sus figuras y su propia sintaxis, esta moral de la réplica. Por ejemplo, el señor Poujade dice a Edgar Faure: "Usted es responsable de la ruptura, usted sufrirá las consecuencias" y lo infinito del mundo queda conjurado, todo es devuelto a un orden simple pero pleno, sin fisuras: el del pago. Más allá del contenido mismo de la frase, del balanceo de la sintaxis, está presente la afirmación de una ley según la cual nada se hace sin una consecuencia igual, donde todo acto humano es rigurosamente contestado, recuperado; en suma, toda una matemática de la ecuación tranquiliza al pequeñoburgués, le construye un mundo a la medida de su comercio.

Esta retórica del tallón tiene sus propias figuras, todas figuras de igualdad. No sólo cualquier ofensa debe ser conjurada con una amenaza, sino que, inclusive, todo acto debe ser prevenido. El orgullo de "no dejarse pisotear" es

simplemente el respeto ritual por un orden numerativo donde burlar es anular. ("Debieron decirle también a usted que para jugarme la pasada de Marcellin Albert no era necesario pagarlo.") De ésta manera, la reducción del mundo a una pura igualdad, la vigencia de relaciones cuantitativas entre los actos humanos, son estados triunfantes. Hacer pagar, contestar, concebir el acontecimiento recíproco, ya sea devolviendo, sea desbaratando, todo cierra el mundo sobre sí mismo y produce felicidad. Es normal, pues, la vanidad que surge de esa contabilidad moral: la ostentación pequeñoburguesa consiste en eludir los valores cualitativos, en oponer a los procesos de transformación la estática de las igualdades (ojo por ojo, efecto contra causa, mercancía contra dinero, centavo por centavo, etcétera).

Poujade tiene plena conciencia de que el enemigo capital de este sistema tautológico es la dialéctica que, por otra parte, casi confunde con la sofística. Sólo se triunfa sobre la dialéctica mediante la vuelta permanente al cálculo, a la computación de las conductas humanas, a lo que Poujade, de acuerdo con la etimología, llama la Razón ("¿La calle Rivoli será más fuerte que el Parlamento? ¿La dialéctica más valedera que la Razón?"). La dialéctica amenaza, efectivamente, con abrir ese mundo cerrado tan cuidadosamente sobre sus igualdades; en la medida en que es una técnica de transformación, la dialéctica contradice a la estructura numerativa de la propiedad, es colocada fuera de los límites pequeñoburgueses y en consecuencia se la anatematiza primero y luego se la decreta pura ilusión; degradando una vez más un viejo tema romántico (que entonces era burgués), Poujade aniquila todas las técnicas de la inteligencia, opone a la "razón" pequeñoburguesa los sofismas y los ensueños de los universitarios y de los intelectuales, desacreditados por su sola posición fuera de lo real computable. ("Francia está afectada por una superproducción de gentes con diplomas, politécnicos, economistas, filósofos y otros soñadores que han perdido todo contacto con el mundo real.")

Ahora sabemos qué es lo real pequeñoburgués: ni siquiera lo que se ve, sino lo que puede cuantificarse. Pero ese real, lo más estrecho que sociedad alguna haya podido definir, tiene de todas maneras su filosofía: el "buen sentido", el famoso buen sentido de la "gente simple", dice el señor Poujade. La pequeña burguesía, al menos la de Poujade (tiendas de comestibles, carnicerías), posee el buen sentido a la manera de un apéndice físico glorioso, de un órgano particular de percepción: órgano curioso, por otra parte, ya que para ver claro con él, primero hay que cegarse, rehusarse a sobrepasar las apariencias, tomar por dinero contante las proposiciones de lo "real" y decretar inexistente todo lo que amenace con sustituir la réplica por la explicación. Su papel consiste en plantear igualdades simples entre lo que se ve y lo que es y asegurar un mundo sin articulaciones, sin transiciones y sin progresión. El buen sentido es como un perro guardián de las ecuaciones pequeñoburguesas: obtura todas las salidas dialécticas, define un mundo homogéneo, donde se está cómodo, protegido de las perturbaciones y de las fugas del "sueño" (léase, de una visión no contabilizable de las cosas). Como las conductas humanas no son y no deben ser otra cosa que puro talión, el buen sentido consiste en la reacción selectiva del espíritu que reduce el mundo ideal a mecanismos directos de réplica.

El lenguaje del señor Poujade muestra de esta manera, una vez más, que la mitología pequeñoburguesa implica el rechazo de la alteridad, la negación de lo diferente, el placer de la identidad y la exaltación de lo semejante. Esta reducción ecuacional del mundo prepara una fase expansionista donde "la identidad" de los fenómenos humanos establece rápidamente una "naturaleza" y, por lo tanto, una "universalidad". Poujade no se propone aún definir al *buen sentido* como la filosofía general de la humanidad; a sus ojos todavía es una virtud de clase, si bien es cierto que ya constituye un revigorizador universal. Y esto es, precisamente, lo siniestro del poujadismo: que de golpe haya aspirado a una verdadera mitología y colocado a la cultura como una enfermedad, lo que es el síntoma específico de los fascismos.

ADAMOV Y EL LENGUAJE

Acabamos de ver que el buen sentido poujadista consiste en establecer una equivalencia simple entre lo que se ve y lo que es. Cuando una apariencia es decididamente muy insólita, a ese mismo sentido común le queda un medio de reducirla sin salir de la mecánica de las igualdades: el simbolismo. Cada vez que un espectáculo parece inmotivado, el buen sentido echa a andar la pesada caballería del símbolo, admitido en el cielo pequeñoburgués en la medida en que, a pesar de su vertiente abstracta, une lo visible y lo invisible bajo las especies de una igualdad cuantitativa (esto *vale* esto) : el cálculo se salva, el mundo resiste todavía.

Ante la pieza de Adamov sobre los tragamonedas, objeto insólito en el teatro burgués que en cuestión de objetos escénicos no conoce más que el lecho del adulterio, la gran prensa se ha apresurado a conjurar lo inhabitual reduciéndolo al símbolo. Desde el momento en que *eso quería decir algo*, era menos peligroso. Y en la medida que la crítica de *Ping-Pong* se dirigía a los lectores de los grandes diarios (*Match*, *France Soir*), más se insistió sobre el carácter simbólico de la obra: tranquilícense, no se trata más que de un símbolo, el tragamonedas significa simplemente "la complejidad del sistema social". El objeto teatral insólito se exorciza en la medida que vale algo.

Ahora bien, el billar eléctrico de *Ping-Pong* no simboliza absolutamente nada; no expresa: produce; es un objeto literal, cuya función consiste en engendrar situaciones por su misma objetividad. Pero aun en este caso, nuestra crítica se entrapa en su sed de profundidad: esas situaciones no son psicológicas, sino que constituyen esencialmente *situaciones de lenguaje*. Ésta es una realidad dramática que habrá que terminar por admitir junto al viejo arsenal de las intrigas, acciones, personajes, conflictos y otros elementos del teatro clásico. *Ping-Pong* es una red de situaciones de lenguaje magistralmente montada.

Pero ¿qué es una situación de lenguaje? Es una configuración de habla que engendra relaciones *a primera vista* psicológicas, menos falsas que transidas en el compromiso de un lenguaje anterior. Y es ese estar transido el que aniquila finalmente a la psicología. Parodiar el lenguaje de una clase o de un carácter, es disponer de cierta distancia, gozar la propiedad de cierta *autenticidad* (virtud

cara a la psicología). Pero si ese lenguaje prestado es general, si está situado siempre un poco más acá de la caricatura y recubre toda la superficie de la pieza con fuerza dispar, pero sin ninguna fisura por donde pueda salir algún grito, algún habla inventada, entonces las relaciones humanas, a pesar de su dinamismo aparente, quedan como vitrificadas, desviadas sin cesar por una suerte de refracción verbal y el problema de su "autenticidad" desaparece como un hermoso (y falso) sueño.

Ping-Pong está enteramente constituido por un bloque de ese lenguaje que se presenta como bajo un vidrio, análogo, si se quiere, a esos *frozen vegetables* que permiten a los ingleses disfrutar en su invierno las acideces de la primavera; ese lenguaje, tejido enteramente de pequeños lugares comunes, de truisms parciales, de estereotipos apenas perceptibles, arrojados con la fuerza de la esperanza —o de la desesperanza— como las partículas de un movimiento browniano, ese lenguaje no es un lenguaje enlatado, como pudo serlo, por ejemplo, la jerga de portero reconstituida por Henry Monnier; sería más bien un lenguaje-retraso, formado fatalmente en la vida social del personaje y que se deshiera, verdadero aunque tal vez demasiado ácido, en una situación ulterior donde su ligera congelación, una pizca de énfasis vulgar, *estudiado*, logran efectos incalculables. Los personajes de *Ping-Pong* son un poco como el Robespierre de Michelet: piensan todo lo que dicen. Palabra profunda que subraya esa plasticidad trágica del hombre en su lenguaje, sobre todo cuando, en un último y sorprendente rostro del malentendido, ese lenguaje ni siquiera es completamente suyo.

Quizá esto muestre la ambigüedad de *Ping-Pong*: por una parte, lo irrisorio de su lenguaje es evidente, por otra, esa misma irrisión es creadora y produce seres perfectamente vivientes, dotados de un espesor de tiempo que inclusive puede conducirlos a través de toda una existencia hasta la muerte. Esto significa que en *Adamov* las situaciones de lenguaje resisten perfectamente al símbolo y a la caricatura: la vida resulta parásita del lenguaje y esto lo verifica *Ping-Pong*.

El tragamonedas de *Adamov* no es, pues, una clave; no es la alondra muerta de d'Annunzio o la puerta de un palacio de Maeterlinck; es un objeto generador de lenguaje. Como un elemento de catálisis, envía incesantemente a los actores la carnada del habla, los hace existir dentro de la proliferación del lenguaje. Por otra parte, los clisés de *Ping-Pong* no tienen todos el mismo espesor de memoria, el mismo relieve; depende de quien los expresa: Sutter, el fanfarrón que hace frases, ostenta adquisiciones caricaturescas, alardes inmediatos de un lenguaje paródico que hace reír francamente ("¡Las palabras, todas trampas!"). El lenguaje transido de Annette es más leve y también más lastimoso ("¡A otros, señor Roger!"). Cada personaje de *Ping-Pong* parece condenado a su huella verbal, pero cada huella tiene una concavidad diferente y esas diferencias de presión crean precisamente lo que en teatro se llama situaciones, es decir posibilidades y elecciones. En la medida en que el lenguaje de *Ping-Pong* es enteramente adquirido, salido del teatro de la vida, de una vida que se da a sí misma como teatro, *Ping-Pong* es teatro en segundo grado. Resulta exactamente lo contrario del naturalismo que siempre se propone

amplificar lo insignificante; en este caso ocurre otra cosa: lo espectacular de la vida, del lenguaje, está *congelado* sobre la escena (del mismo modo que se dice que el hielo está congelado). Este modo de congelación es el mismo de toda palabra mítica: como el lenguaje de *Ping-Pong*, también el mito es una palabra congelada por su propio desdoblamiento. Pero como se trata del teatro, la referencia de este segundo lenguaje es diferente: el habla mítica se sumerge en la sociedad, en una historia general, mientras que el lenguaje experimentalmente reconstituido por Adamov sólo puede duplicar un primer verbo individual, a despecho de su banalidad.

No veo dentro de nuestra literatura teatral más que a un autor de quien se podría decir que también ha construido su teatro sobre una libre proliferación de las situaciones de lenguaje: Marivaux. A la inversa, el teatro que más se opone a esta dramaturgia de la situación verbal es, paradójicamente, el teatro verbal: Giraudoux, por ejemplo, cuyo lenguaje resulta *sincero*, es decir, se sumerge en Giraudoux mismo. El lenguaje de Adamov tiene sus raíces al aire y ya se sabe que todo lo exterior es sumamente provechoso para el teatro.

EL CEREBRO DE EINSTEIN

El cerebro de Einstein es un objeto mítico: paradójicamente, la inteligencia más destacada forma la imagen de la mecánica mejor perfeccionada, al hombre demasiado poderoso se lo separa de la psicología, se lo introduce en un mundo de robots; en las novelas de ciencia-ficción, los superhombres siempre tienen algo de cosificado. Einstein también: comúnmente se lo expresa por su cerebro, órgano antológico, verdadera pieza de museo. Tal vez a causa de su especialización matemática, el superhombre está despojado de todo carácter mágico. En él no hay ninguna potencialidad difusa, ningún misterio que no sea mecánico; es un órgano superior, prodigioso, pero real, inclusive fisiológico. Mitológicamente, Einstein es materia, su poder no conduce espontáneamente a la espiritualidad, necesita del auxilio de una moral independiente, la evocación de la "conciencia" del sabio (*Ciencia sin conciencia*, como se dice). El mismo Einstein se ha prestado un poco a la leyenda al legar su cerebro, disputado por dos hospitales, como si se tratara de una maquinaria insólita que al fin se va a poder desmontar. Una imagen lo muestra tenso, la cabeza erizada de hilos eléctricos: se registran las ondas de su cerebro mientras se le solicita que "piense en la relatividad". (Pero, en realidad, ¿qué quiere decir exactamente "pensar eh..."?). Sin duda se intenta hacernos sentir que los sismogramas serán más violentos cuanto más arduo sea el tema de la "relatividad". El pensamiento es representado como una materia energética, producto mensurable de un aparato complejo (poco menos que eléctrico) que transforma la sustancia cerebral en fuerza. La mitología de Einstein hace de él un genio tan poco mágico que se habla de su pensamiento como de un trabajo funcional análogo a la producción mecánica de las salchichas, a la molienda del grano o a la trituración del mineral: producía pensamiento, continuamente, como el molino de harina, y la ha sido para él, ante todo, el detenimiento de una función localizada: "*el más potente cerebro ha cesado de pensar*".

Esta mecánica genial tenía un objetivo: producir ecuaciones. A través de la mitología de Einstein, el mundo ha reencontrado con deleite la imagen de un saber convertido en fórmulas. Hecho paradójico: cuanto más el genio del hombre se materializaba en las formas de su cerebro y cuanto más el producto de su invención alcanzaba una condición mágica, más reencarnaba la vieja imagen esotérica de la ciencia encerrada en algunas letras. Existe un secreto único del mundo y ese secreto cabe en una palabra; el universo es una caja fuerte cuya clave es buscada por la humanidad. Einstein casi la encontró y ése es el mito de Einstein; todos los temas gnósticos vuelven a encontrarse en él: la unidad de la naturaleza, la posibilidad ideal de una reducción fundamental del mundo, el poder de apertura de la palabra, la lucha ancestral de un secreto y de un nombre, la idea de que el saber total sólo puede descubrirse de golpe, como una cerradura que cede bruscamente después de mil tanteos infructuosos. Por su simplicidad inesperada, la ecuación histórica $E = mc^2$ cumple casi totalmente la idea pura de la llave, desnuda, lineal, de un único metal, que abre con facilidad absolutamente mágica una puerta sobre la que nos obstinábamos desde hacía siglos. Las imágenes lo muestran: Einstein, *fotografiado*, está al lado de un pizarrón cubierto por signos matemáticos de visible complejidad; pero el Einstein *dibujado*, es decir el que entró en la leyenda, tiza en mano todavía, acaba de escribir sobre un pizarrón desnudo y como sin preparación, la fórmula mágica del mundo. De esta manera, la mitología respeta la naturaleza de las tareas: la investigación propiamente dicha moviliza engranajes mecánicos, tiene por sede un órgano totalmente material cuya única monstruosidad es su complicación cibernética; el descubrimiento, por el contrario, es de esencia mágica, simple como un cuerpo primordial, como una sustancia elemental, piedra filosofal de los herméticos, agua de alquitrán de Berkeley, oxígeno de Schelling.

Pero como el mundo continúa, como la investigación aumenta permanentemente, como es necesario reservar también un papel a Dios, algún fracaso de Einstein se hace imprescindible: Einstein ha muerto, se afirma, sin haber podido verificar "la ecuación donde tenía el secreto del mundo". Finalmente el mundo ha resistido; apenas penetrado, el secreto se ha vuelto a cerrar; la clave era incompleta. De este modo Einstein satisface plenamente al mito, que se burla de las contradicciones con tal de instalar una seguridad eufórica: mago y máquina a la vez, buscador permanente y descubridor insatisfecho, desencadenador de lo mejor y lo peor, cerebro y conciencia, Einstein cumple los sueños más contradictorios, reconcilia míticamente la potencia infinita del hombre sobre la naturaleza y la "fatalidad" de lo sagrado de la que aún no puede despojarse.

EL HOMBRE-JET

El hombre-jet es el piloto de avión a reacción. Según *Match* pertenece a una raza nueva de la aviación, más próxima al robot que al héroe. No obstante, y como veremos en seguida, en el hombre-jet hay varios residuos parsifalianos. Pero lo que impresiona ante todo en la mitología del *jet-man* es la eliminación

de la velocidad: en la leyenda, nada la alude específicamente. Aquí necesitamos entrar en una paradoja, que por otra parte todo el mundo admite perfectamente e inclusive consume como una prueba de modernidad; esta paradoja consiste en que demasiada velocidad se vuelva reposo. El piloto-héroe se singulariza por toda una mitología de la velocidad sensible, del espacio devorado, del movimiento embriagador; el *jet-man* se definirá por una cenestesia del in-situ ("a 2000 por hora, altura constante, ninguna impresión de velocidad"), como si la extravagancia de su vocación consistiera precisamente en *sobrepasar* el movimiento, en ir más rápido que la velocidad. La mitología abandona las imágenes del roce exterior y aborda una pura cenestesia: el movimiento ya no es percepción óptica de los puntos y de las superficies; se ha convertido en una especie de confusión vertical, hecha de contradicciones, oscurecimientos, terrores y desvanecimientos; ya no es deslizamiento, sino estrago interior, turbación monstruosa, crisis inmóvil de la conciencia corporal.

Llegado a este punto, es lógico que el mito del aviador pierda todo humanismo. El héroe de la velocidad clásica podía seguir siendo un "buen hombre" en la medida en que el movimiento era para él una actuación episódica que sólo requería coraje: se andaba rápido por placer, como un aficionado entusiasta y no como profesional; se buscaba la "excitación", se llegaba al movimiento con un moralismo ancestral que aguzaba la percepción y permitía extraer una filosofía. En la medida en que la velocidad consistía en una *aventura*, incorporaba al aviador una cantidad de papeles humanos.

El *jet-man*, en cambio, parece que ya no conoce ni aventura ni destino; sólo reconoce una condición. E inclusive, esta condición parece ser más antropológica que humana: míticamente, el hombre-jet se define menos por su coraje que por su peso, su régimen y sus costumbres (temperancia, frugalidad, continencia). Su particularidad racial se lee en su morfología: el traje anti-G de nylon inflable y el casco pulido, insertan al hombre-jet en una piel nueva, donde "ni siquiera su madre lo reconocería". Se trata de una verdadera conversión racial, tanto más plausible por el hecho de que la ciencia-ficción ya ha legitimado ampliamente esa transferencia de especies: todo ocurre como si hubiera habido una trasmutación brusca entre las antiguas criaturas de la humanidad-hélice y las nuevas criaturas de la humanidad-reacción.

En realidad, y a pesar del aparato científico de esta nueva mitología, hubo un simple desplazamiento de lo sagrado: a la era hagiográfica (santos y mártires de la aviación-hélice) sucede un período monástico. Lo que en un primer momento aparece como simples prescripciones dietéticas, muy pronto se presenta dotado de significación sacerdotal: continencia y temperancia, abstención lejos de los placeres, vida común, vestimenta uniforme, todo, en la mitología del hombre-jet, concurre a manifestar la plasticidad de la carne, su sumisión a fines colectivos (púdicamente imprecisos) y esta sumisión, justamente, es la que se ofrece en sacrificio a la singularidad prestigiosa de una condición inhumana. La sociedad termina por encontrar en el hombre-jet al viejo pacto teosófico que siempre compensó la potencia con las ascesis y que paga la semidivinidad con la moneda de la "felicidad" humana. La situación del *jet-man* supone tan claramente un aspecto vocacional, que se muestra como el

premio de mortificaciones previas, de actos iniciáticos destinados a probar al postulante (paso por la cámara de altitud, por la centrifugadora). Hasta el instructor, canoso, anónimo e impenetrable, tiene el aspecto perfecto del necesario mistagogo. En cuanto a la resistencia, se nos indica nítidamente que, como en toda iniciación, no es de orden físico: el triunfo sobre las pruebas anteriores es, en realidad, el fruto de un don espiritual, se está dotado para el jet así como otros son llamados por Dios.

Todo esto sería banal si se tratase del héroe tradicional cuyo premio consistía en practicar aviación sin abandonar su humanidad (Saint-Exupéry escritor, Lindbergh de traje). Pero la particularidad mitológica del hombre-jet consiste en no conservar ninguno de los elementos románticos e individualistas de la función sagrada, sin abandonar, por eso, la función misma. Asimilado por su nombre a la pura pasividad (¿qué podría ser más inerte y desposeído que un objeto *lanzado?*),* reencuentra el ritual a través del mito de una raza ficticia, celeste, que obtendría sus particularidades de su ascesis y llevaría a cabo una suerte de compromiso antropológico entre humanos y marcianos. El hombre-jet es un héroe reificado, como si los hombres de hoy sólo pudieran concebir el cielo poblado de semiobjetos.

RACINE ES RACINE

El gusto es el gusto.

BOUVARD Y PÉCUCHE

Ya me he referido a la predilección de la pequeña burguesía por los razonamientos tautológicos (*Un centavo es un centavo*, etc.). Veamos uno, hermoso, muy frecuente dentro del orden de las artes: "Atalía es una pieza de Racine", recordó una artista de la Comedia Francesa antes de presentar su nuevo espectáculo.

Ante todo hace falta señalar que en la expresión subyace una tibia declaración de guerra (a los "gramáticos, controversistas, anotadores, religiosos, escritores y artistas" que han comentado a Racine). Es absolutamente cierto que la tautología siempre resulta agresiva: significa una ruptura furiosa entre la inteligencia y su objeto, la amenaza arrogante de un orden donde no existiría el pensamiento. Nuestros tautólogos son como amos que tiran bruscamente de la cadena del perro: no es necesario que el pensamiento amplíe su campo, el mundo está lleno de coartadas sospechosas y vanas, hace falta mantener cortas las entendederas, reducir la cadena a la distancia de una realidad compu-table. ¿Y si uno se pusiera a pensar en Racine? Grave amenaza: el tautologo corta con rabia todo lo que crece en su contorno y que podría sofocarlo.

En la declaración de nuestra artista se reconoce el lenguaje de ese enemigo familiar con el que nos hemos topado con frecuencia: el antiintelectualismo. Se conoce el sonsonete: demasiada inteligencia daña, la filosofía es una jerga, es necesario reservar lugar al sentimiento, a la intuición, a la inocencia, a la simplicidad, el arte muere por demasiada intelectualidad, la inteligencia no es

* En francés, *jeté*, [T.]

una cualidad de artista, los mejores creadores son empíricos, la obra de arte escapa al sistema, en resumen: la cerebralidad es estéril. Como es sabido, la guerra contra la inteligencia se emprende siempre en nombre del *buen sentido* y de lo que se trata, en el fondo, es de aplicar a Racine ese tipo de "comprensión" poujadista, de la que ya hemos hablado. Así como la economía general de Francia no es más que un ensueño frente al sistema fiscal francés, única realidad develada por el buen sentido de Poujade, la historia de la literatura y del pensamiento, y con mayor razón la historia a secas, no es más que un fantasma intelectual frente a un Racine totalmente simple, tan "concreto" como el régimen del impuesto.

En cuanto al antiintelectualismo, nuestros tautólogos también conservan el recurso de la inocencia. Pretenden ver mejor al auténtico Racine armados de una divina simplicidad; el viejo tema esotérico es muy conocido: la virgen, el niño, los seres simples y puros, tienen una clarividencia superior. En el caso de Racine, esta invocación a la "simplicidad" tiene un doble poder de coartada: por una parte se opone a las vanidades de la exégesis intelectual y por otra, cosa no obstante poco puesta en duda, se reivindica para Racine el despoja-miento estético (la famosa pureza raciniana) que exige *disciplina* a todos aquellos que se le aproximan (*aria: el arte nace de la dificultad...*).

Finalmente, dentro de la tautología de nuestra comediante se encuentra algo más: lo que podría llamarse el mito del hallazgo crítico. Nuestros críticos esencialistas pasan el tiempo buscando la "verdad" de los genios del pasado; para ellos la literatura es una vasta tienda de objetos perdidos a donde se va de pesca. Nadie sabe lo que allí se encuentra y la mayor ventaja del método tautológico es, precisamente, no tener que decirlo. Por otra parte, nuestros tautólogos se sentirían muy molestos si tuvieran que avanzar más: Racine solo, el grado cero de Racine, no existe. Sólo existe Racine-adjetivos: Racine-poesía pura, Racine-langosta (Montherlant), Racine-biblia (el de la señora Vera Koréne), Racine-pasión, Racine-pinta-a-los-hombres-tal-como-son, etc. En resumen, Racine siempre es algo más que Racine y eso hace bien ilusoria la tautología raciniana. Por lo menos, podemos comprender lo que tal insignificancia en la definición aporta a quienes la blanden gloriosamente: una especie de humilde salvación ética, la satisfacción de haber militado en favor de una verdad de Racine, sin tener que asumir ninguno de los riesgos que fatalmente supone toda investigación algo positiva de la verdad. La tautología dispensa de tener ideas, pero al mismo tiempo se agranda e intenta hacer de esa licencia una dura ley moral; de allí proviene su éxito: la pereza es promovida al rango de rigor. Racine es Racine: seguridad admirable de la nada.

BILLY GRAHAM EN EL VELÓDROMO DE INVIERNO

Tantos misioneros nos han referido las costumbres religiosas de los "primitivos", que es verdaderamente lamentable que en el Velódromo de Invierno no se encontrara un hechicero papua para contarnos, a su vez, la ceremonia presidida por el Dr. Graham bajo el nombre de campaña de evangelización. No obstante, hay allí un hermoso material antropológico, que

parece heredado de los cultos "salvajes", pues se vuelven a encontrar en forma inmediata las tres grandes fases de todo acto religioso: la expectativa, la sugestión y la iniciación. Billy Graham se hace esperar: cánticos, invocaciones, mil discursitos inútiles confiados a pastores comparsas o a empresarios norteamericanos (presentación jovial de la compañía: el pianista Smith de Toronto, el solista Beverley, de Chicago en Illinois, "artista de la Radio americana que canta el Evangelio de una manera maravillosa"), en fin todo un batifondo precede al Dr. Graham que siempre es anunciado y que nunca aparece. Allí está finalmente; pero para transferir mejor la curiosidad, pues su primer discurso no es el verdadero: sólo prepara la venida del *Mensaje*. Otros intermedios prolongan aún más la expectación, calientan la sala, fijan por adelantado una importancia profética a ese mensaje que, según las mejores tradiciones del espectáculo, comienza por hacerse desear para cobrar luego existencia con más facilidad.

En esta primera fase de la ceremonia se reconoce ese gran resorte sociológico que es la expectativa, ya estudiado por Mauss, y del que en París hemos tenido un ejemplo modernísimo con las sesiones de hipnotismo del Gran Robert. Allí también se retrasaba el mayor tiempo posible la aparición del mago y a través de repetidas simulaciones se creaba en el público esa inquietante curiosidad totalmente dispuesta a ver realmente lo que se hace esperar. Aquí, desde el primer minuto, Billy Graham es presentado como un verdadero profeta y se suplica al Espíritu de Dios que quiera descender, a través de él, especialmente esta noche: el que va a hablar es un inspirado, el público está invitado al espectáculo de una posesión y se le solicita por adelantado que tome literalmente como discurso divino las palabras de Billy Graham.

Si Dios habla verdaderamente por boca del Dr. Graham, hay que reconocer que Dios es bastante tonto: el mensaje asombra por su chatura, su infantilismo. En todo caso resulta evidente que Dios no es más tomista, le repugna fuertemente la lógica: el mensaje está constituido por una metralla de afirmaciones discontinuas, sin nexo de ninguna especie, que sólo tienen un contenido tautológico (*Dios es Dios*). Cualquier hermano marista o el pastor más académico aparecerían como intelectuales decadentes al lado del Dr. Graham. Algunos periodistas, confundidos por el decorado hugonote de la ceremonia (cánticos, plegaria, sermón, bendición), adormecidos por la compunción lenitiva propia del culto protestante, alabaron al Dr. Graham y a su equipo por su mesura: se esperaba un americanismo exagerado, girls, jazz, metáforas joviales y modernistas (de todos modos hubo algo de eso). Sin duda Billy Graham ha depurado su sesión de todo pintoresquismo y los protestantes franceses pudieron recuperarlo. Eso no impide que las maneras de Billy Graham rompan con la tradición del sermón, católica o protestante, heredada de la cultura antigua, y que exige persuadir. El cristianismo occidental siempre se ha sometido en su exposición al marco general del pensamiento aristotélico, siempre ha aceptado fundarse en la razón, inclusive cuando se trata de legitimar lo irracional de la fe. Rompiendo con siglos de humanismo (aunque sus formas hayan podido ser huecas o estereotipadas, el cuidado por la subjetividad del otro pocas veces estuvo ausente del didactismo cristiano), el

Dr. Graham nos aporta un método de transformación mágica: sustituye la persuasión por la sugestión: la presión de la palabra, la omisión sistemática de todo contenido racional en la proposición, la ruptura permanente de los nexos lógicos, las repeticiones verbales, el señalamiento grandilocuente de la Biblia, ofrecida con los brazos extendidos, como si fuera el abrelatas para todo uso de un charlatán de feria y, sobre todo, la falta de calidez, el desprecio manifiesto por los demás, todas estas operaciones forman parte del material clásico de la hipnosis de music-hall. Repito: no hay ninguna diferencia entre Billy Graham y el Gran Robert.

Y así como el Gran Robert terminaba el "tratamiento" de su público con una selección particular, señalando y haciendo subir a su lado sobre la escena a los elegidos de la hipnosis, confiando a algunos privilegiados la responsabilidad de mostrar un adormecimiento espectacular, Billy Graham corona su mensaje con una segregación material de los convocados: los neófitos que esa noche, en el Velódromo de Invierno, entre las propagandas de la Super Disolución y del Coñac Polignac, "recibieron a Cristo" por acción del mensaje mágico, se dirigen a una sala aparte e inclusive, si son de lengua inglesa, a una cripta aún más secreta. Poco importa lo que allí ocurre: inscripción en listas de conversión, nuevos sermones, conversaciones espirituales con los "consejeros", o encuestas, lo que interesa es que ese nuevo episodio constituye el equivalente formal de la iniciación.

Todo esto nos concierne muy directamente: ante todo, el "éxito" de Billy Graham manifiesta la fragilidad mental de la pequeña burguesía francesa, clase donde, según parece, se recluta la mayor parte del público de esas sesiones: la adaptación de ese público a formas de pensamiento alógicas e hipnóticas, sugiere que en ese grupo social existe lo que se podría llamar una situación de aventura: una parte de la pequeña burguesía francesa ya ni siquiera está protegida por su famoso "buen sentido", que es la forma agresiva de su conciencia de clase. Pero eso no es todo: Billy Graham y su equipo insistieron con fuerza y en numerosas oportunidades sobre el objetivo de esta campaña: "despertar" a Francia ("Hemos visto a Dios hacer grandes cosas en Norteamérica; un despertar en París tendría una influencia inmensa sobre el mundo entero." - "Nuestro deseo es que en París pase algo que tenga repercusiones sobre el mundo entero"). Sin lugar a dudas la óptica es igual a la de Eisenhower en sus declaraciones sobre el ateísmo de los franceses. Francia se reconoce en el mundo por su racionalismo, su indiferencia ante la fe, la irreligiosidad de sus intelectuales (tema común a Norteamérica y al Vaticano; tema, por lo demás, totalmente exagerado); ése es el mal sueño del cual es necesario despertarla. La "conversión" de París tendría evidentemente el valor de un ejemplo mundial: el ateísmo derrotado por la religión en su misma guarida.

Como se sabe, de lo que se trata en realidad es de un tema político: el ateísmo de Francia sólo interesa a Norteamérica, porque para ella es el rostro que antecede al comunismo. "Despertar" a Francia del ateísmo es despertarla de la fascinación comunista. La campaña de Billy Graham no ha sido más que un episodio macartista.

EL PROCESO DUPRIEZ

El proceso a Gérard Dupriez (que asesinó a su padre y a su madre sin móvil conocido) muestra cabalmente las contradicciones groseras en que se encierra nuestra justicia. Contradicciones debidas al hecho de que la historia avanza desigualmente: la idea del hombre ha cambiado mucho en los últimos ciento cincuenta años, han aparecido ciencias nuevas de exploración psicológica, pero esta promoción parcial de la historia no ha aportado aún ningún cambio en el sistema de las justificaciones penales porque la justicia es una emanación directa del estado y nuestro estado no ha cambiado de años desde la promulgación del código penal.

Resulta, pues, que el crimen siempre está *construido* por la justicia según las normas de la psicología clásica: el hecho sólo existe como elemento de una racionalidad lineal, debe ser *útil*, de otra manera pierde su esencia, no se lo puede reconocer. Para poder nombrar el gesto de Gérard Dupriez, era necesario encontrarle un origen; el proceso, en consecuencia, se dedicó a la búsqueda de una causa, por pequeña que fuera; paradójicamente, a la defensa no le quedaba otra cosa que reclamar para ese crimen una suerte de estado absoluto, privado de toda calificación, hacer de él, precisamente, un *crimen sin nombre*.

La acusación, por su parte, había encontrado un móvil (desmentido de inmediato por los testigos) : los padres de Gérard Dupriez se habrían opuesto a su matrimonio y por eso él los había matado. Tenemos pues, ante nosotros, un ejemplo de lo que la justicia considera causalidad criminal: los padres del asesino son ocasionalmente un estorbo; él los mata para suprimir el obstáculo. E inclusive si los mata por cólera, esta cólera no deja de ser un estado racional puesto que sirve directamente para algo (lo que significa que a los ojos de la justicia, los hechos psicológicos no son compensatorios o vinculados a lo psicoanalítico, sino siempre utilitarios, vinculados a lo económico).

Basta, pues, con que el gesto sea abstractamente útil, para que el crimen reciba un nombre. La acusación admitió el rechazo al matrimonio de Gérard Dupriez sólo como motor de un estado casi demente, la cólera; poco importa que racionalmente (con esa misma racionalidad que hace un instante fundaba el crimen), el criminal no pudiera esperar de su acto ningún beneficio (el matrimonio se destruye con más seguridad por el asesinato de los padres que por la resistencia de ellos a aceptarlo, pues Gérard Dupriez no ha hecho nada por ocultar su crimen). Se considera satisfactoria una causalidad amputada: lo que interesa es que la cólera de Dupriez esté motivada en su origen, no en su efecto; se supone que el criminal posee una mentalidad suficientemente lógica como para concebir la utilidad abstracta de su crimen, pero no sus consecuencias reales. Dicho de otro modo, basta que la demencia tenga un origen *razonable* para que se la pueda calificar como crimen. Ya he indicado a propósito del proceso Dominici la característica de la razón penal: es de orden "psicológico" y por lo mismo, "literaria".

Los psiquiatras, a su turno, no admitieron que un crimen inexplicable deje, por ello, de ser un crimen; mantuvieron la total responsabilidad del acusado, lo cual, a primera vista, se opone a las pruebas penales tradicionales: para los

psiquiatras, la ausencia de causalidad no impide en absoluto calificar como crimen al asesinato. Paradójicamente, en este caso, es justamente la psiquiatría la que defiende la idea de un control absoluto de sí mismo y le adjudica la culpa al criminal aun fuera de los límites de la razón. La justicia (la acusación) funda el crimen en la causa y margina de esta manera la posible parte que se pudiera achacar a la demencia; la psiquiatría, por su parte, por lo menos la psiquiatría oficial, parece querer retrotraer lo más posible la definición de la locura, no acuerda ningún valor a la determinación y reencuentra la vieja categoría teológica del libre albedrío; en el proceso Dupriez, la psiquiatría desempeña el papel de la iglesia que deja en manos de los laicos (la justicia) a los acusados que ella no puede recuperar porque no logra incluirlos en ninguna de sus "categorías"; crea, inclusive, para este objeto, una categoría privativa, puramente nominal: la perversión. Frente a una justicia nacida en la época burguesa, adiestrada en consecuencia para racionalizar el mundo como reacción a lo arbitrario (divino o monárquico) y que deja ver aún –en estado de huella anacrónica– el papel progresista que pudo desempeñar, la psiquiatría oficial rescata la tan antigua idea de una perversión responsable, cuya condena debe ser indiferente a todo esfuerzo de explicación. En vez de intentar ampliar su dominio, la psiquiatría legal envía al verdugo dementes que la justicia, más racional, aunque timorata, preferiría, en el mejor de los casos, abandonar. Tales son algunas de las contradicciones del proceso Dupriez: entre la justicia y la defensa; entre la psiquiatría y la justicia; entre la defensa y la psiquiatría. Otras contradicciones existen en el seno mismo de cada uno de esos poderes: la justicia, como se ha visto, disociando irracionalmente la causa del fin, llega a excusar un crimen por la proporción de su monstruosidad; la psiquiatría legal renuncia voluntariamente a su propio objeto y envía el asesino al verdugo, justo en el momento en que las ciencias psicológicas se preocupan crecientemente de una mayor porción del hombre; y la propia defensa, por su parte, vacila entre la reivindicación de una *psiquiatría avanzada* que consideraría a cada criminal como un demente y la hipótesis de una "fuerza" mágica que habría investido Dupriez, como en los mejores tiempos de la hechicería (alegato de la Sra. Maurice Garcon).

FOTOS-IMPACTOS

Geneviève Serreau, en su libro sobre Brecht, recordaba aquella fotografía de *Match* en la que se ve una escena de ejecución de comunistas guatemaltecos; señalaba correctamente que esa fotografía no es terrible en sí y que el horror proviene del hecho de que *nosotros la miramos* desde el seno de nuestra libertad; una exposición de fotos-impactos en la galería d'Orsay, de las cuales muy pocas, precisamente, lograron impactarnos, dio razón, paradójicamente, a la observación de Geneviève Serreau: no es suficiente que el fotógrafo *signifique* lo horrible para que nosotros lo experimentemos como tal. La mayoría de las fotografías reunidas en la exposición para chocarnos no nos produce ningún efecto, precisamente, porque el fotógrafo nos ha sustituido de modo demasiado generoso en la conformación de su tema: en casi todos los casos *sobreconstruyó* el

horror que nos propone añadiendo al hecho, por contrastes o aproximaciones, el lenguaje intencional del horror. Una fotografía, por ejemplo, coloca un grupo de soldados al lado de un campo cubierto de cabezas de muertos; otra nos presenta a un joven militar mirando un esqueleto; otra, en fin, capta una columna de condenados o de prisioneros en el momento en que se cruza con un rebaño de carneros. Pero ninguna de esas fotografías, realizadas con tanta destreza, nos llega. Frente a ellas estamos como desposeídos de nuestro juicio: alguien se ha estremecido por nosotros, alguien ha reflexionado por nosotros, alguien ha juzgado por nosotros; el fotógrafo no nos ha dejado nada, salvo un simple derecho de aceptación intelectual. Lo único que nos vincula a esas imágenes es un interés técnico; cargadas de sobreindicación por parte del artista, no tienen ninguna historia para nosotros, no podemos *inventar* nuestra propia recepción a ese alimento sintético, ya totalmente asimilado por su creador.

Otros fotógrafos quisieron sorprendernos, a falta de impactarnos, pero el error de principio es el mismo; se esforzaron, por ejemplo, en captar con gran habilidad técnica el momento más extraño de un movimiento, su situación extrema, el planeo de un jugador de fútbol, el salto de una deportista o la levitación de los objetos en una casa encantada. Pero también en este caso el espectáculo, aunque directo y para nada compuesto por elementos contrastados, sigue siendo demasiado construido; la captación del instante único se presenta como gratuita, demasiado intencional, surgida de una voluntad de lenguaje que molesta y esas imágenes bien logradas no tienen ningún efecto sobre nosotros; el interés que pueden despertar no sobrepasa el tiempo de una lectura fugaz, no resuena, no perturba y nuestra recepción se concentra en seguida sobre un signo puro; la legibilidad perfecta de la escena, su *conformación*, nos dispensa de captar lo escandaloso que la imagen tiene profundamente; reducida al estado de puro lenguaje, la fotografía no nos desorganiza.

Algunos pintores tuvieron que resolver ese mismo problema de lo extremo, del apogeo del movimiento, pero lo lograron mucho mejor. Los pintores del imperio, por ejemplo, al tener que reproducir instantáneamente (caballo encabritándose, Napoleón extendiendo el brazo sobre el campo de batalla, etcétera) confiaron el movimiento al signo amplificado de lo inestable, lo que podría llamarse el *numen*, el estremecimiento solemne de una pose que, sin embargo, resulta imposible de instalar en el tiempo; este aumento inmóvil de lo imperceptible —lo que más tarde se llamará *fotografía* en el cine— es el lugar mismo donde comienza el arte. El leve escándalo de esos caballos exageradamente encabritados, de ese emperador congelado en un gesto imposible, esa terquedad de la expresión, que también se podría llamar retórica, añade a la lectura del signo una especie de captación turbadora que arrastra al lector de la imagen hacia un asombro visual más que intelectual, porque lo pega a las superficies del espectáculo, a su resistencia óptica y no inmediatamente a su significación.

La mayoría de las fotos-impactos que nos mostraron son falsas, porque han elegido precisamente un estado intermedio entre el hecho literal y el hecho

aumentado: demasiado intencionales para fotografía y demasiado exactas para pintura, carecen a la vez del escándalo de la letra y de la verdad del arte; quisieron hacer signos puros, sin consentir en otorgar a esos signos, por lo menos, la ambigüedad, la lentitud de lo denso. Es lógico, pues, que las únicas fotos-impactos de la exposición (cuyo principio sigue siendo muy loable) resulten ser, precisamente, las fotografías de agencia, en las que el hecho sorprendido estalla en su terquedad, en su literalidad, en la evidencia misma de su naturaleza obtusa. Los fusilados guatemaltecos, el dolor de la novia de Aduan Malki, el sirio asesinado, el machete amenazante del policía, estas imágenes asombran porque parecen, a primera vista, extranjeras, casi calmas, inferiores a su leyenda: están visualmente disminuidas, desposeídas de ese *numen* que los pintores de composición no hubieran dejado de añadirles (y con todo derecho puesto que se trataba de pintura). Carente tanto de alegato como de explicación, lo *natural* de esas imágenes obliga al espectador a una interrogación violenta, lo encamina a un juicio que él mismo elabora sin ser molestado por la presencia demiúrgica del fotógrafo. Se trata, exactamente, de la catarsis crítica pregonada por Brecht y ya no de una purga emotiva, como en el caso de la pintura temática. Quizás aquí se vuelvan a encontrar las dos categorías de lo épico y de lo trágico. La fotografía literal introduce al escándalo del horror, no al horror mismo.

DOS MITOS DEL JOVEN TEATRO

A juzgar por un reciente concurso de las jóvenes compañías, el joven teatro hereda con entusiasmo mitos del viejo (lo que hace que ya no se sepa demasiado bien qué es lo que distingue al uno del otro). En el teatro burgués, por ejemplo, el actor, "devorado" por su personaje, debe parecer abrasado por un verdadero incendio de pasión. Hace falta, cueste lo que cueste, "hervir", es decir, arder y desparramarse a la vez; de allí las formas húmedas que adopta esta combustión. En una pieza nueva (que obtuvo un premio), ambos protagonistas masculinos se desparramaron en líquidos de toda suerte: lloros, sudores y saliva. Se tenía la impresión de asistir a un tormento fisiológico espantoso, a una torsión monstruosa de los tejidos internos, como si la pasión fuese una gruesa esponja mojada apretada por la mano implacable del dramaturgo. Es claramente comprensible la intención de esa tormenta visceral: hacer de la "psicología" un fenómeno cuantitativo, obligar a la risa o al dolor a adoptar formas métricas simples, de manera que la pasión también se convierta en una mercancía como las otras, un objeto de comercio, insertada en un sistema numérico de intercambio: doy mi dinero al teatro y, como devolución, exijo una pasión bien visible, casi computable; y si el actor llena bien la medida, si sabe hacer trabajar su cuerpo ante mí, sin trampas, si no puedo dudar del esfuerzo que realiza, entonces consideraré excelente al actor, le testimoniaré mi alegría por haber colocado el dinero en un talento que no lo dilapida, sino que me lo devuelve centuplicado bajo la forma de llantos y sudores verdaderos. La gran ventaja de la combustión es de orden económico: mi dinero de espectador tiene al fin un rendimiento controlable.

La combustión del actor se adorna naturalmente de justificaciones espiritualistas: el actor se entrega al demonio del teatro, se sacrifica, se deja comer desde el interior por su personaje; su generosidad, la entrega de su cuerpo al arte, su trabajo físico, son dignos de piedad, de admiración. Uno valora esa labor muscular, y cuando, extenuado, vaciado de todos sus humores, viene a saludar al final, uno lo aplaude como a quien establece un récord de ayuno o de levantamiento de pesas y se le propone secretamente ir a recobrase, a renacer su sustancia interior, a remplazar toda esa agua con que ha medido la pasión que le hemos comprado. No creo que ningún público burgués resista a un "sacrificio" tan evidente y estoy convencido de que un actor que sabe llorar o transpirar en escena tiene la seguridad de ganar: la evidencia de su labor impide ir más lejos en el juicio.

Veamos otro aspecto desdichado en la herencia del teatro burgués: el mito del hallazgo. Con este mito forjan su reputación directores de escena veteranos. Cuando representa *La Locandiera*, una joven compañía hace bajar los muebles del techo en cada acto. Esto resulta sin duda inesperado y todo el mundo vocifera por la invención: lo lamentable es que se trata de una invención completamente inútil, dictada visiblemente por una imaginación en apuros que a todo precio quiere ser novedosa; como actualmente se han agotado todos los procedimientos artificiales de instalación del decorado, como el modernismo y la vanguardia nos han saturado con esos cambios a la vista, en que algún sirviente —suprema audacia— dispone tres sillas y un sofá en la nariz de los espectadores, se recurre al último espacio libre, el techo. El procedimiento es gratuito, puro formalismo, pero poco importa: a los ojos del público burgués, la puesta en escena siempre consiste en una técnica del hallazgo y algunos "animadores" son muy complacientes con esas exigencias: se reducen a inventar. También en este caso el teatro descansa, una vez más, sobre la dura ley del intercambio: es necesario y suficiente que las inversiones del director de escena resulten visibles y que cada cual pueda controlar el rendimiento de su entrada: surge así un arte que anda a los apurones y se manifiesta ante todo como una secuela discontinua — y por ende computable — de logros formales.

Como la combustión del actor, el "hallazgo" tiene su justificación desinteresada; se intenta otorgarle el valor de un "estilo". Hacer descender los muebles del techo se presentará como una operación desenvuelta, en armonía con ese clima de irreverencia vivaz que tradicionalmente se adjudica a la comedia del arte. Naturalmente, el estilo casi siempre es una coartada destinada a esquivar las motivaciones profundas de la pieza: dar a una comedia de Goldoni un estilo puramente italiano" (arlequinadas, mimos, colores vivos, semimáscaras, volteretas y retórica de la rapidez) es una manera fácil de despreocuparse por el contenido social e histórico de la obra, es desmontar la subversión aguda de las relaciones cívicas; en una palabra, es mistificar.

Nunca se insistirá demasiado sobre los estragos del "estilo" en nuestras escenas burguesas. El estilo excusa todo, dispensa de todo y especialmente de la reflexión histórica; encierra al espectador en la servidumbre de un puro formalismo, de modo que hasta las revoluciones de "estilo" resultan meramente

formales. El director de escena de vanguardia será quien ose sustituir un estilo por otro (sin volver nunca a tomar contacto con el fondo real de la pieza), convertir, como Barrault en la *Orestíada*, el academismo trágico en fiesta negra. Pero todo da igual y no significa ningún avance el remplazar un estilo por otro: Esquilo autor bantú no es menos falso que Esquilo autor burgués. En el arte del teatro, el estilo es una técnica de evasión.

LA VUELTA DE FRANCIA COMO EPOPEYA

Existe una onomástica de la Vuelta de Francia que por sí sola nos indica que la Vuelta es una gran epopeya. Los nombres de los corredores, en su mayoría, parecen proceder de una edad étnica muy antigua, de un tiempo en que la raza sonaba a través de un pequeño número de fonemas ejemplares (Brankart el Franco, Bobet el Franciano, Robic el Celta, Ruiz el Ibero, Darri-gade el Gascón). Además, esos nombres vuelven sin cesar; constituyen puntos fijos dentro del gran azar de la prueba cuya tarea consiste en sujetar una duración episódica, tumultuosa, a las esencias estables de los grandes caracteres, como si el hombre fuera, ante todo, un nombre que logra dominar los acontecimientos: Brankart, Geminiani, Lauredi, Antonin Rolland, son patronímicos que se leen como los signos algebraicos del valor, la lealtad, la traición o el estoicismo. En la medida en que el nombre del corredor resulta a la vez alimento y elipsis, forma la figura principal de un verdadero lenguaje poético que permite leer un mundo donde la descripción resulta finalmente inútil. Esta lenta concreción de las virtudes del corredor en la sustancia sonora de su nombre, termina, además, por absorber el lenguaje adjetivo. Al comienzo de su gloria, los corredores están provistos de algún epíteto de naturaleza; más tarde, se vuelve inútil. Se dice: el elegante Coletto o Van Dongen el Bático; de Louison Bobet, ya no se dice nada.

En realidad, la entrada en el orden épico se efectúa por medio de la disminución del nombre: Bobet se vuelve Louison; Lauredi, Nello, y a Rafael Geminiani, héroe pleno puesto que al mismo tiempo es *bueno* y *valeroso*, se lo llama unas veces Raí y otras Gem. Estos nombres son ligeros, un tanto tiernos y un tanto serviles; en una sílaba dan cuenta de un valor sobrehumano y de una intimidad totalmente humana; el periodista trata ese nombre con familiaridad, casi como lo» poetas latinos los de César o Mecenas. En el diminutivo del ciclista existe esa mezcla de servilismo, de admiración y de prerrogativa que instala al pueblo como *voyeur* de sus dioses.

Recortado, el nombre *se* vuelve auténticamente público; permite colocar la intimidad del corredor sobre el proscenio de los héroes. Porque el auténtico lugar épico no es el combate, sino la tienda de campaña, el umbral público donde el guerrero elabora sus intenciones, desde donde lanza injurias, desafíos y confidencias. La Vuelta de Francia conoce a fondo la gloria de una falsa vida privada, donde la afrenta y el *abrazo* son las formas, ampliadas de la relación humana: en el curso de una partida de caza en Bretaña, Bobet, generoso, tendió públicamente la mano a Lauredi, quien la rechazó no menos públicamente. Estos enredos homéricos tienen por contrapartida los elogios que los grandes se dirigen mutuamente por encima de la multitud. Bobet dice a Koblet: "te

extraño" y estas palabras trazan por sí solas el universo épico, donde el enemigo aparece constituido en proporción a la estima que se le tiene. Ocurre que en la Vuelta existen numerosos vestigios de enfeudación, esa instancia que ligaba, por así decir, carnalmente al hombre con el hombre. En la Vuelta abundan los besos. Marcel Bidot, el director técnico del equipo de Francia, besa a Gem después de una victoria y Antonin Rollan estampa un beso ferviente en la mejilla hundida del mismo Geminiani. El abrazo es la expresión de una euforia magnífica que se siente ante lo cerrado y perfecto del mundo heroico. Por el Contrario, es imprescindible evitar que a esta felicidad fraternal se unan los sentimientos gregarios que se agitan entre los miembros de un mismo equipo; esos sentimientos son mucho más turbios. La perfección de las relaciones públicas sólo es posible entre los grandes: ni bien los "domésticos" entran en escena, la epopeya se degrada a novela.

La geografía de la Vuelta también se encuentra enteramente sometida a la necesidad épica de la prueba. Los elementos y los terrenos están personificados, pues el hombre se mide con ellos y, como toda epopeya, interesa que la lucha oponga dimensiones iguales: el hombre, pues, se naturaliza; la naturaleza, se humaniza. Las cuestas son malignas, reducidas a "porcentaje" ásperos o mortales y las etapas, que tienen dentro de la Vuelta la unidad de un capítulo de novela (en efecto, se trata de una temporalidad épica, de una suma de crisis absolutas y no de la progresión dialéctica de un solo conflicto, como en la duración trágica), las etapas, entonces, son ante todo personas físicas, enemigos sucesivos, individualizados por esa mezcla de morfología y moral que define a la naturaleza épica. La etapa es hirsuta, pesada, incendiada, erizada, etc.; todos adjetivos que pertenecen a un orden existencial de la clasificación y tienden a indicar que el corredor está luchando, no con tal o cual dificultad natural, sino con un verdadero problema de existencia, un tema sustancial donde, en un solo movimiento, compromete su percepción y su juicio.

El corredor encuentra en la naturaleza un medio animado con el que mantiene intercambios de nutrición y de sujeción. Una etapa marítima (El Havre-Dieppe) será "yodada", aportará a la carrera energía y color; otra (el norte), hecha de rutas adoquinadas, constituirá un alimento opaco, anguloso: será, literalmente, "dura de roer"; otra (Briangon-Mónaco) será esquistosa, prehistórica, atrapará al corredor. Todas plantean un problema de asimilación, todas están reducidas a su sustancia profunda mediante un movimiento propiamente poético y ante cada una de ellas el corredor busca oscuramente definirse como un hombre total que lucha con una naturaleza-sustancia y no sólo con una naturaleza-objeto. En consecuencia lo que interesa son los movimientos de aproximación a la sustancia. El corredor siempre aparece representado en estado de inmersión y no en estado de carrera: se zambulle, atraviesa, vuela, se adhiere; lo define su vínculo con el suelo, con frecuencia en la angustia y el apocalipsis (*la pavorosa zambullida sobre Monte Cario, el juego del Esterel*).

La etapa más fuertemente personificada es la del Monte Ventoux. Las grandes gargantas, alpinas o pirenaicas, por duras que sean, siguen siendo pasos, se los siente como objetos a ser atravesados; la garganta es agujero, accede difícilmente a ser persona. El Ventoux, en cambio, tiene la plenitud del

monte, es un dios del Mal al que es necesario sacrificar. Verdadero Moloch, déspota de los ciclistas, jamás perdona a los débiles, se hace pagar un injusto tributo de sufrimientos. Físicamente, el Ventoux es horrible: calvo (atacado de seborrea seca, dice *L'Équipe*), es el espíritu mismo de lo seco; su clima absoluto (es mucho más una esencia de clima que un espacio geográfico) lo hace terreno condenado, lugar de prueba para el héroe, algo así como un infierno superior donde el ciclista definirá la verdad de su salvación: vencerá al dragón, sea con ayuda de un dios (Gaul, *amigo de Febo*), sea por puro prometeís-mo, oponiendo a ese dios del mal un demonio aún más fuerte (Bobet, *Satanás de la bicicleta*).

La Vuelta, pues, dispone de una verdadera geografía homérica. Como en la Odisea, aquí la carrera es a la vez periplo de pruebas y exploración total de los límites terrestres. Ulises había alcanzado varias veces las puertas de la Tierra. También la Vuelta roza en varios puntos el mundo inhumano: sobre el Ventoux, se nos dice, uno ya ha dejado el planeta Tierra y se acerca a astros desconocidos. Por su geografía, la Vuelta constituye un inventario enciclopédico de los espacios humanos y si adoptáramos un esquema viquiano de la historia, la Vuelta representaría ese instante ambiguo en que el hombre personifica fuertemente la naturaleza para captarla mejor y librarse de ella más fácilmente.

Por cierto que la adhesión del corredor a esa naturaleza antropomórfica sólo puede llevarse a cabo a través de vías semirreales. La Vuelta practica comúnmente una energética de los espíritus. La fuerza que dispone el corredor para enfrentar a la tierra-hombre puede cobrar dos aspectos: la *forma*, estado más que ímpetu, equilibrio privilegiado entre la calidad de los músculos, la agudeza de la inteligencia y la voluntad del carácter, y el *jump*, verdadero influjo eléctrico que sacude a ciertos corredores amados por los dioses y les hace llevar a cabo proezas sobrehumanas. El *jump* implica un orden sobrenatural en el cual el hombre triunfa a condición de que un dios lo ayude. El *jump* es lo que la madre de Brankart fue a pedir para su hijo a la Santa Virgen, en la catedral de Chartres; y Charly Gaul, beneficiario prestigioso de la gracia, es precisamente el especialista del *jump*. Charly Gaul recibe su electricidad en una relación intermitente con los dioses; a veces los dioses lo habitan y él maravilla; a veces los dioses lo abandonan, el *jump* se ha agotado. Charly ya no puede hacer nada bueno.

Existe una detestable parodia del *jump*: el doping. Dopar al corredor es tan criminal, tan sacrílego como querer imitar a Dios; es robar a Dios el privilegio de la chispa. Por otra parte, en esos casos Dios sabe vengarse: bien lo sabe el pobre Malléjac, a quien una droga provocativa condujo a las puertas de la locura (castigo a los ladrones de fuego). Bobet, por el contrario, frío, racional, prácticamente no conoce el *jump*: es un espíritu fuerte que efectúa su trabajo por sí mismo; especialista de la *forma*, Bobet es un héroe totalmente humano que nada debe a lo sobrenatural y obtiene sus victorias a partir de cualidades puramente terrestres, aumentadas gracias a la virtud humanista por excelencia: la voluntad. Gaul encarna lo arbitrario, lo divino, lo maravilloso, lo escogido, la complicidad con los dioses; Bobet encarna lo justo, lo humano, Bobet niega a los dioses, Bobet ilustra una moral del hombre solo. Gaul es un arcángel, Bobet es

prometeico, un Sísifo que lograría hacer caer la piedra sobre esos mismos dioses que lo han condenado a no ser otra cosa que magníficamente hombre.

La dinámica de la Vuelta, por su parte, se presenta como una batalla, pero como el enfrentamiento es muy particular, esa batalla es dramática sólo por su decorado o sus marchas y no precisamente por sus choques. La Vuelta es comparable, sin duda, a un ejército moderno, definido por la importancia de su material y el número de sus servidores. Incluye episodios criminales, conflictos nacionales (Francia apremiada por los *corridori* del *signare* Binda, director de la *Squadra* italiana) y el héroe afronta la prueba en estado cesáreo, cercano a la calma divina, familiar al Napoleón de Hugo ("Gem se zambulló, mirada alerta, en la peligrosa bajada de Montecarlo"). Esto no impide que el acto mismo del conflicto permanezca difícil de captar y no se deje instalar en una duración. De hecho, la dinámica de la Vuelta sólo conoce cuatro movimientos: encabezar, seguir, escaparse, abatirse. Encabezar es el acto más duro y también el más inútil; encabezar siempre es sacrificarse; es un heroísmo puro, destinado a ostentar un carácter, mucho más que a asegurar un resultado; en la Vuelta, sobrepasar al guía, no rinde directamente; por lo común lo que se gana se reduce por las tácticas colectivas. *Seguir*, por el contrario, siempre es un poco cobarde y un poco traidor, pertenece a un arribismo que no se inquieta por el honor: seguir con exceso, con provocación, es claramente parte del mal (vergüenza para los "chuparruedas"). *Escaparse* es un episodio poético destinado a ilustrar una soledad voluntaria; aunque poco eficaz pues casi siempre se es nuevamente alcanzado, la gloria que se obtiene es proporcional a esa especie de honor inútil que la sustenta (escapada solitaria del español Alomar: retiro, altura, castellanismo del héroe a lo Montherlant). El *abatimiento* prefigura el abandono, siempre es terrible, entristece como un desastre; en el Ventoux, algunos abatimientos han cobrado un carácter "hiroshimático". Estos cuatro movimientos están evidentemente dramatizados, moldeados en el vocabulario enfático de la *crisis*; con frecuencia uno de ellos, transformado en imagen, impone su nombre a la etapa, como al capítulo de una novela (Título: *La pedaleada tumultuosa de Kubler*). El papel del lenguaje, en este caso, es enorme. El lenguaje otorga al acontecimiento, inasible pues se encuentra permanentemente diluido en una duración, la grandeza épica que permite solidificarlo. La Vuelta posee una moral ambigua: imperativos caballerescos se mezclan sin cesar con los llamamientos brutales del puro espíritu de triunfo. Es una moral que no sabe o que no quiere elegir entre el halago de la abnegación y las necesidades del empirismo. El *sacrificio* de un corredor al éxito de su equipo, decidido por él mismo o impuesto por un arbitro (el director técnico), siempre es exaltado, pero también siempre es discutido. El sacrificio es grande, noble, testimonia plenitud moral en el ejercicio del deporte de equipo y se justifica en función de él. Pero también el sacrificio contradice otro valor necesario para la leyenda completa de la Vuelta: el realismo. *No se anda con sentimentalismos en la Vuelta*, tal es la ley que aviva el interés del espectáculo. La moral caballeresca, en este caso, se siente como riesgo de que el destino pueda haber determinado un resultado. La Vuelta tiene especial cuidado en evitar todo lo que podría parecer que influye por adelantado sobre el azar desnudo y brutal del combate.

Los juegos no están previstos, la Vuelta es un enfrentamiento de caracteres, requiere de una moral del individuo, del combate solitario por la vida: la inquietud y la preocupación de los periodistas reside en asignar a la Vuelta un porvenir incierto: durante toda la Vuelta de 1955 protestaron contra la creencia general de que era seguro el triunfo de Bobet. Pero la Vuelta también es un deporte, exige una moral de la colectividad. Esta contradicción, jamás resuelta, obliga a la leyenda a discutir y explicar permanentemente el sacrificio, a destacar en cada ocasión la moral generosa que lo sustenta. Se siente el sacrificio como un valor sentimental, por eso es necesario justificarlo incansablemente.

El director técnico desempeña en todo esto un papel esencial: asegura el vínculo entre el fin y los medios, entre la conciencia y el pragmatismo; es el elemento dialéctico que une en un solo desgarramiento la realidad del mal y su necesidad. Marcel Bidot es especialista de estas situaciones cornelianas en las que le es necesario sacrificar en un mismo equipo a un corredor por otro e incluso, a veces, y lo que es aún más trágico, a un hermano por su hermano (Jean por Louison Bobet). De hecho, Bidot sólo existe como imagen real de una necesidad de orden intelectual y en consecuencia, en un universo apasionado por naturaleza, necesita una personificación independiente. El trabajo está correctamente dividido: para cada grupo de diez corredores se necesita un puro cerebro, cuyo papel, por otra parte, no es de ninguna manera privilegiado, pues la inteligencia en este caso es funcional; sólo tiene por tarea mostrar al público la naturaleza estratégica de la competición: Marcel Bidot, pues, se reduce a la persona de un analista meticulado; su papel es *meditar*.

A veces un corredor toma bajo su responsabilidad la tarea cerebral. Es justamente el caso de Louison Bobet y allí radica la originalidad de su "papel". El poder estratégico de los corredores es generalmente débil, no sobrepasa el arte de algunas simulaciones groseras (Kubler representa una comedia para engañar al adversario). En el caso de Bobet, esta indivisión monstruosa de los papeles engendra una popularidad ambigua, mucho más turbia que la de un Coppi o la de un Koblet: Bobet piensa demasiado, es un *ganador* y no un *jugador*.

Esa medición de la inteligencia entre la pura moral del sacrificio y la dura ley del éxito traduce un orden mental complejo, a la vez utópico y realista, conformado con los vestigios de una ética muy antigua, feudal o trágica, y con exigencias nuevas, apropiadas al mundo de la competencia total. En esta ambigüedad radica la significación esencial de la Vuelta: la mezcla sabia de ambas coartadas, la coartada idealista y la coartada realista, permite a la leyenda cubrir con un velo honorable y excitante a la vez los determinismos económicos de nuestra gran epopeya.

Pero sea cual fuere la ambigüedad del sacrificio, éste se reintegra finalmente al orden de la claridad: la leyenda lo instala sin cesar en una pura disposición psicológica. La Vuelta se salva del malestar de la libertad porque, por definición, constituye *el mundo de las esencias caracterológicas*. Ya he señalado cómo esas esencias se establecían gracias a un nominalismo soberano que hace del nombre del corredor el depósito estable de un valor eterno (Coletto, la elegancia; Geminiani, la regularidad; Lauredi, la traición, etc.). *La Vuelta es un*

conflicto incierto de esencias ciertas; la naturaleza, las costumbres, la literatura y los reglamentos relacionan sucesivamente esas esencias: como los átomos, se rozan, se unen, se rechazan y de ese juego nace la epopeya. Un poco más adelante presento un léxico caracterológico de los corredores, por lo menos de aquellos que han adquirido un valor semántico seguro; se puede confiar en esa tipología porque es estable; nos enfrentamos con esencias. Se puede decir que en este caso, como en la comedia clásica, especialmente en la comedia del arte, pero con un orden totalmente distinto de construcción (la duración cómica sigue siendo la de un teatro del conflicto, mientras que la duración de la Vuelta es la del relato novelesco), el espectáculo surge del asombro ante las relaciones humanas: las esencias chocan desde todas las figuras posibles.

Creo que la Vuelta es el mejor ejemplo que jamás hayamos encontrado de un mito total, y por lo tanto, ambiguo. La Vuelta es tanto un mito de expresión como un mito de proyección, simultáneamente realista y utópico. La Vuelta expresa y libera a los franceses a través de una fábula única donde las imposturas tradicionales (psicología de las esencias, moral del combate, magia de los elementos y de las fuerzas, jerarquía de los superhombres y de los domésticos) se mezclan con formas de interés positivo, con la imagen utópica de un mundo que busca obstinadamente reconciliarse por el espectáculo de la claridad total de las relaciones entre el hombre, los hombres y la naturaleza. Lo viciado de la Vuelta es su base, los móviles económicos, el provecho último de la prueba, generador de coartadas ideológicas. Todo esto no impide que la Vuelta sea un hecho nacional fascinante, puesto que la epopeya expresa ese momento frágil de la historia en que el hombre, aun torpe, engañado, prevé de todos modos, a su manera y a través de fábulas impuras, una adecuación perfecta entre él, la comunidad y el universo.

Léxico de los corredores (1955)

Bobet (Jean). El doble de Louison es también su negativo; es la gran víctima de la Vuelta. Consagra, "como hermano", el sacrificio total de su persona a su hermano mayor. Este corredor, permanentemente desmoralizado, sufre un grave mal: piensa. Su cualidad de intelectual patentado (es profesor de inglés y lleva enormes lentes), lo compromete a una lucidez destructiva: analiza su sufrimiento y pierde en la introspección la ventaja de una musculatura superior a la de su hermano. Es *complicado*, por lo tanto un tipo sin suerte.

Bobet (Louison). Bobet es un héroe prometeico; tiene un magnífico temperamento de luchador, un sentido agudo de la organización, es un calculador, apunta realistamente a *ganar*. Su mal radica en un germen de cerebralidad (tiene menos cerebralidad que su hermano; sólo es bachiller); conoce la inquietud, el orgullo herido: es un bilioso. En 1955 tuvo que enfrentar una pesada soledad: sin la presencia de Koblet y de Coppi, luchando con sus fantasmas, sin rivales declarados, fuerte y solitario, todo lo amenazaba y el peligro podía surgir de cualquier parte ("Me harían falta Coppis, Koblets, pues resulta demasiado duro estar solo como favorito"). El *bobetismo* ha llegado a consagrar un tipo de corredor muy particular, en el que la energía está redoblada por una interioridad analítica y calculadora.

Brankart. Simboliza la joven generación ascendente. Ha sabido inquietar a sus mayores. Ciclista magnífico, de humor ofensivo que renace sin cesar.

Coletto. El corredor más elegante de la Vuelta.

Coppi. Héroe perfecto. Sobre la bicicleta posee todas las virtudes. Fantasma temible.

Darrigade. Cerbero ingrato, pero útil. Servidor celoso de la causa tricolor, a quien, por esta razón, se le perdona ser un chuparruedas, un carcelero intratable.

De Groot. Ciclista solitario, taciturno holandés.

Gaul. Nuevo arcángel de la montaña. Efebo descuidado, delgado querubín, muchacho imberbe, grácil e insolente, adolescente genial, es el Rimbaud de la Vuelta. En ciertos momentos, Gaul está habitado por un dios; entonces sus dones sobrenaturales hacen pesar sobre los rivales una amenaza misteriosa. El presente divino ofrecido a Gaul, es la ligereza: por la gracia, vuelo y planeo (ausencia misteriosa de esfuerzos), Gaul se asemeja al ave o al avión (se posa graciosamente sobre los picos de los Alpes y sus pedales giran como hélices). Pero también a veces el dios lo abandona y su mirada se vuelve "extrañamente vacía". Como todo ser mítico que tiene el poder de vencer el aire o el agua, Gaul, en la tierra, se vuelve torpe e impotente; el don divino le estorba ("No sé correr en otra parte que no sea la montaña. Y hasta en subida solamente. En bajada soy torpe, o quizá demasiado ligero").

Geminiani (llamado Ralph o Gem). Corre con la regularidad leal y un tanto torpe de un motor. Montañés honesto pero sin ángel. Desfavorecido y simpático. Parlanchín.

Hassenfarder (llamado Hassen el magnífico o Hassen el corsario). Corredor combativo y suficiente ("Yo tengo un Bobet en cada pierna"). Es el guerrero ardiente que sólo sabe combatir, jamás fingir.

Koblet. Pedalista encantador que podía permitirse todo, hasta no calcular sus esfuerzos. Es el anti-Bobet, para quien sigue siendo, como Coppi, una sombra temible aunque ausente.

Kubler (llamado Ferdi, o el Águila del Adziwil). Angular, descuajaringado, seco y caprichoso. Kubler participa del tema de lo galvánico. A veces su *jump* se hace sospechoso de artificialidad (¿se droga?). Tragicomediante (tose y cojea sólo cuando lo miran). En su calidad de suizo alemán Kubler tiene el derecho y el deber de hablar como los indios, igual que los teutones de Balzac y los extranjeros de la Condesa de Segur ("Ferdí mala suerte. Gem siempre detrás Ferdi. Ferdi no poder partir").

Lauredi. Es el traidor, el maldito de la Vuelta del 55. Esta situación le ha permitido ser abiertamente sádico: quiso hacer sufrir a Bobet convirtiéndose en sanguijuela feroz detrás de su rueda. Se ve obligado a abandonar: ¿se trata de un castigo? En todo caso es seguramente una advertencia.

Molineris. El hombre del último kilómetro.

Rolland (*Antonin*). Suave, estoico, sociable. Rutero firme ante la adversidad, regular en sus actuaciones. Gregario de Bobet. Debate corneliano: ¿hace falta inmolarlo? Sacrificio tipo, ya que es injusto y necesario.

La *Guía Azul* sólo conoce el paisaje bajo la forma de lo pintoresco. Es pintoresco todo lo que es accidentado. En la *Guía Azul* se reencuentra la promoción burguesa de la montaña, el viejo mito alpino (viene del siglo XIX) que Gide asociaba con toda justicia a la moral helvético-protestante y que siempre funcionó como una mezcla bastarda de naturalismo y puritanismo (regeneración por el aire puro, ideas morales ante las cumbres, el ascenso como civismo, etc.). Entre los numerosos espectáculos promovidos por la *Guía Azul* con existencia estética, difícilmente se encuentra la llanura (salvo cuando puede decirse que es fértil), jamás la meseta. Sólo la montaña, la quebrada, el desfiladero y el torrente pueden acceder al panteón del viaje, sin duda por el hecho de que parecen sustentar una moral del esfuerzo y de la soledad. El viaje de la *Guía Azul* se revela, así, como un ordenamiento económico del trabajo, el sucedáneo fácil de la marcha moralizante. Es bueno recordar que la mitología de la *Guía Azul* proviene del último siglo, de esa fase histórica en que la burguesía gozaba de una especie de euforia absolutamente fresca al *comprar* el esfuerzo, conservar la imagen y la virtud de ese esfuerzo y, a la vez, no sufrir sus molestias. En definitiva, muy lógica y estúpidamente, la ingratitud del paisaje, su carencia de amplitud o de humanidad, su verticalidad, tan contraria a la felicidad del viaje, son los elementos que le otorgan interés. En última instancia, la *Guía* podrá escribir fríamente: "La ruta se vuelve muy pintoresca (túneles)": poco importa que no se vea nada más, puesto que aquí el túnel se ha convertido en el signo suficiente de la montaña; es un valor fiduciario lo bastante fuerte como para que uno ya no se preocupe de cobrarlo.

Así como se adula a la montuosidad hasta el extremo de aniquilar los otros tipos de horizontes, la humanidad del país desaparece en provecho exclusivo de sus monumentos. Para la *Guía Azul* los hombres sólo existen como "tipos". En España, por ejemplo, el vasco es un marino aventurero, el levantino un jardinero alegre, el catalán un hábil comerciante y el cántabro un montañés sentimental. Volvemos a encontrar aquí el virus de la esencia que está en el fondo de toda mitología burguesa del hombre (motivo por el cual tropezamos con ella tan a menudo). La etnia hispánica se reduce a un vasto ballet clásico, a una suerte de comedia del arte muy cuerda, cuya tipología sirve para enmascarar el espectáculo real de las condiciones, de las clases y de los oficios. Socialmente, para la *Guía Azul*, los hombres existen únicamente en los trenes, donde pueblan una tercera clase "mezclada". Por lo demás, sólo sirven como elementos introductorios, componen un gracioso decorado novelesco, destinado a rodear lo esencial del país: su colección de monumentos.

Aparte de sus desfiladeros salvajes, lugares de eyaculación moral, la España de la *Guía Azul* conoce un solo espacio: el que teje a través de algunos vacíos inenarrables una cadena apretada de iglesias, sacristías, retablos, cruces, custodios, torres (siempre octogonales), grupos esculpidos (la familia y el trabajo), portales romanos, naves y crucifijos tamaño natural. Como se ve, todos esos monumentos son religiosos, pues desde un punto de vista burgués resulta poco menos que imposible imaginar una historia del arte que no sea

cristiana y católica. El cristianismo es el primer proveedor del turismo y sólo se viaja para visitar iglesias. En el caso de España ese imperialismo es bufonesco, pues el catolicismo se presenta a menudo como una fuerza bárbara que ha degradado estúpidamente los logros anteriores de la civilización musulmana. La mezquita de Córdoba, cuya maravillosa selva de columnas está permanentemente obstruida por pesados altares, o determinado sitio desnaturalizado por el vuelo agresivo de una Virgen monumental (franquista), deberían incitar al burgués francés a entrever por una vez en su vida que también existe un reverso histórico del cristianismo.

En general, la *Guía Azul* testimonia la vanidad de toda descripción analítica que rechaza a la vez la explicación y la fenomenología: no responde a ninguna de las preguntas que un viajero moderno puede plantearse cuando atraviesa un paisaje real, *que existe*. La selección de los monumentos suprime la realidad de la tierra y la de los hombres, no testimonia nada del presente, es decir histórico; por eso, el monumento se vuelve indescifrable, por lo tanto, estúpido. De esta manera, el espectáculo está permanentemente en vías de aniquilación y la *Guía* se convierte, por una operación común a toda mistificación, en lo contrario de lo que pretende, en un instrumento de ocultamiento. Al reducir la geografía a la descripción de un mundo monumental e inhabitado, la *Guía Azul* expresa una mitología ya superada por una parte de la misma burguesía. Es evidente que el viaje se ha convertido (o vuelto a convertir) en una vía de aproximación humana y no ya "cultural". Otra vez (quizás como en el siglo XVIII) el objeto fundamental del viaje está constituido por las costumbres en su forma cotidiana y la geografía humana, el urbanismo, la sociología, la economía, trazan los cuadros de los verdaderos interrogantes de hoy, inclusive las preguntas más profanas. La *Guía Azul* se ha detenido en una mitología burguesa parcialmente perimida: aquella que postulaba el arte (religioso) como valor fundamental de la cultura, pero que sólo consideraba sus "riquezas" y sus "tesoros" como un almacenamiento reconfortante de mercancías (creación de los museos). Esta conducta traducía una doble exigencia: disponer de una coartada cultural tan "evadida" como fuese posible y, al mismo tiempo, mantener esa coartada en las redes de un sistema numerable y apropiativo, de manera que en cualquier momento se pudiese contabilizar lo inefable. Obviamente este mito del viaje se vuelve completamente anacrónico, aun en el seno de la burguesía, y supongo que si se confiara la elaboración de una nueva guía turística, por ejemplo a las redactoras de *L'Express* o a los redactores de *Match*, se vería surgir, aunque también fueran discutibles, países totalmente distintos: a la España de Anquetil o de Larousse sucedería la España de Siegfried y luego la de Fourastié. Ya es posible ver en la Guía Michelin cómo el número de cuartos de baño y de cubiertos de hoteles rivaliza con el de las "curiosidades artísticas": los mitos burgueses tienen, también, su geología diferencial.

Es verdad que, en lo que concierne a España, el carácter engeguedido y retrógrado de la descripción es el que mejor conviene al franquismo latente de la *Guía*. Al margen de los relatos históricos propiamente dichos (por lo demás escasos y pobres, pues se sabe que la historia no es una burguesa correcta),

relatos en los que los republicanos siempre son "extremistas" dedicados a despojar las iglesias (pero nada sobre Guernica) mientras los buenos "nacionales" ocupan su tiempo en "liberar" gracias a sus "hábilis maniobras estratégicas" y a "resistencias heroicas", señalaré la floración de un soberbio mito-coartada, el de la *prosperidad* del país. Claro está, se trata de una prosperidad "estadística" y "global" o, para ser más exacto, "comercial". La *Guía* no nos dice, por supuesto, cómo está repartida esa hermosa prosperidad. Sin duda se trata de una distribución jerárquica, puesto que se nos precisa con claridad que "el esfuerzo serio y paciente de este pueblo ha llegado hasta la reforma de su sistema político, a fin de obtener la regeneración por la aplicación legal de sólidos principios de orden y de jerarquía".

LA QUE VE CLARO

Hoy el periodismo está volcado a la tecnocracia y nuestra prensa semanal es la sede de una verdadera magistratura de la conciencia y del consejo, como en los más bellos tiempos de los jesuitas. Se trata de una moral moderna, es decir, no emancipada sino avalada por la ciencia y para la que se requiere menos el parecer del sabio universal que el del especialista. Cada órgano del cuerpo humano (pues debemos partir de lo concreto) tiene su técnico, papa y sabio supremo a la vez: el dentista de *Colgate* para la boca, el médico de "Doctor, respóndame" para las hemorragias nasales, los ingenieros del jabón *Lux* para la piel, un padre dominico para el alma y la cronista de las revistas femeninas para el corazón.

El corazón es un órgano hembra. Tratarlo exige, dentro del orden moral, una competencia tan particular como la del ginecólogo en el orden fisiológico. En consecuencia la consejera ocupa su puesto gracias a la suma de sus conocimientos en materia de cardiología moral; pero también hace falta un don caracterológico, que es, como se sabe, la marca gloriosa del médico práctico francés (por ejemplo frente a sus cofrades norteamericanos); la alianza de una experiencia muy larga que implica una edad respetable y de una juventud de corazón eterna, define en este caso el derecho a la ciencia. La consejera del corazón presenta un tipo francés prestigioso, el del *regañón bienhechor*, dotado de una sana franqueza (que puede llegar hasta el maltrato), de una gran vivacidad de réplica, de una cordura esclarecida pero confiada y cuya ciencia, real y modestamente oculta, siempre está sublimada por el sésamo de la contenciosa moral burguesa: el *buen sentido*.

En lo que el correo tiene a bien mostrarnos de ellas, las consultantes son cuidadosamente despojadas de toda condición: así como bajo el escalpelo imparcial del cirujano se pone generosamente entre paréntesis el origen social del paciente, bajo la mirada de la consejera, la postulante se reduce a un puro órgano cardíaco. Sólo la define su calidad de mujer: la condición social está tratada como una realidad parásita inútil, que podría estorbar el cuidado de la pura esencia femenina. Sólo los hombres, raza exterior que forma el "tema" del consejo, en el sentido logístico del término (aquello de lo que se habla), tienen derecho a ser seres sociales (es necesario, desde el momento que ellos *aportan*);

se les puede, pues, fijar una meta: en general, será la del industrial que ha triunfado.

La humanidad del correo sentimental reproduce una tipología esencialmente jurídica; fuera de todo romanticismo o de toda investigación más o menos real de lo vivido, sigue un orden estable de las esencias: el del Código Civil. El mundo-mujer se reparte en tres clases, de estatuto diferente: la *puella* (virgen), la *conjux* y la *mulier* (mujer no casada, o viuda, o adúltera, pero de todas maneras sola en el presente y que ha vivido). Enfrente está la humanidad exterior, la que resiste o amenaza: en primer lugar, los *parentes*, que poseen la *patria potestas*; después el *vir*, el marido o el varón, que también detenta el derecho sagrado de sojuzgar a la mujer. Se ve claramente que, a pesar de su aparato novelesco, el mundo del corazón no es un mundo improvisado: reproduce siempre y a todo precio relaciones jurídicas estereotipadas. Inclusive cuando dice *yo*, con la voz más desgarradora o más ingenua, la humanidad del correo sólo existe *a priori* como suma de un pequeño número de elementos fijos, con nombres, los mismos de la institución familiar: el correo postula la familia en el momento mismo en que parece darse como tarea liberadora exponer los interminables pleitos que ella produce.

En ese mundo de esencias, la mujer tiene como esencia el estar amenazada, a veces por los padres, más a menudo por el hombre: en ambos casos, el matrimonio jurídico es la salvación, la resolución de la crisis. No importa que el hombre sea adúltero, seductor (amenaza ambigua por otra parte) o refractario; el matrimonio como contrato social de apropiación siempre resulta la panacea. Pero la inflexibilidad de la meta obliga, en caso de dilación o de fracaso (y por definición es el momento en que el correo interviene), a conductas irreales de compensación: las vacunas del correo contra las agresiones o los abandonos del hombre apuntan a sublimar la derrota, ya sea santificándola bajo forma de sacrificio (callarse, no pensar, ser buena, tener esperanza), o bien reivindicándola *a posteriori* como una pura libertad (no perder la cabeza, trabajar, burlarse de los hombres, cerrar filas entre mujeres).

Así, sean cuales fueren las contradicciones aparentes, la moral del correo jamás postula para la mujer otra condición que no sea parasitaria: sólo el matrimonio, nombrándola jurídicamente, la hace existir. Se vuelve a encontrar la misma estructura del gineceo, definido como una libertad clausurada bajo la mirada exterior del hombre. El correo sentimental establece más sólidamente que nunca a la mujer como especie zoológica particular, colonia de parásitos que dispone de movimientos interiores propios cuya pequeña amplitud está siempre remitida a la fijeza del elemento tutor (el *vir*). Este parasitismo, manifestado bajo los toques de trompetas de la independencia femenina, entraña naturalmente una impotencia completa para cualquier apertura sobre el mundo real: bajo el pretexto de una competencia cuyos límites estarían legalmente señalados, la consejera siempre rehúsa tomar partido en los problemas que parecerían exceder las funciones propias del corazón femenino; la franqueza se detiene púdicamente en el umbral del racismo o de la religión. La realidad es que la consejera constituye una vacuna de uso bien preciso; su papel reside en ayudar a infundir una moral conformista de la sujeción. En la

consejera se aglutina todo el potencial de emancipación de la especie femenina: en ella, las mujeres son libres por procuración. La libertad aparente de los consejos dispensa de la libertad real de las conductas: simula aflojar un poco sobre la moral para afirmar con más fuerza los dogmas constitutivos de la sociedad.

COCINA ORNAMENTAL

La revista *Elle* (verdadero tesoro mitológico) nos presenta casi todas las semanas una hermosa fotografía en colores de un plato preparado: perdigones dorados mechados con cerezas, chaud-froid de pollo rosado, timbal de langostinos con cinturón de carapachos rojos, Charlotte cremosa adornada con dibujos de frutas confitadas, genovesas multicolores, etcétera.

En esa cocina, la categoría sustancial que domina es lo cubierto: se ingenian visiblemente en gelatinar las superficies, en redondearlas, en esconder el alimento bajo el sedimento liso de las salsas, de las cremas, de los fondants y de las gelatinas. Todo esto tiene que ver sin duda con la finalidad específica de la cobertura, que es de orden visual, y la cocina de *Elle* es una cocina exclusivamente para la vista, que es un sentido distinguido. En esta perseverancia en la cobertura existe, en efecto, una exigencia de distinción. *Elle* es una revista refinada, casi legendaria y su papel consiste en presentar al inmenso público popular, que es el suyo (las encuestas dan fe de ello), el sueño mismo de lo distinguido; de allí surge esta cocina del revestimiento y de la coartada, que siempre se esfuerza por atenuar o incluso disfrazar la naturaleza primera de los alimentos, la brutalidad de las carnes o lo abrupto de los crustáceos. El plato regional es admitido sólo a título excepcional (el buen puchero de familia), como fantasía rural de ciudadanos hastiados.

Pero sobre todo, la cobertura prepara y sostiene uno de los mayores logros de la cocina distinguida: la ornamentación. Los *glacis* de *Elle* sirven de soporte para adornos desenfrenados: hongos cincelados, puntuación de cerezas, motivos con limón trabajado, mondaduras de trufas, pastillas de plata, arabescos de frutas confitadas, la capa subyacente (que llamaría sedimento, pues el alimento propiamente dicho no es más que un yacimiento incierto) pretende ser la página donde se lea una verdadera cocina en rocalla (el rosa pardo es el color de predilección).

La ornamentación procede por dos vías contradictorias, cuya resolución dialéctica veremos en seguida: por una parte, huir de la naturaleza gracias a una suerte de barroco delirante (mechar camarones dentro de un limón, darle color rosa a un pollo, servir pomelos calientes) y por la otra, intentar reconstituir esa naturaleza por medio de un artificio burdo (disponer hongos merengados y hojas de acebo sobre un bizcocho de navidad con aspecto de leño, volver a colocar cabezas de langostinos en torno a la salsa blanca sofisticada que oculta sus cuerpos). Es el mismo movimiento, por otra parte, que se reencuentra en la elaboración de las baratijas pequeño-burguesas (ceniceros como sillas de montar, encendedores con forma de cigarrillos, tarteras como cuerpos de liebres).

En este caso, como en todo arte pequeñoburgués, la irreprimible tendencia al verismo aparece contrariada —o equilibrada— por uno de los imperativos constantes del periodismo doméstico: eso que en *L'Express* se llama gloriosamente *tener ideas*. De la misma manera, la cocina de *Elle* es una cocina de "ideas". Sólo que, en este caso, la invención, confinada a una realidad mágica, debe aplicarse únicamente en la *guarnición*, pues la vocación "distinguida" de la revista le prohíbe abordar los problemas reales de la alimentación (el problema real no está en encontrar el modo de mechar con cerezas un perdigón, sino en conseguir el perdigón, es decir, pagarlo).

Esta cocina ornamental está sostenida, efectivamente, por una economía totalmente mítica. Se trata abiertamente de una cocina de ensueño, como lo muestran las fotografías de *Elle*, que sólo captan en sobrevuelo, como un objeto próximo e inaccesible a la vez, cuyo consumo bien podría realizarse sólo con la mirada. Se trata de una cocina de cartel, en el sentido fuerte de la palabra, totalmente mágica, sobre todo si se tiene en cuenta que esa revista se lee mucho en medios de precarios ingresos. Esto último, por otra parte, explica lo anterior: justamente, porque *Elle* se dirige a un público auténticamente popular, evita postular una cocina económica. *L'Express*, cuyo público exclusivamente burgués posee un alto poder de compra, es todo lo contrario: su cocina es real, no mágica; *Elle* ofrece la receta de los perdigones-fantasia, *L'Express* la de la ensalada niçoise. El público de *Elle* sólo tiene derecho a la fábula; al del *L'Express*, se le puede proponer platos reales con la certeza de que podrá prepararlos.

EL CRUCERO DEL BATORY

Como de aquí en adelante habrá viajes burgueses a la Rusia soviética, la gran prensa francesa ha comenzado a elaborar algunos mitos para la asimilación de la realidad comunista. Los señores Sennep y Macaigne, de *Le Figaro*, embarcados en el *Batory*, intentaron una nueva coartada en su diario: la imposibilidad de juzgar un país como Rusia en algunos días. Malditas sean las conclusiones apresuradas —declara gravemente el señor Macaigne, que se burla de sus compañeros de viaje y de su manía generalizadora.

Es bastante sabroso ver un diario que hace antisovietismo durante todo el año a partir de chismes mil veces menos probables que una estadía real en la URSS, por corta que sea, atravesar una crisis de agnosticismo y embanderarse noblemente en las exigencias de la objetividad científica, en el momento mismo en que sus enviados pueden finalmente aproximarse a aquello de lo que hablan desde lejos con tanto gusto y de manera tan tajante. Lo que ocurre es que, por necesidades de la causa, el periodista divide sus funciones, como Maese Jacobo sus vestimentas. ¿A quién se dirige usted? ¿Al señor Macaigne periodista profesional que informa y que juzga, es decir, que *sabe*, o al señor Macaigne turista inocente que, por pura probidad, no quiere sacar ninguna conclusión de lo que ve? Esta calidad de *turista* es una coartada maravillosa: gracias a ella se puede mirar sin comprender, viajar sin interesarse por las realidades políticas;

el turista pertenece a una subhumanidad privada de juicio por naturaleza y que, cuando intenta tener alguno, sobrepasa ridículamente su condición. Y el señor Macaigne se burla de sus compañeros de viaje, que parecen haber tenido la pretensión payasesca de reunir algunas cifras sobre el espectáculo de la calle, algunos hechos generales, los rudimentos de la profundidad posible en el conocimiento de un país desconocido: crimen de lesa turismo, es decir de lesa oscurantismo, que *Le Figaro* no perdona.

El tema general de la URSS, objeto de crítica permanente, se ha sustituido por el tema temporal de la calle, única realidad concedida al turista. La calle se convierte de golpe en un terreno neutro donde se puede observar sin pretender sacar conclusiones. Pero uno puede adivinar de qué observaciones se trata. Porque la honesta reserva del turista Macaigne no le impide, en absoluto, señalar algunos accidentes desgraciados de la vida inmediata, excelentes para recordar la vocación bárbara de la Rusia soviética: las locomotoras hacen oír un largo mugido que en nada se parece al silbato de las nuestras; el andén de las estaciones es de madera; los hoteles están descuidados; hay inscripciones chinas sobre los vagones (tema del peligro chino); finalmente, hecho que revela una civilización verdaderamente atrasada, no se encuentran bares en Rusia, ¡nada más que jugo de pera!

Pero, sobre todo, el mito de la calle permite desarrollar el tema fundamental de todas las mistificaciones políticas burguesas: el divorcio entre el pueblo y el régimen. Si el pueblo ruso está a salvo, lo está como reflejo de las libertades francesas. Si una anciana se pone a llorar, si un obrero del puerto (*Le Figaro* es social) ofrece flores a los visitantes venidos de París, no se trata de expresiones emocionadas de hospitalidad sino de manifestaciones de nostalgia política: la burguesía francesa que viaja es el símbolo de la libertad francesa, de la felicidad francesa.

Sólo luego que fue iluminado por el sol de la civilización capitalista, el pueblo ruso puede ser reconocido como espontáneo, afable, generoso. Mostrar su gentileza desbordante no ofrece más que ventajas: siempre significa una deficiencia del régimen soviético, una plenitud de la felicidad occidental. El "indescriptible" reconocimiento de la joven guía de Inturist hacia el médico (de Passy) que le ofrece medias de nylon señala el atraso económico del régimen comunista y la prosperidad envidiable de la democracia occidental. Como siempre (acabo de señalarlo a propósito de la *Guía Azul*), se finge tratar como términos comparables al lujo privilegiado y al nivel popular; se adjudica a toda Francia la "elegancia" inimitable del tocador parisiense, como si *todas* las francesas se vistiesen en Dior o Balenciaga; y se muestra a las jóvenes soviéticas como enloquecidas ante la moda francesa, como si se tratara de una horda primitiva consternada ante el tenedor o el fonógrafo. En líneas generales, el viaje a la URSS sirve sobre todo para establecer el cuadro de honor burgués de la civilización occidental: el vestido parisiense, las locomotoras que silban y no mugen, bares, el jugo de pera superado y sobre todo el privilegio francés por excelencia: París, es decir una mixtura de grandes modistas y de Folies Bergère. Ese tesoro inaccesible que parece hace soñar a los rusos a través de los turistas del *Batory*.

Frente a esto, el régimen puede permanecer fiel a su caricatura de un orden opresivo que mantiene todo con la uniformidad de las máquinas. Cuando el camarero del coche dormitorio reclama a Macaigne la cuchara de su vaso de té, Macaigne extrae la conclusión (siempre dentro de un gran movimiento de agnosticismo político) de que existe una burocracia gigantesca, papelera, cuyo único cuidado está en mantener la exactitud del inventario de las cucharitas. Nuevo pasto para la vanidad nacional, orgullosa del desorden de los franceses. La anarquía de las costumbres y de los comportamientos superficiales es una excelente coartada para el orden: el individualismo es un mito burgués que permite vacunar el orden y la tiranía de la clase, con una libertad inofensiva. El *Batory* llevaba a los rusos encandilados el espectáculo de una libertad prestigiosa: parlotear durante la visita a los museos y "hacerse los graciosos" en el metro.

Por supuesto que el "individualismo" es sólo un lujoso producto de exportación. En Francia, y aplicado a un objeto de importancia diferente, posee otro nombre, al menos para *Le Fígaro*. Cuando cuatrocientos convocados por la fuerza aérea rehusaron un domingo partir para África del Norte, *Le Fígaro* no habló más de anarquía simpática ni de individualismo envidiable: como no se trataba de museo ni de metro sino de fuertes intereses coloniales, el "desorden", de golpe, ya no consistía en la expresión de una gloriosa virtud gala, sino el producto artificial de algunos "manipuladores"; el desorden ya no era prestigioso sino *lamentable* y la *monumental indisciplina* de los franceses, alabada hacía un momento con guiñadas chacotonas y vanidosas, se volvió, en la ruta de Argelia, traición vergonzante. *Le Fígaro* conoce bien a su burguesía: la libertad en vidriera, como decorado, pero el orden en casa, como constitutivo.

EL USUARIO Y LA HUELGA

Todavía existen hombres para quienes la huelga es un *escándalo*; no sólo un error, un desorden o un delito, sino un crimen moral, una acción intolerable que perturba a la naturaleza. *Inadmisible, escandalosa, irritante*, dicen de una huelga reciente algunos lectores de *Le Fígaro*. Lenguaje que en realidad proviene de la Restauración y que expresa la mentalidad profunda de ella; época en que la burguesía, recién instalada en el poder, opera una especie de crisis entre la moral y la naturaleza, da a una como *fianza*, de la otra. Por miedo a tener que naturalizar la moral, se moraliza a la naturaleza, se finge confundir el orden político y el orden natural y se termina decretando inmoral a todo lo que impugna las leyes estructurales de la sociedad que se propone defender. Para los prefectos de Carlos X como para los lectores de *Le Fígaro* de hoy, la huelga se presenta ante todo como un desafío a las prescripciones de la razón moralizada: hacer huelga es "burlarse del mundo", es decir, infringir una legalidad "natural" y no tanto una legalidad cívica, atentar contra el fundamento filosófico de la sociedad burguesa, contra esa mezcla de moral y de lógica que es el *buen sentido*.

En este caso el escándalo proviene de un ilogismo: la huelga es escandalosa porque molesta, precisamente, a quienes no les concierne. La razón

sufre y se subleva: la causalidad directa, mecánica, computable, se podría decir, que ya se nos presentó como el fundamento de la lógica pequeñoburguesa en los discursos de Poujade, esa causalidad, está perturbada. El efecto se dispersa incomprensiblemente lejos de la causa, se le escapa y eso es intolerable, chocante. Contrariamente a lo que podría deducirse de los sueños pequeñoburgueses, esta clase tiene una idea tiránica, infinitamente susceptible de la causalidad: el fundamento de su moral no es de ninguna manera mágico sino racional. Sólo que se trata de una racionalidad lineal, estrecha, fundada en una correspondencia que podríamos llamar numérica entre las causas y los efectos. Esta racionalidad carece de la idea de funciones complejas, no imagina la posibilidad de un escalonamiento lejano de los determinismos, de una solidaridad de los acontecimientos, eso que la tradición materialista ha sistematizado bajo el nombre de totalidad.

La restricción de los efectos exige una división de las funciones. Se podría fácilmente imaginar que los "hombres" son solidarios: lo que se opone no es, pues, el hombre al hombre, sino el huelguista al usuario. El usuario (llamado también *hombre de la calle*, y cuyo conjunto recibe el nombre inocente de *población*; ya hemos visto todo esto en el vocabulario del señor Macaigne), el usuario es un personaje imaginario, algebraico se podría decir, gracias al cual se hace posible romper la dispersión contagiosa de los efectos y mantener firme una causalidad reducida, acerca de la cual se podrá razonar tranquila y virtuosamente. Al recortar en la condición general del trabajador un nivel particular, la razón burguesa fragmenta el circuito social y reivindica, en su provecho, una soledad que, precisamente, la huelga tiene como objetivo desmentir. La huelga protesta contra lo que se le imputa expresamente. El usuario, el hombre de la calle, el contribuyente, son literalmente *personajes*, es decir actores, promovidos según las necesidades de la causa a papeles de superficie y cuya misión consiste en preservar la separación esencia-lista de las células sociales que, como se sabe, fue el primer principio ideológico de la revolución burguesa.

Y aquí reencontramos un rasgo constitutivo de la mentalidad reaccionaria que radica en dispersar a la colectividad en individuos y al individuo en esencia. Lo que el teatro burgués hace del hombre psicológico al poner en conflicto al viejo y al joven, al cornudo y al amante, al sacerdote y al mundano, los lectores de *Le Fígaro* también lo hacen con el ser social. Oponer huelguista y usuario es constituir el mundo en teatro, extraer del hombre total un actor particular y confrontar a esos actores arbitrarios en la falsedad de una simbólica que simula creer que la parte es sólo una reducción perfecta del todo. Esto participa de una técnica general de mistificación que consiste en formalizar, en la medida de lo posible, el desorden social. Por ejemplo, la burguesía afirma que no se inquieta por saber quién está equivocado o quién tiene razón en la huelga. Después de haber dividido entre sí los efectos para aislar mejor el que le preocupa, pretende desinteresarse de la causa: la huelga se reduce a un incidente aislado, a un fenómeno que no merece ser explicado. De esta manera se logra poner más claramente de manifiesto el escándalo que produce. El trabajador de los servicios públicos al igual que los funcionarios serán

marginados de la masa laboriosa, como si la calidad de asalariado de esos trabajadores fuera atraída, fijada y después sublimada en la superficie de sus funciones. Esta disminución interesada de la condición social permite esquivar lo real sin abandonar la ilusión eufórica de una causalidad directa, que sólo comenzaría desde donde a la burguesía le resultara cómodo hacerla partir. Así como el ciudadano se encuentra reducido de golpe al puro concepto de usuario, los jóvenes franceses movilizables se despiertan una mañana evaporados, sublimados en una pura esencia militar. Esencia que, virtuosamente, será mostrada como punto de partida *natural* de la lógica universal. El estatuto militar se convierte así en el origen incondicional de una causalidad nueva, más allá de la cual, en adelante, será monstruoso querer remontarse. Cuestionar las normas militares no puede ser, en consecuencia, el efecto de una causalidad general y previa (conciencia política del ciudadano) , sino sólo el producto de accidentes posteriores al nacimiento de la nueva serie causal. Desde el punto de vista burgués, el hecho de que un soldado rehúse partir sólo puede ser cosa de manipuladores o producto de la borrachera; como si no existieran otras muy buenas razones para ese gesto. En esta creencia la estupidez rivaliza con la mala fe; es evidente que el cuestionamiento de una norma sólo puede encontrar expresamente raíz y alimento en una conciencia que toma distancia en relación a esa norma.

Se trata de un nuevo estrago del esencialismo. Es lógico, pues, que frente a la mentira de la esencia y de la parcelación, la huelga establezca el devenir y la verdad del todo. La huelga significa que el hombre es total, que todas sus funciones son solidarias unas de otras, que los papeles de usuario, de contribuyente o de militar son murallas demasiado débiles para oponerse al contagio de los hechos y que dentro de la sociedad todos se vinculan con todos. Al protestar porque esa huelga le molesta, la burguesía da testimonio de la cohesión de las funciones sociales, cuya demostración es parte, justamente, de los objetivos de la huelga. La paradoja consiste en que el hombre pequeñoburgués invoca lo *natural* de su aislamiento, en el momento preciso en que la huelga lo doblega bajo la evidencia de su subordinación.

GRAMÁTICA AFRICANA

Se podría sospechar que el vocabulario oficial de los asuntos africanos es puramente axiomático. Es decir que no tiene valor alguno de comunicación, sino sólo de intimidación. Por lo tanto, constituye una *escritura*, es decir un lenguaje encargado de operar una coincidencia entre las normas y los hechos y dé otorgar a una realidad cínica la fianza de una moral noble. En general, es un lenguaje que funciona esencialmente como un código; en él, las palabras tienen una relación nula o contraria a su contenido. Es una escritura que se podría llamar cosmética puesto que tiende a recubrir los hechos con un ruido de lenguaje o, si se prefiere con el signo suficiente del lenguaje. Quisiera señalar brevemente la forma en que un léxico y una gramática pueden estar políticamente comprometidos:

BANDA (fuera de la ley, rebeldes o condenados de derecho común). Éste es el ejemplo típico de un lenguaje axiomático. La depreciación del vocabulario sirve aquí de manera precisa para negar el estado de guerra, lo que permite anular la noción de interlocutor. "No se discute con los que están fuera de la ley." La moralización del lenguaje, dé este modo, permite remitir el problema de la paz a un cambio arbitrario de vocabulario. Cuando la "banda" es francesa, se sublima bajo el nombre de *comunidad*.

DESGARRAMIENTO (cruel, doloroso). Este término ayuda a acreditar la idea de la irresponsabilidad de la historia. Aquí se escamotea el estado de guerra bajo la vestimenta noble de la tragedia, como si el conflicto fuese esencialmente el Mal y no un mal (remediable). La colonización se diluye, se deshace en el halo de una lamentación impotente que *reconoce* la desdicha, para instalarse con más fuerza.

Fraseología: "El gobierno de la República está resuelto a hacer todos los esfuerzos que dependan de él para poner término a los crueles desgarramientos que experimenta Marruecos" (Carta de Coty a Ben Arafa).

... el pueblo marroquí, dolorosamente dividido contra sí mismo..." (Declaración de Ben Arafa).

DESHONRAR. En etnología, según la riquísima hipótesis de Claude Lévi-Strauss, el *maná* es una suerte de símbolo algebraico (algo así como la palabra *cosa* entre nosotros), encargado de representar "un valor indeterminado de significación, vacío de sentido y por lo tanto susceptible de recibir cualquier sentido, cuya única función estriba en llenar una distancia entre el significante y el significado". El *honor* es exactamente nuestro *maná*, especie de sitio vacío donde se deposita la colección completa de sentidos inconfesables y que se sacraliza como tabú. El honor es, pues, el más adecuado equivalente de *cosa*, pero ennoblecido, es decir, mágico.

Fraseología: "Sería deshonar a las poblaciones musulmanas permitirles creer que esos hombres podrían ser considerados en Francia como sus representantes. Sería igualmente deshonar a Francia" (Comunicado del Ministerio del Interior).

DESTINO. En el momento en que, a través de la historia, que una vez más da testimonio de su libertad, los pueblos colonizados comienzan a desmentir la fatalidad de su condición, el vocabulario burgués utiliza como nunca la palabra destino. Como el honor, el destino es un *maná* donde se coleccionan públicamente los determinismos más siniestros de la colonización. El destino es, para la burguesía, la *cosa* de la historia.

Naturalmente, el destino sólo existe bajo una forma *ligada*. No es la conquista militar la que sometió Argelia a Francia, sino una conjunción operada por la Providencia que unió dos destinos. Se declara que el vínculo es indisoluble justo en el momento en que se rompe con un estallido inocultable.

Fraseología: "Por nuestra parte, pretendemos dar a los pueblos cuyo destino está ligado al nuestro una independencia auténtica dentro de la asociación

voluntaria" (Pinay en la ONU).

DIOS. Forma sublimada del gobierno francés.

Fraseología: "... En la medida en que el Todopoderoso nos ha designado para ejercer el cargo supremo. .." (Declaración de Ben Arafa).

"... Con la abnegación y la soberana dignidad con que siempre ha dado ejemplo... Su Majestad entiende obedecer, de esta manera, los designios del Altísimo..." (Carta de Coty a Ben Arafa, cesado por el gobierno).

QUERRÁ. El objetivo es negar el problema. Para ello se dispone de dos medios: o bien nombrarla lo menos

posible (procedimiento más frecuente), o bien darle el sentido contrario (procedimiento más retorcido que sirve de base a casi todas las mistificaciones del lenguaje burgués). *Guerra* se emplea entonces en el sentido de *paz*; y *pacificación*, en el sentido de *guerra*.

Fraseología: "La guerra no impide las medidas de pacificación" (General De Monsabert). Entiéndase que la paz (oficial) no impide felizmente la guerra (real).

MISIÓN. Es la tercera palabra *maná*. En ella se puede depositar todo lo que se quiera: las escuelas, la electricidad, la *Coca-Cola*, las operaciones de policía, los rastrillajes, las condenas a muerte, los campos de concentración, la libertad, la civilización y la "presencia" francesa.

Fraseología: "Sin embargo ustedes bien saben que Francia tiene en África una misión que sólo ella puede llenar" (Pinay en la ONU).

POLÍTICA. A la política se le asigna un dominio restringido. Por una parte está Francia, por otra, la política. Los asuntos de África del Norte, cuando conciernen a Francia, no son del dominio de la política. Cuando las cosas se ponen graves, simulamos remplazar la política por la nación. Para la gente de derecha la política es la izquierda: ellos son Francia.

Fraseología: "Querer defender a la comunidad francesa y a las virtudes de Francia no es hacer política" (General Tricon-Dunois).

Con un sentido contrario y unido a la palabra *conciencia* (*política de la conciencia*), la palabra *política* se vuelve un eufemismo; entonces significa: sentido práctico de las realidades espirituales, gusto por la sutileza que permite a un cristiano partir tranquilamente a "pacificar" África.

Fraseología: "... Rehusar *a priori* el servicio en un ejército con destino al África para estar seguro de no hallarse en semejante situación (contradecir una orden inhumana), tal tolstoísmo abstracto no se confunde con la política de conciencia, porque no es, en ningún sentido, una política" (Editorial dominical de *La Vie Intellectuelle*).

POBLACIÓN. Es una palabra cara al vocabulario burgués. Sirve de antídoto a *clases*, demasiado brutal y por lo demás "sin realidad". *Población* tiene como objeto despolitizar la pluralidad de los grupos y de las minorías, colocando a

los individuos en una colección neutra, pasiva, que sólo tiene derecho al panteón burgués como existencia políticamente inconsciente (cf. usuarios y hombres de la calle). El término se encuentra generalmente ennoblecido por su plural: *las poblaciones musulmanas*, expresión que no deja de sugerir una diferencia de madurez entre la unidad metropolitana y el pluralismo de los colonizados; Francia congrega lo que por naturaleza es diverso y múltiple.

Cuando es necesario emitir un juicio despectivo (a veces la guerra obliga a estas severidades), se fracciona la población en *elementos*. Los elementos, en general, son fanáticos o manejados. (Porque, por supuesto, sólo el fanatismo o la inconsciencia pueden empujar a querer salir de la situación de colonizado.)

Fraseología: "Los elementos de la población que pudieron unirse a los rebeldes en algunas circunstancias..." (Comunicado del Ministerio del Interior).

SOCIAL. *Social* siempre está acoplado con *económico*. Esta dupla funciona uniformemente como coartada que anuncia o justifica en cada ocasión operaciones represivas; a tal punto, que se podría decir que esa dupla les otorga significación. Lo *social*, son esencialmente las escuelas (misión civilizadora de Francia, educación de los pueblos de ultramar, conducidos poco a poco a la madurez); lo *económico*, son los *intereses*, siempre *evidentes* y *recíprocos*, que ligan *indisolublemente* África a la metrópoli. Estos términos progresistas, una vez vaciados convenientemente, pueden funcionar con impunidad como encantadoras cláusulas conjuratorias.

Fraseología: "Dominio social y económico, instalaciones sociales y económicas".

El predominio de los sustantivos en el vocabulario del que acabamos de ofrecer algunas muestras, tiene que ver con el enorme consumo de conceptos necesarios para cubrir la realidad. Aunque general y avanzado hasta el último grado de descomposición, el desgaste de este lenguaje no ataca de la misma manera a verbos y sustantivos: destruye al verbo e hipertrofia el sustantivo. La inflación moral no se asienta ni sobre objetos ni sobre actos, sino sobre ideas, "nociones", cuyo conjunto está determinado por la necesidad de un código cristalizado más que por una forma de comunicación. La codificación del lenguaje oficial y su sustantivación marchan a la par pues el mito es fundamentalmente nominal; la nominación, por su parte, es la primera forma de desviación.

El verbo, en cambio, sufre un curioso escamoteo. Si es un verbo principal, queda reducido al estado de modesta cópula destinada a establecer simplemente la existencia o la calidad del mito (Pinay en la ONU: *habría distensión ilusoria... sería inconcebible... ¿Qué sería una independencia nominal?*). El verbo alcanza penosamente solidez semántica sólo referido al futuro, a lo posible, o a la intención, en una lejanía en la que el mito corre menos riesgo de quedar desmentido. (*Será constituido un gobierno marroquí..., llamado a negociar, las reformas...; el esfuerzo emprendido por Francia con el fin de construir una asociación libre...*).

En su presentación, el sustantivo exige con frecuencia lo que dos excelentes gramáticos, Damourette y Pichón —que no carecían de rigor ni

menos de humor en su terminología—, llamaban *plato prestigioso*, lo que significa que la sustancia del nombre siempre se nos presenta como conocida. Estamos en el núcleo mismo de la formación del mito: *la misión* de Francia, *el desgarramiento* del pueblo marroquí o *ti destino* de Argelia, son presentados gramaticalmente como postulados (calidad conferida por lo general mediante el empleo del artículo definido). Justamente por eso, por ser postulado, no los podemos discutir discursivamente (la misión de Francia: pero, veamos, no insistan, ustedes bien saben...). El prestigio es la primera forma de la naturalización.

Ya he señalado el énfasis, exageradamente banal, de algunos plurales (*las poblaciones*). Agreguemos ahora que este énfasis aumenta o disminuye según las intenciones: "*las poblaciones*" instala un sentimiento eufórico de multitudes pacíficamente subyugadas; en cambio, cuando se habla de *nacionalismos elementales*, el plural tiende a degradar más, si es posible, la noción de nacionalismo (enemigo), reduciéndola a una colección de unidades de talla despreciable. Nuestros dos gramáticos, expertos por anticipado en asuntos africanos, ya habían previsto esta situación y distinguieron el plural masivo y el plural numerativo; en la primera expresión el plural destila una idea de masa, en la segunda, insinúa una idea de división. De esta manera la gramática participa del mito: ofrece sus plurales para distintas tareas morales.

El adjetivo (o el adverbio) tiene con frecuencia un papel curiosamente ambiguo que parece proceder de una inquietud, del sentimiento de que los sustantivos que se emplean, a pesar de su carácter prestigioso, tienen un desgaste que no se puede ocultar. De allí la necesidad de revigorizarlos: la independencia se vuelve *verdadera*, las aspiraciones *auténticas*, los destinos *indisolublemente* ligados. El adjetivo tiende, en este caso, a liberar al sustantivo de sus decepciones pasadas, a presentarlo en estado nuevo, inocente, creíble. Como en el caso de los verbos sólidos, el adjetivo confiere al discurso valor de futuro. El pasado y el presente es asunto de los sustantivos, grandes conceptos en que la idea exime de ¡a prueba (misión, independencia, amistad, cooperación, etc.) ¡ el acto y el predicado, por su parte, para ser irrefutables deben ampararse detrás de alguna forma de irrealidad: finalidad, promesa o adjuración.

Lamentablemente estos adjetivos revigorizantes se gastan casi en el mismo momento en que se los emplea y en consecuencia, la reactivación adjetiva del mito resulta la mejor manera de mostrar su inflación. Es suficiente leer *verdadero, auténtico, insoluble* o *unánime* para olfatear allí el hueco de la retórica. Es que en el fondo estos adjetivos, que podríamos llamar de esencia porque desarrollan bajo forma modal la sustancia del nombre que acompañan, esos adjetivos no pueden modificar nada: la independencia no puede ser otra cosa que independiente; la amistad, amistosa; y la cooperación, unánime. Gracias a la impotencia de su esfuerzo, estos malos adjetivos logran manifestar, en última instancia, la salud del lenguaje. Aunque la retórica oficial intente multiplicar las coberturas de la realidad, hay un momento en que las palabras se resisten y la obligan a revelar bajo el mito la alternativa de mentira o verdad: la independencia existe o no existe y los dibujos adjetivos que se esfuerzan por

otorgar a la nada las cualidades del ser constituyen la confirmación de la culpa.

LA CRITICA NI-NI

Hemos podido leer, en uno de los primeros números de *L'Express* diario, una profesión de fe crítica (anónima) que era un soberbio fragmento de retórica balanceada. La idea que la sustentaba era que la crítica no debe ser "ni un juego de salón, ni un servicio municipal", lo que debe entenderse en el sentido de que no debe ser ni reaccionaria, ni comunista, ni gratuita, ni política.

Se trata de una mecánica de doble exclusión que proviene en buena medida de esa pasión numérica que hemos encontrado muchas veces y que intenté definir globalmente como un rasgo pequeñoburgués. Se hace la cuenta de los métodos con una balanza, cargando a voluntad los platillos con esos métodos. De esta manera uno puede aparecer como arbitro imponderable dotado de una espiritualidad ideal y, por lo tanto, *justo*, como el astil que juzga la pesada.

Las taras necesarias para esta operación de contabilidad están constituidas por la moralidad de los términos que se emplean. Según un viejo procedimiento terrorista (del que no se escapan quienes son partidarios del terrorismo), en el mismo momento que se nombra algo, se lo juzga, y la palabra, lastrada con una culpabilidad previa, pesa obviamente en uno de los platillos de la balanza. Se opondrá, por ejemplo, *cultura* a *ideologías*. La cultura es un bien noble, universal, situada al margen de los prejuicios sociales: la cultura no pesa. Las ideologías, en cambio, son inventos partidarios: por lo tanto ¡a la balanza! Se las envía de espaldas bajo la severa mirada de la cultura (sin imaginar tan siquiera que la cultura es, al fin de cuenta, una ideología). Las cosas ocurren como si hubiera por un lado palabras pesadas, palabras taradas (*ideología, catecismo, militante*), destinadas a alimentar el juego infamante de la balanza; por otro lado, palabras livianas, puras, inmateriales, nobles por derecho divino, a tal punto sublimes que escapan a la despreciable ley de los números (*aventura, pasión, grandeza, virtud, honor*), palabras situadas por encima de la triste contabilidad de las mentiras. Las segundas están encargadas de moralizar a las primeras: por un lado, palabras criminales y por el otro, palabras justicieras. Por supuesto, esta hermosa moral del tercer partido termina necesariamente en una nueva dicotomía, tan simplista como la que se pretendía denunciar en nombre de la complejidad. Sí, es posible que nuestro mundo sea alternado; pero lo seguro es que para esta escisión, no existe tribunal. Los jueces no están a salvo, también ellos están completamente metidos en nuestro mundo.

Es suficiente, por otra parte, observar qué tipos de mitos afloran en esta crítica *Ni-Ni*, para comprender de qué lado se sitúa. Sin hablar más largamente sobre el mito de la intemporalidad que subyace en todo recurso a una "cultura" eterna ("un arte de todos los tiempos"), encuentro aún en nuestra doctrina *Ni-Ni* dos expedientes conocidos de la mitología burguesa. El primero consiste en una determinada idea de la libertad concebida como "el rechazo de todo juicio *a priori*". Pero un juicio literario está siempre determinado por la totalidad de la que forma parte y la misma ausencia de sistema —sobre todo cuando se

promueve a profesión de fe— procede de un sistema perfectamente definido que en este caso constituye una variedad totalmente banal de la ideología burguesa (o de la cultura, como diría nuestro anónimo). Más aún, se podría afirmar que cuando el hombre reivindica una libertad primordial, es más segura su subordinación. Nadie sería capaz de aceptar el desafío de demostrar que alguna vez ejerció una crítica inocente, libre de alguna determinación sistemática. Los *Ni-Ni* también se encuentran embarcados en un sistema que no necesariamente es el que ellos sostienen. No se puede juzgar la literatura sin alguna idea previa del hombre y de la historia, del bien, del mal, de la sociedad. En la simple palabra *aventura*, alegremente moralizada por nuestros *Ni-Ni* en oposición a los sistemas viles que "no asombran", esa palabra, ¡qué herencia, qué fatalismo, qué rutina! Toda libertad concluye siempre por reintegrar alguna coherencia admitida, es decir un *a priori*. La libertad del crítico no consiste en rechazar una tendencia (¡imposible!), su libertad radica en mostrarla o no.

El segundo síntoma burgués de nuestro texto es la referencia eufórica al estilo del escritor como valor eterno de la literatura. Nada puede escapar al cuestionamiento de la historia, ni siquiera el *escribir bien*. El estilo es un valor crítico perfectamente situable en el tiempo, y argumentar en favor del "estilo" justo en el momento en que escritores importantes se han lanzado contra este último bastión de la mitología clásica, es mostrar, por lo menos, cierto arcaísmo. No, volver una vez más al "estilo", eso no es aventura. Mejor aconsejado, *L'Express* publicó en un número posterior pertinente protesta de Robbe-Grillet contra la actitud de recurrir mágicamente a Stendhal ("Está escrito como si fuera de Stendhal"). La alianza de estilo y humanidad (Anatole France, por ejemplo) es posible que no sea suficiente para fundar la literatura. Inclusive, es de temer que el "estilo", comprometido en tantas obras falsamente humanas, se haya vuelto un objeto *a priori* sospechoso o, en todo caso, un valor que sólo se debería acreditar al escritor con beneficio de inventario. Esto no significa, por supuesto, que la literatura pueda existir al margen de determinados artificios formales. Pero, mal que le pese a nuestros *Ni-Ni*, tan adeptos a un universo bipartito en el que ellos serían la divina trascendencia, lo contrario de *escribir bien* no es forzosamente *escribir mal*; es posible que, en nuestros días, sea *escribir* a secas. La literatura se ha vuelto un lugar difícil, estrecho, mortal. Lo que ahora defiende no son sus ornamentos, es su piel. Por eso me temo que la nueva crítica *Ni-Ni* se haya retrasado una temporada.

STRIP-TEASE

El strip-tease —al menos el strip-tease parisiense— está fundado en una contradicción: desexualiza a la mujer en el mismo momento en que la desnuda. Podríamos decir, por lo tanto, que se trata, en cierto sentido, de un espectáculo del miedo, o más bien del "Me das miedo", como si el erotismo dejara en el ambiente una especie de delicioso terror, como si fuera suficiente anunciar los signos rituales del erotismo para provocar, a la vez, la idea de sexo y su conjuración.

El público se constituye en *voyeur* únicamente por el tiempo que dura el

desnudamiento. Pero en este caso, como en cualquier espectáculo mistificante, el decorado, los accesorios y los estereotipos sirven para contrariar la provocación del propósito inicial y terminan por sepultar todo en la insignificancia: se *muestra* el mal para perturbarlo con más facilidad y exorcizarlo. El strip-tease francés parece proceder de lo que en otra parte he llamado "operación *Astro*"; procedimiento de mistificación que consiste en vacunar al público con una pizca de mal para poder arrojarlo en seguida, con mayores posibilidades de éxito, inmunizado, a un Bien Moral: algunos átomos de erotismo, recortados por la propia situación del espectáculo, son absorbidos en un ritual tranquilizante que borra la carne de la misma manera que la vacuna o el tabú fijan y contienen la enfermedad o la falta.

Durante el strip-tease aparecerán una serie de coberturas colocadas sobre el cuerpo de la mujer, a medida que finge desnudarse. El exotismo es la primera de estas distancias, porque en todas las ocasiones se trata de un exotismo acartonado que aleja el cuerpo en lo fabuloso y lo novelesco: china provista de pipa de opio (símbolo obligado de la chinidad), vamp ondulante fumando gigantesco cigarrillo, decorado veneciano con góndola, vestido con miriñaque y cantor de serenata, todo tiende *desde un comienzo* a constituir a la mujer en objeto disfrazado; la finalidad del strip no consiste, por lo tanto, en sacar a luz una secreta profundidad, sino en significar, a través del despojo de una vestimenta barroca y artificial, la desnudez como ropaje *natural* de la mujer, o sea reencontrar finalmente un estado absolutamente púdico de la carne.

Los accesorios clásicos del music-hall, movilizados sin excepción ninguna, alejan, también ellos, el cuerpo descubierto; lo arrojan al envolvente confort de un rito conocido: pieles, abanicos, guantes, plumas, medias en rejillas, en una palabra, toda la sección de adornos, contribuyen constantemente a reingresar el cuerpo vivo a la categoría de los objetos lujosos que rodean al hombre con un mágico decorado. Con plumas o con guantes, la mujer se muestra como elemento cristalizado del music-hall. El despojarse de objetos claramente rituales no es parte de una nueva indigencia: la pluma, la piel y el guante continúan impregnando a la mujer con su virtud mágica aun cuando se los haya quitado, actúan como el recuerdo envolvente de una caparazón lujosa. Es una ley evidente que el strip-tease en su conjunto se ofrece dentro de la misma naturaleza que posee la vestimenta del principio: si esta vestimenta resulta improbable, como en el caso de la china o de la mujer envuelta en pieles, el desnudo que sigue es igualmente irreal, pulido y cerrado como un objeto bello que se desliza, al margen del deterioro humano por su misma extravagancia. Ésta es la significación profunda del sexo de diamante o de carey que aparece en el final del strip-tease: el triángulo último, por su forma pura y geométrica, por su materia brillante y dura, obtura el sexo como una espada de pureza y arroja definitivamente a la mujer a un universo mineralógico. La piedra (preciosa) es en este caso la traducción irrefutable del objeto total e inútil.

Contrariamente al prejuicio difundido, el baile, que acompaña todo el tiempo el strip-tease, de ninguna manera es un factor erótico. Inclusive es posible que sea todo lo contrario: la ondulación suavemente rítmica conjura el miedo a la inmovilidad. No sólo otorga al espectáculo la legitimación que ofrece

el arte (los bailes del music-hall siempre son "artísticos"), sino, y sobre todo, constituye la última clausura, la más eficaz: el baile, hecho de gestos rituales, vistos mil veces, actúa como cosmético de movimientos, oculta la desnudez, introduce el espectáculo bajo una cubierta de gestos inútiles y sin embargo privilegiados, pues el acto de desnudarse queda relegado a la categoría de operaciones parásitas, realizadas en una lejanía poco verosímil. Así, vemos a las profesionales del strip-tease envueltas en una esencia milagrosa que las viste permanentemente, las aleja, les otorga la fría indiferencia de hábiles experimentadas refugiadas con soberbia en la certidumbre de su técnica: su ciencia las viste como un ropaje.

Todo esto, esta minuciosa conjuración del sexo, puede verificarse por contraposición en los "concursos populares" (*sic*) de strip-tease de aficionados: las "principiantes" se desvisten ante algunos centenares de espectadores sin recurrir (o recurriendo con muy poca habilidad) a la magia, lo que restablece, indiscutiblemente, el poder erótico del espectáculo. En los "concursos populares", para empezar, hay mucho menos chinas y españolas, ni plumas ni pieles (estrictos trajes sastre, abrigos ciudadanos, casi nada de disfraces originales; pasos inhábiles, bailes insuficientes, la muchacha permanentemente expuesta a la inmovilidad y, sobre todo, la dificultad "técnica" (el slip que se resiste, o la falda, o el sostén) que otorga a los gestos del descubrimiento una importancia inesperada, niega a la mujer la coartada del arte y el refugio del objeto y la encierra en una situación de debilidad y temor.

En cambio, en el *Moulin-Rouge* se perfila una conjuración de otras características, tal vez típicamente francesa, que, por otra parte, tiende más a domesticar el erotismo que a abolirlo. El animador intenta otorgar al strip-tease una categoría pequeñoburguesa tranquilizante. En primer lugar, el strip-tease es un *deporte*: existe un Strip-tease Club que organiza sanas competencias en las que las triunfadoras son coronadas, recompensadas con premios edificantes (un abono para lecciones de cultura física), una novela (que lógicamente tiene que ser *Le voyeur* de Robbe-Grillet) o premios útiles (un par de medias de nylon, una cantidad de francos). Además, el strip-tease se asimila a una *carrera* (principiantes, semiprofesionales, profesionales), es decir, al ejercicio honorable de una especialidad (las mujeres que realizan strip-tease son obreras calificadas); se les puede otorgar, incluso, la coartada mágica del trabajo, la *vocación*: tal muchacha "anda por buen camino" o "promete mantener las expectativas que había creado" o, por lo contrario, "realiza sus primeros pasos" en el arduo camino del strip-tease. Por último — y esto es muy importante — las concursantes son ubicadas socialmente: ésta es vendedora, tal otra es secretaria (hay muchas secretarias en el Strip-tease Club). En este momentó la mujer que hace strip-tease se reintegra a la sala, se familiariza, se aburguesa, como si los franceses — al revés del público norteamericano (al menos por lo que se dice) —, y de acuerdo a una tendencia irreprimible de su situación social, sólo pudieran concebir el erotismo como una propiedad hogareña, legitimada por la coartada del deporte semanal, mucho más que por la coartada del espectáculo mágico. De esta manera, el strip-tease, en Francia, se ha nacionalizado.

EL NUEVO CITROEN

Se me ocurre que el automóvil es en nuestros días el equivalente bastante exacto de las grandes catedrales góticas. Quiero decir que constituye una gran creación de la época, concebido apasionadamente por artistas desconocidos, consumidos a través de su imagen, aunque no de su uso, por un pueblo entero que se apropia, en él, de un objeto absolutamente mágico.

El nuevo Citroen cae manifiestamente del cielo por el hecho de que se presenta, antes que nada, como un *objeto* superlativo. Es preciso no olvidar que el objeto es el mejor mensajero de lo sobrenatural: se encuentra fácilmente en el objeto, a la vez, perfección y ausencia de origen, conclusión y brillantez, transformación de la vida en materia (la materia es mucho más mágica que la vida), y para decirlo en una palabra en el objeto se encuentra un *silencio* que pertenece al orden de lo maravilloso. El "deese"* posee todos los caracteres (al menos el público se los otorga unánimemente) de uno de esos objetos descendidos de otro universo, que alimentaron la manía del siglo XVIII y a nuestra ciencia-ficción: la deese es, *en primer lugar*, un nuevo Nautilus.

Por esta razón, la gente se interesa más en sus líneas que en su sustancia. Como se sabe, lo liso es un atributo permanente de la perfección, porque lo contrario traiciona una operación técnica y profundamente humana de ajuste: la túnica de Cristo no tenía costura, así como las aeronaves de la ciencia-ficción son de un metal sin juntas. El D.S. 19 no pretende ser una pura cubierta, aunque su forma general sea muy envolvente. Con todo, lo que más interesa al público son sus ajustes: se prueban con furia la unión de los vidrios, se pasa la mano por las amplias canaletas de caucho que ajustan el vidrio de atrás al borde niquelado. Existe en el D.S. la insinuación de una nueva fenomenología del ajuste, como si se pasara de un mundo de elementos soldados a un mundo de elementos yuxtapuestos que se sostienen gracias a su forma maravillosa, lo que, por supuesto, introduce la idea de una naturaleza más fácil.

En cuanto a la materia propiamente dicha, no cabe duda de que posee el gusto de lo liviano, en sentido mágico. Se regresa a cierto aerodinamismo, nuevo, sin embargo, porque es menos masivo, menos tajante, más armonioso que el de los primeros tiempos de esta moda. La velocidad se expresa con signos menos agresivos, menos deportivos, como si hubiera pasado de una forma heroica a una forma clásica. Esta espiritualización puede leerse en la importancia, el cuidado y la materia de las superficies de vidrio. La deese es una visible exaltación del vidrio y la chapa le sirve sólo de base. Los vidrios no son ventanas, aberturas perforadas en la caja oscura de la carrocería; los vidrios son grandes lienzos de aire y vacío, que tienen la curvatura desplegada y el brillo de las pompas de jabón, la esbeltez resistente de una sustancia más bien entomológica que mineral (la insignia Citroen, en forma de flecha, se transformó en insignia alada, como si ahora se pasara de un orden vinculado a

* "La 'Déesse'", en el original. El juego de palabras es intraducible. El automóvil D. S. es nombrado por la unión fonética de las dos letras que, en francés, coincide con la palabra diosa. La significación se hace verosímil si se tiene en cuenta que en la lengua original automóvil es femenino. [T.]

la propulsión a otro vinculado al movimiento, de un orden del motor a un orden del organismo.

Se trata, pues, de un arte humanizado y es posible que la deese marque un cambio en la mitología automovilística. Hasta ahora, el coche superlativo se vinculaba más bien a la bestialidad de la potencia. Con el D.S. se vuelve a la vez más espiritual y más objetiva; y a pesar de algunas concesiones neomaniacas (como el volante hueco) se nos muestra más *familiar*, más acorde a la sublimación de los utensilios que se encuentran en las artes domésticas contemporáneas. El tablero de mandos se parece más a la mesa de trabajo de una cocina moderna que a la central de una fábrica, las delgadas aletas de chapa mate, ondulada, las palancas pequeñas con bolas blancas, los indicadores luminosos muy simples, incluso la discreción del niquelado, todo significa una especie de control que se ejerce sobre el movimiento, concebido en adelante en función del confort y no de los resultados sorprendentes. Pasamos a todas luces de una alquimia de la velocidad al placer de la conducción.

Da la impresión de que el público adivinó de manera admirable la novedad de los temas que se han propuesto: en primer lugar, sensible al neologismo (una adecuada campaña de prensa lo mantenía alerta desde hace años), se esfuerza rápidamente por incorporar una conducta de adaptación y utilitarismo ("Hay que habituarse a la novedad"). En las salas de exposición, el coche testigo es visitado con aplicación intensa, amorosa: es la fase importante del descubrimiento táctil, el momento en que la maravilla visual va a sufrir el asalto -ozonador del tacto (porque el tacto es el más desmitificador de los sentidos, al contrario de la vista, que es el más mágico). Las chapas, las uniones son tocadas, los rellenos palpados, los asientos probados, las puertas acariciadas, los almohadones manoseados; frente al volante se simula conducir con todo el cuerpo. Ahora el objeto está totalmente prostituido, apropiado: venido del cielo de Metrópolis, en un cuarto de hora la deese ha sido mediatizada y cumple, en este exorcismo, el gesto específico de la promoción pequeñoburguesa.

LA LITERATURA A LA MANERA DE MINOU DROUET

El asunto Minou Drouet se presentó durante largo tiempo como un enigma policial: ¿es ella o no es ella? A ese misterio se aplicaron las técnicas habituales de la policía (menos la tortura, ¡y quién sabe!...): la investigación, el embargo, la grafología, la psicotécnica y el análisis interno de documentos. Si la sociedad movilizó un aparato casi judicial para tratar de resolver un enigma "poético", es de sospechar que no se trata simplemente del gusto por la poesía; lo que ocurre es que la imagen de una niña-poeta es, para la sociedad, sorprendente y necesaria al mismo tiempo. Se trata de una imagen que es necesario legitimar lo más científicamente posible pues ella rige el mito central del arte burgués: la irresponsabilidad (de la que el genio, el niño y el poeta no son más que figuras sublimadas).

Mientras esperaban el descubrimiento de documentos objetivos, todos los que tomaron parte en la indagación policial (y son verdaderamente numerosos) sólo se apoyaron en una vaga idea normativa de la infancia y de la poesía: la

idea que cada uno poseía desde antes. Los razonamientos vertidos a propósito del caso Minou Drouet son tautológicos por naturaleza, no tienen ningún valor demostrativo: yo no puedo probar que los versos que me mostraron son realmente los de un niño, si antes no sé qué es la infancia y qué es la poesía. Esto equivale a cerrar el proceso sobre sí mismo. Estamos ante un nuevo ejemplo de esa ciencia policial ilusoria que se ejerció con furor en el caso del viejo Dominici; fundada totalmente en cierta tiranía de la *verosimilitud*, esa ciencia edifica una verdad circular que deja cuidadosamente de lado la realidad del acusado o del problema. Una pesquisa policial de este tipo consiste en recuperar los postulados que se tienen sobre el problema desde el comienzo: para el viejo Dominici ser culpable era coincidir con la "psicología" que el procurador general lleva consigo, era asumir, a la manera de una transferencia mágica, el culpable que está en el fondo de los magistrados. Era constituirse en objeto emisario: la *verosimilitud* no es más que una disposición del acusado a parecerse a sus jueces. Del mismo modo, interrogarse (con tanta violencia como lo hizo la prensa) sobre la autenticidad de la poesía drouetista significa partir de un prejuicio sobre la infancia y sobre la poesía y volver fatalmente a ese prejuicio al margen de lo que se hubiera podido encontrar en el camino; significa postular una normalidad poética e infantil a la vez, según la cual se juzgará a Minou Drouet; significa que, cualquiera fuese la decisión, se obligará expresamente a Minou Drouet — como prodigio y como víctima, como misterio y como producto, en definitiva, como puro objeto mágico — a que cargue con el mito poético y con el mito infantil de nuestro tiempo.

Por otra parte, justamente la combinación variable de arribos mitos produce las diferentes reacciones y juicios. En el conjunto están representadas tres épocas mito!ógicas. Algunos clásicos rezagados, hostiles por tradición a la poesía-desorden, condenan a Minou Drouet de cualquier forma: si su poesía es auténtica, es la poesía de una niña y, por lo tanto, sospechosa, pues no es "racional"; si es la poesía de un adulto, la condenan porque, en ese caso, resulta falsa. Más próximos a nuestro tiempo, un grupo de neófitos venerables orgullosos de acceder a la poesía irracional, se maravillan de descubrir (en 1955) el poder poético de la infancia, se maravillan por un hecho literario banal, conocido desde hace tiempo. Otros, por último, los antiguos militantes de la poesía-infancia, los que estuvieron en la cresta del mito cuando eran de vanguardia, echan sobre la poesía de Minou Drouet una mirada escéptica, cansada por el pesado recuerdo de una campaña heroica, de una ciencia a la que ya nada intimida (Cocteau: "Todos los niños de nueve años tienen genio, salvo Minou Drouet"). La cuarta época, la de los poetas de hoy, no parece haber sido consultada: poco conocidos por el público, se pensó que su juicio no tendría ningún valor demostrativo ya que no representan ningún mito; por otra parte, no creo que reconozcan nada de sí mismos en la poesía de Minou Drouet.

Pero tanto se la declare inocente o se la declare adulta (es decir, que se elogie o se dude de ella) supone reconocer que la poesía de Minou se funda sobre una diferenciación profunda interpuesta por la naturaleza entre la edad infantil y la edad madura; supone postular al niño como un ser asocial o, por lo menos, capaz de operar espontáneamente su propia crítica sobre sí mismo y

prohibirse el uso de las palabras escuchadas con el único objeto de manifestarse plenamente como niño ideal. Creer en el "genio" poético de la infancia es creer en una suerte de partenogénesis literaria, es presentar la literatura, una vez más, como don de los dioses. Cualquier huella de "cultura" es considerada engañosa, como si el uso de los vocabularios estuviera estrictamente reglamentado por la naturaleza, como si el niño no viviera en constante osmosis con el medio adulto; y la metáfora, la imagen, los conceptos brillantes, son atribuidos a la infancia como signos de pura espontaneidad, cuando, conscientemente o no, en realidad constituyen el lugar de una intensa elaboración, suponen una "profundidad" en la que la madurez individual tiene un papel decisivo.

Sean cuales fueren los resultados de la investigación, el enigma es, pues, de poco interés; no esclarece ni sobre la infancia ni sobre la poesía. Lo que termina por volver indiferente este misterio es que, infantil o adulta, la poesía de marras tiene una realidad perfectamente histórica: se la puede fechar y lo menos que podríamos decir es que tiene un poco más de ocho años, que es la edad de Minou Drouet. En efecto, alrededor de 1914, hubo un pequeño número de poetas menores a quienes las historias de nuestra literatura, demasiado preocupadas en clasificar la nada, agrupan generalmente bajo el nombre púdico de aislados y retrasados, caprichosos e intimistas, etc. Allí, entre esos nombres, hay que colocar, indudablemente a la niña Drouet —o a su musa—; al lado de poetas tan prestigiosos como Madame Burnat-Provins, Roger Allard o Tristan Klingsor. La poesía de Minou Drouet es de esa categoría: poesía cuerda, azucarada, fundada en la certeza absoluta de que la poesía es una cuestión de metáfora y cuyo contenido no es otra cosa que un elegiaco sentimiento burgués. Que esta preciosa vulgaridad pueda pasar por poesía y que al respecto incluso se insinúe el nombre de Rimbaud, el inevitable niño-poeta, es producto, exclusivamente, del mito. Por lo demás, el mito es muy claro; la función de esos poetas es evidente: proporcionan al público los *signos* de la poesía y no la poesía misma; son económicos y tranquilizantes. Una mujer expresó muy bien la función superficialmente emancipada y profundamente prudente de la "sensibilidad" intimista: Madame de Noailles que (¡coincidencia!) prologó en su época los poemas de otra niña "genial", Sabine Sicaud, muerta a los 14 años.

Auténtica o no, esta poesía está, pues, pesadamente datada. Sin embargo, a través de una campaña de prensa y la legitimación que le ofrecen algunas personalidades, nos hace leer lo que la sociedad cree que es la infancia y la poesía. Citados, alabados o combatidos, los textos de la familia Drouet son preciosos materiales mitológicos.

En primer lugar, encontramos el mito de lo genial, que siempre resulta inalcanzable. Los clásicos habían decretado que era un problema de paciencia. Hoy, lo genial estriba en ganar tiempo, en hacer a los ocho años lo que normalmente se hace a los veinticinco. Simple cuestión de cantidad temporal: se trata de ir un poco más rápido que todo el mundo. La infancia se volverá, pues, el lugar privilegiado de la genialidad. En la época de Pascal se consideraba a la infancia como un tiempo perdido; el problema era salir de ella cuanto antes. Desde los tiempos románticos (a partir del triunfo burgués), se trata de

permanecer en la infancia el mayor tiempo posible. Todo acto adulto imputable a la infancia (inclusive retrasada) participa de su intemporalidad, aparece prestigioso puesto que se produce *por adelantado*. La hipertrofia *desplazada* de la edad infantil supone que se la considera como una edad privada, cerrada sobre sí misma, detentadora de un carácter especial, esencia inefable e intransmisible.

Pero en el momento mismo en que la infancia es definida como un milagro, se postula que ese milagro es sólo el acceso prematuro a los poderes del adulto. En consecuencia, la especificidad de la infancia permanece ambigua, sacudida por la misma ambigüedad que afecta a todos los objetos del universo clásico: como las arvejas de la comparación sartreana, la infancia y la madurez son edades diferentes, cerradas, incomunicables y, no obstante, idénticas. El milagro de Minou Drouet estriba en producir una poesía adulta, aunque niña; en haber hecho descender la esencia poética en la esencia infantil. El asombro ante esto no proviene de que se produzca una verdadera destrucción de las esencias (lo que sería realmente sano), sino, simplemente, de su mezcla precoz. La noción burguesa de *niño-prodigio* (Mozart, Rimbaud, Roberto Benzi) es un ejemplo cabal de lo dicho anteriormente; ese niño es objeto admirable en la medida que realiza la función ideal de toda actividad capitalista: ganar tiempo; reducir la duración humana a un problema numérico de instantes preciosos.

La "esencia" infantil tiene formas diferentes según la edad de sus usuarios: para los "modernistas", la dignidad de la infancia surge de su propia irracionalidad (en *L'Express* no se ignora la psicopedagogía) ; por eso la grotesca confusión con el surrealismo! En cambio, para Henriot, que evita glorificar cualquier fuente de desorden, la infancia debe producir únicamente cosas encantadoras y distinguidas. El niño no puede ser ni trivial ni vulgar, lo que supone imaginar, otra vez, una especie de naturaleza infantil ideal, venida del cielo al margen de todo determinismo social, lo que significa, entre otras cosas, dejar fuera de la infancia gran cantidad de niños y sólo reconocer como tales a los graciosos vástagos de la burguesía. La edad en que el hombre *se hace*, es decir, en la que se impregna vivamente del mundo social y de sus artificios, paradójicamente resulta, para Henriot, la edad de lo "natural". La edad en que un niño puede tranquilamente matar a otro (hecho contemporáneo al asunto Minou Drouet) es, para Henriot, la edad en que no se podría ser lúcido y grosero, sino sólo "sincero", "encantador" y "distinguido".

En lo que nuestros comentaristas se ponen de acuerdo es en una característica suficiente de la poesía: para todos, la poesía es una sucesión ininterrumpida de *hallazgos*, nombre ingenuo de la metáfora. Cuando más atiborrado de "fórmulas" esté el poema, se lo considera más logrado. Sin embargo, sólo los malos poetas hacen "buenas" imágenes o, por lo menos, no hacen más que eso: conciben ingenuamente al lenguaje poético como una suma de buenos logros verbales, persuadidos sin luda de que, por ser la poesía vehículo de irrealidad, hace falta a todo precio *traducir* el objeto, pasar del Larousse a la metáfora, como si bastara llamar mal las cosas para poetizarlas. El resultado es que esta poesía puramente metafórica se construye absolutamente en base a una especie de diccionario poético, al que Moliere aportó algunas hojas para su tiempo y en el cual el poeta abreva su poema, como si tuviera que

traducir "prosa" en "verso". La poesía de las Drouet es esta metáfora ininterrumpida con mucha aplicación donde sus defensores —y sus defensoras— reconocen con deleite el rostro claro, imperativo, de la poesía, de *su* poesía (no hay nada más tranquilizador que un diccionario).

Esa sobrecarga de hallazgos produce por sí misma una suma de admiraciones; la adhesión al poema ya no es un acto total, determinado con lentitud y paciencia a través de una serie de tiempos muertos; es una acumulación de éxtasis, de ¡bravos!, de aplausos ofrecidos a la acrobacia verbal: exitosa también en este caso, la cantidad sirve de fundamento al valor. En este sentido, los textos de Minou Drouet se presentan como la antífrasis de la poesía puesto que abandonan el arma solitaria de los escritores, la literalidad. Sin embargo, sólo esa arma puede eliminar el artificio a la metáfora poética, revelarla como la fulguración de una verdad, conquistada sobre la continua náusea del lenguaje. Para hablar sólo de la poesía moderna (pues dudo que haya una esencia de la poesía, al margen de su historia), la de Apollinaire, por supuesto, y no la de Madame Burnat-Provins, su belleza, su verdad, provienen de una dialéctica profunda entre la vida y la muerte del lenguaje, entre el espesor de la palabra y el aburrimiento de la sintaxis. La de Minou Drouet, en cambio, parlotea sin cesar, como esos seres que tienen miedo al silencio; ella teme visiblemente a la letra y vive de una acumulación de recursos extremos: confunde la vida con la nerviosidad.

Y es esto lo que tranquiliza en esa poesía. Aunque se intente cargarla de algo extraño, aunque se finja recibirla con asombro y en un contagio de imágenes ditirámicas, su misma palabrería, su caudal de hallazgos, ese orden calculador de profusión barata, todo, funda una poesía centelleante y económica: también aquí reina el *simil*, uno de los descubrimientos más preciosos del mundo burgués, puesto que hace ganar dinero sin disminuir la apariencia de la mercancía. No es por azar que *L'Express* ha tomado la defensa de Minou Drouet: es la poesía ideal de un universo donde el *parecer* está cuidadosamente cifrado; también Minou paga los platos por los otros: acceder al lujo de la Poesía no cuesta mucho más que una niña.

Naturalmente esta poesía tiene su novela que, en su género, será también un lenguaje nítido y práctico, decorativo y usual, cuya función será ostentada por un precio razonable, una novela "sana" que llevará en sí los signos espectaculares de lo novelesco, una novela a la vez sólida y de precio accesible: el Premio Goncourt, por ejemplo, que en 1955 fue presentado como el triunfo de la sana tradición (Stendhal, Balzac, Zola, vinculados a Mozart y a Rimbaud) contra las decadencias de la vanguardia. Lo importante, como en la página hogareña de nuestras revistas femeninas, es el contacto con objetos literarios cuya forma, uso y precio son bien conocidos antes de comprarlos; que nada de ello desoriente: no hay ningún peligro de que se considere extraña la poesía de Minou Drouet, si desde un comienzo se la reconoce como poesía. Sin embargo, la literatura sólo comienza ante lo innombrable, frente a la percepción de un más allá ajeno al propio lenguaje, que lo busca. Es esa duda creadora, esa muerte fecunda que nuestra sociedad condena en su buena literatura y exorciza en la mala. Pretender a gritos que la novela sea novela, la poesía poesía y el

teatro teatro, es una tautología estéril semejante a la de las leyes denominativas que rigen en el Código Civil la propiedad de los bienes: todo contribuye a la piedra filosfal de la burguesía, que consiste en reducir, en última instancia, el ser a un tener, el objeto a una cosa.

Después de todo esto, queda el caso de la niña misma. Y que la sociedad no se lamente hipócritamente: ella, la sociedad, es la que devora a Minou Drouet; la niña resulta víctima de ella y sólo de ella. Víctima propiciatoria sacrificada para que el mundo sea claro, para que la poesía, el genio y la infancia, en una palabra el *desorden*, sean domesticados sin demasiado gasto y para que la auténtica rebelión, cuando aparezca, encuentre el sitio que le corresponde en los diarios, ya ocupado. Minou Drouet es la niña-mártir del adulto enfermo de lujo poético, la secuestrada o la raptada de un orden conformista que reduce la libertad al prodigio. Es la chiquilla que la mendiga pone delante de ella cuando, atrás, el jergón está lleno de monedas. Una tímida lágrima por Minou Drouet, un débil estremecimiento por la poesía y henos aquí desembarazados de la literatura.

FOTOGENIA ELECTORAL

Algunos candidatos a diputado adornan con su retrato sus folletos electorales, lo que presupone que la fotografía tiene un poder de conversión que es necesario analizar. Ante todo, la efigie del candidato establece un nexo personal entre él y los electores; el candidato no sólo da a juzgar un programa, sino que propone un clima físico, un conjunto de opciones cotidianas expresadas en una morfología, un modo de vestirse, una pose. De esta manera, la fotografía tiende a restablecer el fondo paternalista de las elecciones, su naturaleza "representativa", desordenada por la representación proporcional y el reino de los partidos (la derecha parece usarla más que la izquierda). En la medida en que la fotografía es elipsis del lenguaje y condensación de un "inefable" social, constituye un arma antiintelectual, tiende a escamotear la "política" (es decir un cuerpo de problemas y soluciones) en provecho de una "manera de ser", de una situación sociomoral. Se sabe que esta oposición es uno de los mitos mayores del poujadismo (Poujade en la televisión: "Mírenme: soy como ustedes").

La fotografía electoral es, pues, ante todo, reconocimiento de una profundidad, de algo irracional extensivo a la política. Lo que atraviesa la fotografía del candidato no son sus proyectos sino sus móviles, las circunstancias familiares, mentales, hasta eróticas, todo ese modo de ser, del que a la vez es producto, ejemplo y estímulo. Es claramente perceptible que lo que la mayoría de nuestros candidatos da a leer en su efigie es su posición social, la comodidad espectacular de normas familiares, jurídicas, religiosas, la propiedad infusa de ese tipo de bienes burgueses, como por ejemplo, la mesa del domingo, la xenofobia, el bistec con papas fritas, la comicidad del cornudo, en resumen, lo que se llama una ideología. El uso de la fotografía electoral supone, naturalmente, una complicidad: la foto es espejo, ofrece en lectura lo familiar, lo conocido, propone al lector su propia efigie, clarificada, magnificada, orgullosamente trasladada al estado de tipo. Esta ampliación, por

otra parte, define exactamente la fotogenia: el elector se encuentra expresado y transformado en héroe, es invitado a elegirse a sí mismo, a cargar al mandato que va a dar con una verdadera transferencia física: delega su "casta". Los tipos de delegación no son demasiado variados. En primer lugar se encuentra el de la posición social, la respetabilidad, sanguínea y corpulenta (listas "nacionales"), o sosa y distinguida (listas M.R.P.). Otro tipo es el del intelectual (aclaro que para el caso se trata de tipos "significados" y no de tipos naturales); intelectualidad hipócrita de la *Reunión nacional*, o "penetrante" del candidato comunista. En ambos casos, la iconografía pretende significar la extraña conjunción de pensamiento y voluntad, de reflexión y de acción: el párpado algo plegado deja filtrar una mirada aguda que parece extraer fuerza de un bello sueño interior, sin que por eso deje de fijarse en los obstáculos reales, como si el candidato ejemplar debiese unir en la imagen, magníficamente, el idealismo social con el empirismo burgués. El último tipo es el del "buen muchacho", señalado al público por su salud y virilidad. Algunos candidatos, además, interpretan de manera notable dos tipos a la vez: de un lado de la moneda aparece como galán joven, héroe (en uniforme); del otro, hombre maduro, ciudadano viril que impulsa adelante a su pequeña familia. Con frecuencia el tipo morfológico se complementa con atributos absolutamente claros: candidato rodeado de sus chiquillos (acicalados y arregladitos como todos los niños fotografiados en Francia), joven paracaidista con las mangas remangadas, oficial revestido de condecoraciones. La fotografía, en este caso, constituye un verdadero chantaje a los valores morales: patria, ejército, familia, honor, pelea. La convención fotográfica en sí misma está, por otra parte, llena de signos. La exposición de frente acentúa el realismo del candidato, sobre todo si está provisto de anteojos escrutadores. En esta actitud, todo expresa penetración, gravedad, franqueza: el futuro diputado dirige la mirada al enemigo, al obstáculo, al "problema". La exposición de tres cuartos, más frecuente, sugiere la tiranía de un ideal: la mirada se pierde noblemente en el porvenir; no enfrenta, domina y siembra un "más allá" púdicamente indefinido. Casi todos los tres cuartos son ascensionales, el rostro aparece elevado hacia una luz sobrenatural que lo aspira, lo transporta a las regiones de una humanidad superior, el candidato alcanza el olimpo de los sentimientos elevados, donde cualquier contradicción política está resuelta: paz y guerra argelinas, progreso social y beneficios patronales, enseñanza "libre" y subvenciones a la remolacha, la derecha y la izquierda (¡ oposición siempre "superada"!); todo esto coexiste apaciblemente en esa mirada pensativa, noblemente fijada sobre los ocultos intereses del orden.

CONTINENTE PERDIDO

El film *Continente perdido* ilustra muy bien el actual mito del exotismo. Se trata de un gran documental sobre el "oriente", cuyo pretexto es una vaga expedición etnográfica, visiblemente falsa por otra parte, realizada en Insulindia por tres ó cuatro barbudos italianos. El film es eufórico, allí todo es fácil, inocente. Los exploradores son buenas gentes, que durante el descanso se

ocupan de diversiones infantiles: jugar con un osito-mascota (la mascota es indispensable en cualquier expedición; no hay film sobre el polo sin foca domesticada, ni reportaje tropical sin mono) o volcar cómicamente un plato de espaguetis sobre la cubierta del barco. Esto significa que esos buenos etnólogos no se preocupan para nada por problemas históricos o sociológicos. Para ellos la penetración del oriente se reduce a una corta vuelta en barco en un mar azul, bajo un sol esencial. Y ese oriente, que precisamente hoy se ha convertido en el centro político del mundo, aparece sin contrastes, pulido y coloreado como una tarjeta postal pasada de moda.

El procedimiento de irresponsabilidad es claro: colorear el mundo siempre es una manera de negarlo (es posible que haya que comenzar un cuestionamiento al color en el cine). Privado de toda sustancia, arrojado al color, desencarnado por el lujo de las "imágenes", el oriente queda preparado para la operación de escamoteo que el film le reserva. Entre el oso-mascota y los graciosos espaguetis, nuestros estudiosos etnólogos no necesitarán ningún esfuerzo para postular un oriente de formas exóticas, en realidad profundamente similar al occidente, por lo menos al occidente espiritualista. ¿Los orientales tienen religiones particulares? No interesa demasiado, pues sus variaciones son poco relevantes ante la profunda unidad del idealismo. De este modo, cada rito está, a la vez, especializado y eternizado: promovido, al mismo tiempo, al rango *de* espectáculo excitante y de símbolo paracristiano. Y si el budismo no es estrictamente cristiano, poco importa, pues también tiene monjas que se rasuran los cabellos (gran tema patético en las tomas de velo), pues tiene monjes que se arrodillan y se confiesan a su superior, pues, como en Sevilla, los fieles van a cubrir de oro la estatua del dios.¹ Es cierto que siempre son las "formas" las que mejor revelan la identidad de las religiones; pero, lejos de desenmascararlas, esa identidad las entroniza, las incluye a todas dentro del prestigio de una catolicidad superior.

Se sabe perfectamente que el sincretismo ha sido siempre una de las grandes técnicas de asimilación de la iglesia. En el siglo XVII, en ese mismo oriente, cuyas predisposiciones cristianas nos muestra *Continente perdido*, los jesuitas avanzaron demasiado en el ecumenismo de las formas: se ejercieron ritos malabares que, por otra parte, el papa terminó por condenar. Ese mismo "todo es semejante" es insinuado por nuestros etnógrafos: oriente y occidente, todo es igual, sólo existen diferencias de colores, lo esencial es idéntico. Es la eterna postulación del hombre hacia Dios, el carácter irrisorio y contingente de las geografías en relación con la naturaleza humana, cuya clave detenta únicamente el cristianismo. Aun las leyendas, ese folklore "primitivo" que parece destinado a destacar su rareza, sólo tienen por misión ilustrar la "naturaleza". Los ritos, los hechos culturales nunca se vinculan con un orden histórico particular, con una situación económica o social explícita, sino solamente con las grandes formas neutras de los lugares comunes cósmicos (estaciones, tormentas, muerte, etc.). Si se trata de los pescadores, por supuesto

¹ Tenemos un buen ejemplo del poder misticador de la música: todas las escenas "budistas" están sostenidas por un vago jarabe musical, que a la vez tiene algo de romanza americana y del canto gregoriano; e* monódico (signo de monacalidad).

que no se nos muestra el modo de pescar; lo que aparece hundida en la eternidad de un poniente de cromo es una esencia romántica de pescador, que nada tiene que ver con un obrero que tanto en su técnica como en sus ganancias es tributario de una sociedad definida, sino que más bien se ofrece como tema de una eterna condición: el hombre en la lejanía, expuesto a los peligros del mar, la mujer que llora y reza en el hogar. Lo mismo ocurre con los refugiados, de quienes se nos muestra al principio una larga fila que baja la montaña; evidentemente es inútil situarlos: son esencias eternas de refugiados y producirlos es parte de la *naturaleza* del oriente.

En suma, el exotismo revela su justificación profunda, que consiste en negar cualquier intento de situar la historia. Al mostrar la realidad oriental con alguno* signos indígenas, se la vacuna eficazmente contra todo contenido responsable. Un poco de "situación", la mal superficial posible, facilita la coartada necesaria y dispensa de una situación más profunda. Frente a lo extranjero, el orden sólo conoce dos conductas, ambas mutilantes: o considerarlo como ficción o desmontarlo como puro reflejo de occidente. De cualquier modo, lo esencial es suprimir su historia. Vemos, pues, que las "bellas imágenes" de *Continente perdido* no pueden ser inocentes; no puede ser inocente *perder* al continente que se ha reencontrado en Bandung.

ASTROLOGÍA

Según parece, en Francia el presupuesto anual de la "brujería" es de alrededor de trescientos mil millones de francos. Vale la pena, por ejemplo, echar un vistazo, sobre la semana astrológica de un semanario como *Elle*. Contrariamente a lo que se podría esperar, allí no se encuentra ningún mundo onírico, sino más bien una descripción estrechamente realista de un medio social preciso: el de las lectoras de la revista. Dicho de otro modo, la astrología —al menos en este caso— no es en absoluto apertura al ensueño, sino puro espejo, pura institución de la realidad.

Los rubros principales del destino (*la suerte, el mundo exterior, el hogar, el corazón*) reproducen escrupulosamente el ritmo total de la vida laboriosa. La unidad de esa vida es la semana, durante la cual, la "suerte" elige un día o dos.

Aquí la "suerte" es la parte reservada de la interioridad, del humor; es el signo vivido de la duración, la única categoría a través de la que se expresa y se libera el tiempo subjetivo. En lo demás, los astros no conocen otra cosa que un empleo del tiempo: el *mundo exterior* es el horario profesional, los seis días de la semana, las siete horas diarias de oficina o de tienda. *El hogar*, es la comida de la noche, el breve tiempo de velada antes de acostarse. *El corazón* es la cita a la salida del trabajo o la aventura del domingo. Pero entre estos "dominios", ninguna comunicación: nada que, de un horario al otro, pueda sugerir la idea de una alineación total; las prisiones son contiguas, se turnan pero no se contaminan. Los astros jamás postulan subversión del orden, sino que influyen en la semana respetuosos de la situación social y de los horarios patronales.

Para la astrología el "trabajo" es el de empleadas, de dactilógrafas o de vendedoras: el microgrupo que rodea a la lectora resulta fatalmente el de la

oficina o la tienda. Las variaciones impuestas, o más bien propuestas por los astros (pues esta astrología es teológicamente prudente, no excluye el libre albedrío), son débiles, jamás tienden a trastornar una vida. El peso del destino se ejerce únicamente sobre el gusto por el trabajo, el nerviosismo o la tranquilidad, la perseverancia o el abandono, los pequeños desplazamientos, las promociones indefinidas, la acritud o complicidad en las relaciones con los colegas y, sobre todo, la fatiga, ya que los astros prescriben con mucha insistencia y cordura dormir más, siempre más.

El hogar está dominado por problemas de humor, de hostilidad o de confianza del medio; con frecuencia se trata de un hogar de mujeres, donde las relaciones más importantes son las de madre e hija. La casa pequeñoburguesa aparece presente con toda fidelidad, con visitas de la "familia" diferenciada, por otra parte, de los "parientes políticos", a los que los astros no parecen tener en muy alta estima. Este ambiente es casi exclusivamente familiar y existen pocas alusiones a los amigos. El mundo pequeñoburgués está esencialmente constituido por parientes y colegas, no produce verdaderas crisis de relación, sólo pequeños enfrentamientos de humor y de vanidad. El amor es el del correo sentimental; es un "dominio" totalmente separado: los "problemas" sentimentales. Pero al igual que una transacción comercial, el amor conoce "comienzos prometedores", "errores de cálculo" y "mala elección". En este terreno la desdicha tiene escasa amplitud: en tal semana un cortejo de admiradores menos numeroso, una indiscreción, celos sin fundamento. El cielo sentimental sólo se abre en toda su dimensión frente a la "solución tan anhelada", el matrimonio, que, una vez más, es necesario que sea "conveniente".

El único rasgo que idealiza ese pequeño mundo astral, muy concreto por otra parte, es el hecho de que jamás aparece el dinero. La humanidad astrológica se desliza sobre su salario mensual; el salario es lo que es, jamás se habla de él puesto que permite la "vida". Vida que los astros se encargan de describir, mucho más que de predecir; raramente se arriesga algo sobre el porvenir y la predicción siempre está neutralizada por el balanceo de los posibles: si hay fracasos, serán poco importantes; si hay rostros ensombrecidos, el buen humor de la lectora los alegrará; las relaciones fastidiosas resultarán útiles, etc. Y si su estado general debe mejorar, será como consecuencia de un tratamiento que usted habrá seguido, o quizás también gracias a la ausencia de todo tratamiento (*sic*).

Los astros son morales, aceptan dejarse influir por la virtud: el ánimo, la paciencia, el buen humor, el control de sí, son requisitos permanentes frente a desengaños tímidamente anunciados. Y lo paradójico es que este universo del puro determinismo de pronto es domeñado por la libertad del carácter; la astrología es, ante todo, una escuela de voluntad. A pesar de todo, aunque las salidas propuestas sean pura mistificación, aunque se escamoteen los problemas de conducta, la astrología sigue siendo institución de lo real ante la conciencia de sus lectoras. No es vía de evasión, sino evidencia realista de las condiciones de vida de la empleada, de la vendedora.

Si no parece implicar ninguna compensación onírica, ¿para qué puede servir esta pura descripción? Sirve para exorcizar lo real, nombrándolo. En este

sentido, la astrología se ubica entre los intentos de semialienación (o de semiliberación) que tienen por función objetivar lo real sin llegar a desmistificarlo. Otra de esas tentativas nominalistas es bien conocida: la literatura, que en sus formas degradadas no va más allá de contar lo vivido: astrología y literatura tienen la misma tarea como institución "retrasada" con respecto a lo real: la astrología es la literatura del mundo pequeñoburgués.

EL ARTE VOCAL BURGUÉS

Parecerá impertinente querer enseñarle a un excelente barítono como Gérard Souzay, pero un disco en el que este cantante registró algunas melodías de Fauré, me parece ilustrar claramente una mitología musical donde se reencuentran los principales signos del arte burgués. Este arte es esencialmente *señalístico*, no se da tregua hasta imponer, no la emoción, sino los signos de la emoción. Y es precisamente lo que hace Gérard Souzay. Si, por ejemplo, tiene que cantar una *tristeza espantosa*, no se contenta con el simple contenido semántico de las palabras, ni con la línea musical que las sostiene: necesita, además, dramatizar la fonética de lo espantoso, suspender y luego hacer explotar la fricativa doble, desencadenar la desdicha dentro del espesor mismo de las letras. Nadie puede ignorar que se trata de congojas particularmente terribles. Desgraciadamente, ese pleonasma de intenciones no sólo ahoga la palabra sino también la música y principalmente su unión, objeto mismo del arte vocal. Con la música ocurre lo mismo que con las otras artes, incluida la literatura: la forma más alta de la expresión artística está del lado de la literalidad, es decir, de cierta álgebra. Es necesario que la forma tienda a la abstracción, lo que, como se sabe, de ningún modo es contrario a la sensualidad.

Precisamente, lo que el arte burgués rechaza es esa tendencia. El arte burgués toma a sus consumidores por ingenuos a quienes es necesario darles el trabajo masticado y sobreindicar la intención; teme que no se lo capte suficientemente (el arte es también una ambigüedad que contradice constantemente, en cierto sentido, su propio mensaje; sobre todo la música, que en sí no es nunca ni triste ni alegre). Subrayar la palabra mediante el relieve abusivo de su fonética, pretender que la gutural de la palabra *creuse** sea el pico que desgarrar la tierra y la dental de *seno* la dulzura que penetra, es practicar una literalidad de intención y no de descripción, es establecer correspondencias abusivas. Es bueno recordar, por otra parte, que el espíritu melodramático que muestra la interpretación de Gérard Souzay es, precisamente, una de las adquisiciones históricas de la burguesía. Esa misma sobrecarga de intenciones la reencontramos en el arte de nuestros actores tradicionales que, como se sabe, son actores formados por la burguesía y para ella.

Esta especie de puntillismo fonético, que otorga a cada letra una importancia incongruente, llega a veces a lo absurdo: la reduplicación de las *n* de *solennel** produce una solemnidad grotesca y resulta un tanto asqueante la

* *Hueca*, en castellano. Dejamos la palabra en francés para que tenga sentido la referencia fonética. [r.]

* *Solemne*, en castellano, *ídem* al caso anterior. [r.]

felicidad que se pretende significar a través del énfasis inicial con que expulsa de la boca, como si fuera el hueso de una fruta, la palabra *bonheur*.**

Todo esto se vincula, además, a una constante mitológica de la que hemos hablado a propósito de la poesía: concebir al arte como una suma de detalle plenamente significativa. La puntillosa perfección de Gérard Souzay equivale exactamente al gusto de Minou Drouet por la metáfora detallista, o a los trajes de las volátiles de Chanteclerc, hechos (en 1910) con plumas superpuestas una a una. Este arte está como intimidado por el detalle, que nada tiene que ver con el realismo; el realismo supone una tipificación, es decir una presencia de la estructura y por lo tanto del tiempo.

Un tal arte analítico está condenado al fracaso, sobre todo en música, cuya verdad puede ser sólo de orden respiratorio, prosódico y jamás fonético. Los fraseos de Gérard Souzay son destruidos permanentemente por la expresión excesiva de una palabra, encargada torpemente de inocular un orden intelectual parásito en la superficie sin costura del canto. Pareciera tocarse aquí una dificultad mayor de la ejecución musical: hacer surgir el matiz de una zona interna de la música y. no imponerlo desde el exterior como un signo puramente intelectual. Existe una verdad sensual de la música, verdad suficiente, que no tolera la molestia de una *expresión*. Es por eso que la interpretación de excelentes virtuosos nos deja tan a menudo insatisfechos: su *rubato*, demasiado espectacular, fruto de un esfuerzo visible en pos de la significación, destruye un organismo que contiene en sí, escrupulosamente, su propio mensaje. Algunos aficionados, o mejor aún, algunos profesionales que han sabido encontrar lo que se podría llamar la letra total del texto musical, como Panzera en canto o Lipatti en piano, consiguen no añadir a la música ninguna *intención*; no se obstinan servicialmente en torno a cada detalle, al contrario de lo que hace el arte burgués que siempre resulta indiscreto. Ellos confían en la materia inmediatamente definitiva de la música.

EL PLÁSTICO

A pesar de sus nombres de pastor griego (Poliestireno, Fenoplasto, Polivinilo, Polietileno), el plástico, cuyos productos se acaban de concentrar en una exposición, es esencialmente una sustancia alquímica. En la entrada de las instalaciones, el público hace cola durante largo rato para ver cómo se realiza la operación mágica por excelencia: la conversión de la materia. Una máquina ideal, tubular y oblonga (forma apropiada para manifestar el secreto de un itinerario) extrae, sin ningún esfuerzo, cajitas brillantes y acanaladas de un montón de cristales verdosos. De un lado la materia bruta, telúrica, del otro el objeto perfecto, humano. Entre los dos extremos, nada; sólo un trayecto apenas controlado por un empleado con casco, semidiós, semirrobot.

De este modo, más que una sustancia, el plástico es la idea misma de su transformación infinita; es, como su nombre vulgar lo indica, la ubicuidad hecha visible. En esto radica, justamente, su calidad de materia milagrosa: el

* *Felicidad*, en castellano. [r.]*

milagro siempre aparece como una conversión brusca de la naturaleza. El plástico queda impregnado de este asombro; es más la huella que el objeto de un movimiento.

Y como el movimiento, en este caso, es poco menos que infinito, al transformar los cristales originales en una multitud de objetos cada vez más sorprendentes, el plástico resulta un espectáculo a descifrar: el espectáculo de sus resultados. Ante cada forma terminal (valija, cepillo, carrocería de auto, juguete, tela, tubo, palangana o papel), el espíritu no deja de imaginar la materia primitiva como un jeroglífico. El fregolismo del plástico es total: puede formar cubos tanto como alhajas. Ésta es la razón del perpetuo asombro, las ilusiones del hombre ante las proliferaciones de la materia, ante las relaciones que descubre entre lo singular del origen y lo plural de los efectos. Por otra parte este asombro es feliz, pues en la amplitud de las transformaciones el hombre mide su potencia y el itinerario mismo del plástico le brinda la euforia de un deslizamiento prodigioso a lo largo de la naturaleza.

Pero la contraparte de este logro reside en que el plástico, sublimado como movimiento, casi no existe como sustancia. Su constitución es negativa; ni duro ni profundo, debe contentarse, a pesar de sus ventajas utilitarias, con una cualidad sustancial neutra: *la resistencia*, estado que supone el simple suspenso de una renuncia. En el orden poético de las grandes sustancias,

es un material desafortunado, perdido entre la efusión de los cauchos y la dureza plana del metal; no se realiza en ningún producto auténtico del orden mineral, ni espuma, ni fibras, ni estratos. Es una sustancia elusiva: en cualquier estado que se encuentre, el plástico mantiene cierta apariencia de copo, algo turbio, cremoso, coagulado; muestra una total impotencia para alcanzar el pulido triunfante de la naturaleza. Pero lo que más traiciona al plástico es el sonido que emite, hueco y opaco a la vez; su ruido lo derrota, tanto como sus colores, pues sólo parece fijar los más químicos: del amarillo, del rojo y del verde no retiene más que el estado agresivo. Usa los colores como si fueran apenas nombres, capaces, únicamente, de mostrar conceptos de colores.

La moda del plástico señala una evolución en el mito de la *imitación*. Como se sabe, la *imitación* constituye un uso históricamente burgués (los primeros postizos vestimentarios datan del advenimiento del capitalismo). Pero hasta el presente, la *imitación* siempre ha sugerido pretensión, ha formado parte de un mundo del parecer y no del uso; ha apuntado a reproducir con menores costos las sustancias más excepcionales, el diamante, la seda, la pluma, la piel, la plata, toda la brillantez lujosa del mundo. El plástico, por el contrario, es una sustancia doméstica. La primera materia mágica que consiente el prosaísmo; pero precisamente porque ese prosaísmo constituye una razón poderosa para existir: por primera vez, lo artificial tiende a lo común, no a lo exclusivo. Y en el mismo acto, la función ancestral de la naturaleza se modifica. Ya no se trata de reencontrar o imitar la idea, la pura sustancia; una materia artificial, más fecunda que todos los yacimientos del mundo, va a remplazarla, va a regir la invención de las formas. Un objeto lujoso siempre se vincula a la tierra, siempre recuerda en forma amanerada su origen mineral o animal, el tema de la naturaleza, del que no es más que una forma actual. El plástico está entera-

mente absorbido en su uso; al final, se inventarán objetos sólo por el placer de usarlo. La jerarquía de las sustancias ha quedado abolida; una sola las reemplaza a todas: el mundo entero *puede* ser plastificado. Y también la vida, ya que, según parece, se comienzan a fabricar aortas de plástico.

LA GRAN FAMILIA DE LOS HOMBRES

Se presentó en París una gran exposición de fotografía, cuyo objetivo era mostrar la universalidad de los gestos humanos en la vida cotidiana de todos los países del mundo. Nacimiento, muerte, trabajo, saber, juegos, imponen por doquier las mismas conductas; existe una familia del hombre.

The Family of Man, ha sido al menos el título original de esta exposición que nos ha llegado de los Estados Unidos. Los franceses tradujeron: *La Gran Familia de los Hombres*. De este modo, lo que en principio podía pasar por una expresión de orden zoológico, que tomaba simplemente la similitud de los comportamientos, la unidad de una especie, se muestra entre nosotros profundamente moralizado, sentimentalizado. De pronto, nos encontramos súbitamente devueltos al mito ambiguo de la "comunidad" humana, excusa que alimenta una parte considerable de nuestro humanismo.

El mito funciona en dos tiempos: se afirma primero la diferencia de las morfologías humanas, se cargan las tintas sobre el exotismo, se manifiestan las infinitas variaciones de la especie, la diversidad de las pieles, de los cráneos y de las costumbres, se babeliza a discreción la imagen del mundo. Después, de ese pluralismo se extrae mágicamente una unidad: el hombre nace, trabaja, ríe y muere en todas partes de la misma manera; y si en esos casos aún subsiste alguna particularidad étnica, se da a entender, por lo menos, que en el fondo de cada uno de ellos hay una "naturaleza" idéntica, que su diversidad es apenas formal y que no desmiente la existencia de una matriz común. Esto equivale a postular una esencia humana y, sin más, Dios aparece reintraducido en nuestra exposición: la diversidad de los hombres manifiesta su potencia, su riqueza; la unidad de los gestos humanos demuestra su voluntad. Es esto lo que nos confió el prospecto de presentación que, bajo la pluma de André Chanson, afirma que "esta mirada sobre la condición humana debe asemejarse un poco a la mirada benevolente de Dios sobre nuestro insignificante y sublime hormiguero".

El designio espiritualista está acentuado por las citas que acompañan cada capítulo de la exposición. Con frecuencia esas citas son proverbios "primitivos", versículos del Antiguo Testamento; definen una sabiduría eterna, un orden de afirmaciones al margen de la historia: "La Tierra es una madre que no muere jamás", "Come el pan y la sal y di la verdad", etc. Es el reino de las verdades gnómicas, la unión de las edades de la humanidad, en el grado más neutro de su identidad, allí donde la evidencia de la perogrullada sólo tiene valor en el seno de un lenguaje puramente "poético". Todo, contenido y fotogenia de las imágenes, discurso que las justifica, tiende a suprimir el peso determinante de la historia. Nos sentimos sujetos a la superficie de una identidad, impedidos por sentimentalidad de penetrar en esa zona ulterior de las conductas humanas en que la alienación histórica introduce "diferencias" que nosotros llamaremos

simplemente "injusticias".

El mito de la "condición" humana descansa en una mistificación muy vieja, que consiste en colocar siempre la naturaleza en el fondo de la historia. El humanismo clásico postula que raspando un poco la historia de los hombres, la relatividad de sus instituciones o la diferencia superficial de su piel (pero ¿por qué no preguntar a los padres de Emmet Till, el joven negro asesinado por blancos, qué piensan ellos de *la gran familia de los hombres?*), se llega rápidamente a la capa profunda de una naturaleza humana universal. El humanismo progresista, por el contrario, debe pensar constantemente en invertir los términos de esta antiquísima impostura, en desoxidar sin pausa la naturaleza, sus "leyes" y sus "límites", para descubrir en ellos la historia y comprender finalmente como histórica a la misma naturaleza.

¿Ejemplos? Pues los mismos que observamos en nuestra exposición. ¿El nacimiento, la muerte? Sí, son hechos de la naturaleza, hechos universales. Pero si se les quita la historia, ya no queda nada por decir de ellos, el comentario se vuelve puramente tautológico; en este caso el fracaso de la fotografía me parece flagrante: repetir la muerte o el nacimiento no enseña estrictamente nada. Para que esos hechos naturales accedan a un lenguaje verdadero, es necesario insertarlos en un orden del saber, postular que se los puede transformar, someter precisamente su naturalidad a nuestra crítica de hombres. Pues por universales que sean, los hechos mencionados son signos de una escritura histórica. No hay duda de que el niño *siempre* nace, pero dentro del volumen general del problema humano ¿qué nos imparta la "esencia" de ese gesto al lado de sus modos de ser, que son perfectamente históricos? Que el niño *nazca*, bien o mal, que la madre haya sufrido o no, que sea víctima o no de la mortalidad infantil, que acceda a una u otra forma de porvenir, de esto nos tendrían que hablar nuestras exposiciones y no de una eterna lírica del nacimiento. Y lo mismo con la muerte: ¿debemos cantar una vez más su esencia, arriesgándonos a olvidar que todavía tenemos tanto poder contra ella? Este poder todavía joven, demasiado joven, es el que debemos magnificar, y no la identidad estéril de la muerte "natural".

¿Y qué decir del trabajo, que la exposición coloca en la serie de los grandes hechos universales —alineándolo con el nacimiento y la muerte— como si se tratara, sin vacilación alguna, del mismo orden de fatalidad? La circunstancia de que el trabajo sea un hecho ancestral, no le impide para nada seguir siendo un hecho perfectamente histórico. Ante todo, y de manera evidente, en sus modos, sus móviles, sus fines y sus beneficios; sería profundamente desleal confundir en una identidad puramente gestual al obrero de una colonia y al obrero occidental (preguntemos también a los trabajadores norafricanos de la Goutte d'Or qué piensan de *la gran familia de los hombres*). Además, es histórico aun en su misma fatalidad: sabemos perfectamente que el trabajo es "natural" en la medida en que es "aprovechable"; tal vez un día se modifique la fatalidad del provecho y entonces se modificará la fatalidad del trabajo. De ese trabajo, absolutamente historizado, sería necesario que nos hablaran, y no de una estética eterna de los gestos laboriosos.

Pero mucho me temo que la justificación final de este adamismo radique

en legalizar la inmovilidad del mundo a través de un "conocimiento" y de una "lirica" que eternicen los gestos del hombre con el único fin de controlarlos mejor.

EN EL MUSIC-HALL

El tiempo del teatro, sea cual fuere, siempre es un tiempo aglutinado. El del music-hall, por definición, es interrumpido; es un tiempo inmediato. Y en esto estriba el sentido de las *variedades*: que el tiempo escénico sea un tiempo justo, real, sideral, el tiempo de la cosa misma, no el de su previsión (tragedia) o el de su revisión (epopeya). La ventaja de ese tiempo literal, -adica en que es el mejor imaginable para servir al gesto; es evidente que el gesto sólo existe como espectáculo a partir del momento en que el tiempo ha sido cortado (se lo percibe bien en la pintura histórica, donde el gesto sorprendido del personaje, lo que en otro lugar he llamado *numen*, suspende la duración).

En el fondo, el teatro de variedades no es una simple técnica de distracción, sino una condición del artificio (en el sentido baudelaireano del término). La estética original del music-hall consiste en sacar al gesto de su dulzona pulpa de duración, presentarlo en estado superlativo, definitivo, darle carácter de visualidad pura, desprenderlo de cualquier causa, agotarlo como espectáculo y no como significación. Objetos (de saltimbanquis) y gestos (de acróbatas), desprendidos del tiempo (es decir a la vez de *pathos* y de *logos*), brillan como artificios puros que recuerdan la fría precisión de las visiones baudelaireanas del hachich, de un mundo absolutamente purificado de espiritualidad porque, precisamente, ha renunciado al tiempo.

En el music-hall, todo está hecho para preparar una verdadera promoción del objeto y del gesto (lo que en el occidente moderno sólo se puede hacer contra los espectáculos psicológicos y especialmente contra el teatro). Un número de music-hall está casi siempre constituido por el enfrentamiento de un gesto y de un material: los patinadores y su trampolín laqueado, los cuerpos intercambiados de los acróbatas, de los danzarines y de los antipodistas, esos acróbatas tan ágiles con sus pies (confieso una gran predilección por los números de antipodistas, pues el cuerpo aparece objetivado suavemente: no es un objeto duro y catapultado como en la pura acrobacia, sino más bien sustancia muelle y densa, dócil a movimientos muy cortos), escultores humoristas y sus pastas multicolores, prestidigitadores que engullen papel, seda, cigarrillos, carteristas que deslizan relojes, billeteras, etc. Ahora bien, el gesto y su objeto son las materias primas de un valor que únicamente accedió a la escena a través del music-hall (o el circo) : el trabajo. El music-hall, al menos en la sección *variedades* (pues la canción, que pasa por atracción norteamericana, depende de otra mitología), el music-hall, es la forma estética del trabajo. Cada número se presenta ya como el ejercicio, ya como el producto de una labor: unas veces el acto (el del juglar, del acróbata, del mimo) se presenta como la suma final de una larga noche de entrenamiento, otras veces el trabajo (dibujantes, escultores humoristas) se recrea completamente ante el público *ab origine*. De todas maneras, lo que se produce es un acontecimiento nuevo, y este

acontecimiento está constituido por la perfección frágil de un esfuerzo. O mejor, artificio más sutil, el esfuerzo se capta en su culminación, en ese momento casi imposible en que va a sumergirse en la perfección de su logro, sin que aún haya desaparecido totalmente el riesgo de su fracaso. En el music-hall, todo está *casi* conseguido; pero es precisamente este *casi* el que constituye el espectáculo y el que, a pesar de su afectación, le mantiene su virtud de trabajo. Además, lo que muestra el espectáculo de music-hall no es el resultado del acto, sino su modo de ser. la tenue dimensión de su superficie triunfante. Es ésta una manera de hacer posible un estado contradictorio de la historia humana: poder observar, en el gesto del artista, la musculatura grosera de una labor ardua – a manera de pasado – y la suavidad aérea de un acto fácil, surgido de un cielo mágico. El music-hall es el trabajo humano memorializado y sublimado: el peligro y el esfuerzo aparecen significados, al mismo tiempo que se subsumen bajo la risa o bajo la gracia.

Naturalmente, el music-hall necesita un clima de profunda magia que borre toda rugosidad al esfuerzo y sólo deje su diseño. Es el reino de las bolas brillantes, los bastones livianos, los muebles tubulares, las sedas químicas, los blancos chirriantes y las mazas que chispean; el lujo visual ostenta la *facilidad*, instalada en la claridad de las sustancias y en la armoniosa trabazón de los gestos. A veces el hombre es soporte erguido, árbol sobre cuya extensión se desliza una mujer-tallo; otras veces, repartido en la sala, se convierte en la cene-stesia del ímpetu, de la fuerza de gravedad, no vencida sino sublimada por los continuos rebotes. En este mundo metalizado, surgen antiguos mitos de germinación que otorgan a esa representación del trabajo el aval de antiquísimos movimientos naturales; y la naturaleza sigue siendo la imagen de lo continuo, es decir, en resumidas cuentas, de lo fácil.

La magia muscular del music-hall es esencialmente urbana: no por casualidad el music-hall es un hecho anglosajón, nacido en el mundo de las bruscas concentraciones urbanas y de los grandes mitos cuáqueros del trabajo; la promoción de los objetos, de los metales y de los gestos soñados, la sublimación del trabajo por su desplazamiento mágico y no por su consagración, como en el folklore rural, todo eso participa de lo artificial de las ciudades. La ciudad rechaza la idea de una naturaleza informe, reduce el espacio a un continuo de objetos sólidos, brillantes, *producidos*, a los que el acto del artista otorga, precisamente, las características prestigiosas de un pensamiento enteramente humano: el trabajo, sobre todo mitificado, hace feliz a la materia porque, sorprendentemente, parece pensarla. Metalificados, lanzados, recuperados, manipulados, luminosos de movimientos en perpetuo diálogo con el gesto, los objetos pierden la siniestra obstinación del absurdo: artificiales y utensilios, los objetos, por un instante, dejan de *aburrir*.

LA DAMA DE LAS CAMELIAS

Aún se representa, en alguna parte del mundo, *La Dama de las Camelias* (y no hace mucho tiempo se la representaba en París). Este éxito llama la atención sobre una mitología del amor que probablemente subsista, pues la alienación de

Margarita Gautier ante la clase de los amos no es fundamentalmente diferente de la de los pequeñoburgueses de hoy, en un mundo igualmente clasificado.

Porque, en realidad, el mito central de *La Dama de las Camelias* no es el amor, sino el reconocimiento.

Margarita ama para hacerse reconocer y desde este punto de vista, su pasión (en un sentido más etimológico que sentimental) se origina enteramente en el otro. Armando (hijo de un recaudador de impuestos) expresa el amor clásico, burgués, heredado de la cultura esencialista y que se prolongará en los análisis de Proust: es un amor segregador, el del propietario que se lleva su presa. Amor interiorizado que sólo reconoce al mundo intermitentemente y siempre con un sentimiento de frustración, como si el mundo sólo fuera una permanente amenaza de robo (celos, conflictos, desprecios, inquietudes, alejamientos, cambios de humor, etc.). El amor de Margarita es todo lo contrario. En primer lugar Margarita se sintió conmovida al sentirse *reconocida* por Armando y en adelante la pasión, para ella, ha sido una permanente demanda de ese reconocimiento. Por eso el sacrificio de renunciar a Armando que concede a señor Duval, no es en absoluto moral (a pesar de la fraseología) sino existencial; es la consecuencia lógica del postulado de reconocimiento, un medio superior (mucho más que el amor) para hacerse reconocer por el mundo de los amos. Y si Margarita oculta su sacrificio y lo enmascara mostrándolo como un acto cínico, lo hace sólo cuando el argumento realmente se vuelve literatura: la mirada de reconocimiento de los burgueses pasa al lector que, a su vez, *reconoce* a Margarita a través del propio desprecio de su amante. Es decir que los malentendidos que hacen avanzar la intriga no son de orden psicológico (aun cuando el lenguaje lo es abusivamente) : Armando y Margarita no pertenecen al mismo mundo social y entre ellos no se agita ni la tragedia raciniana ni una situación marivaudiana. El conflicto es exterior: no se trata de una misma pasión escindida contra sí misma, sino de dos pasiones de diferente naturaleza, puesto que provienen de lugares diferentes de la sociedad. La pasión de Armando, burgués, apropiativo, resulta por definición destructora del otro; y la pasión de Margarita sólo puede coronar el esfuerzo que realiza para hacerse reconocer, por medio de un sacrificio que, a su vez, constituirá la destrucción indirecta de la pasión de Armando. La simple disparidad social, renovada y amplificadas por la oposición de dos ideologías amorosas, sólo puede producir un amor imposible, imposibilidad cuyo símbolo algebraico lo constituye, de algún modo, la muerte de Margarita (por más almibarada que sea sobre la escena).

La diferencia de amores proviene sin duda de una diferencia de lucidez: Armando vive una esencia y una eternidad de amor; Margarita vive consciente de su alienación: se sabe y en cierto sentido quiere ser cortesana. Sus conductas de adaptación constituyen, también, conductas de reconocimiento: en ocasiones asume con exceso su propia leyenda, se hunde en el torbellino clásico de la vida cortesana (como esos pederastas que se asumen ostensiblemente como tales); otras veces proclama un poder que la supera y esta situación tiende menos a mostrar una virtud "natural" que lo abnegado de una condición. Como si la función de su sacrificio de ningún modo fuera manifestar la muerte de la

cortesana que existe en ella, sino, por el contrario, evidenciar una cortesana superlativa –agigantada sin por eso perder sus propios valores– con un alto sentimiento burgués.

De tal manera se precisa el contenido mítico de este amor, arquetipo de la sentimentalidad pequeñoburguesa. Se trata de un estado particular del mito, definido por una semilucidez o, para ser más exacto, por una lucidez parásita (la misma que hemos señalado en la realidad astrológica). Margarita *conoce* su alienación, es decir, ve la realidad como una alienación. Pero amplía ese conocimiento a través de conductas puramente serviles: o bien representa el personaje que los amos esperan de ella, o bien intenta encontrar un *valor* verdaderamente interior al mundo de los amos. En ambos casos, Margarita jamás es otra cosa que una lucidez alienada; es consciente de que sufre, pero sólo imagina remedios parásitos a su propio sufrimiento: se sabe objeto, pero no ve para sí otro destino que el de amueblar el museo de los amos. A pesar de lo grotesco de la trama, el personaje no carece de cierta riqueza dramática: por supuesto, no es ni trágico (la fatalidad que pesa sobre Margarita es social, no metafísica), ni cómico (la conducta de Margarita proviene de su condición, no de su esencia), tampoco, claro está, revolucionario (Margarita no ejerce ninguna crítica sobre su alienación) . Pero, en el fondo, no le faltaría mucho para alcanzar la situación de personaje brechtiano, objeto alienado pero fuente de crítica. Lo que la aleja de esta posibilidad –irremediabilmente– es su carácter positivo: Margarita Gautier, conmovedora por su tuberculosis y sus hermosas frases, atrapa a su público, le comunica su propia ceguera; de haber sido irremediabilmente tonta, hubiera abierto los ojos pequeñoburgueses. Amante de las frases y noble, en una palabra, "seria", sólo los adormece.

POUJADE Y LOS INTELLECTUALES

¿Quiénes son los intelectuales para Poujade? Esencialmente los "profesores" ("de la Sorbona, pedagogos valientes, intelectuales de los centros administrativos") y los técnicos ("tecnócratas, politécnicos, polivalentes o poliladrones"). Es posible que en su origen la severidad de Poujade con los intelectuales se funde en un simple rencor fiscal: el "profesor" es un aprovechado; primero porque es un asalariado ("Pobre Perico, cuando eras asalariado no conocías esta felicidad")¹ y además porque no declara sus lecciones particulares. En cuanto al técnico, es un sádico: bajo la odiosa forma de inspector, tortura al contribuyente. Pero como el poujadismo trató de construir inmediatamente sus grandes arquetipos, el intelectual fue rápidamente trasladado de la categoría fiscal a la de los mitos.

Como todo ser mítico, el intelectual participa de un tema general, de una sustancia: el *aire*, es decir (aunque ésta sea una identidad poco científica) el *vacío*. En su superioridad, el intelectual planea, no se "pega" a la realidad (la realidad es la tierra, mito ambiguo que significa a la vez la raza, la ruralidad, la provincia, el buen sentido, lo oscuro innombrable, etc.). El dueño de un

¹ La mayoría de las citas proviene del libro de Poujade, *J'ai choisi l* combat*

restaurante, que atiende regularmente a intelectuales, los llama "helicópteros", imagen despreciativa que elimina al vuelo la potencia viril del avión: el intelectual se desprende de lo real y permanece en el aire, en el mismo sitio, girando en redondo; su ascensión es pusilánime, igualmente lejos del gran cielo religioso y de la tierra sólida del sentido común. Lo que le falta al intelectual son "raíces" en el alma de la nación. Los intelectuales no son idealistas ni realistas, son seres sombríos, "reventados". Su nivel de altura adecuado es el de las nubes, vieja cantilena aristofanesca (el intelectual, entonces, era Sócrates). Suspendidos en el vacío superior, los intelectuales se impregnan de él, son "el tambor que resuena con el viento". En estos conceptos aparece el fundamento inevitable del antiintelectualismo: la desconfianza del lenguaje, la reducción de la palabra opuesta a un ruido, de acuerdo a ese procedimiento de *las* polémicas pequeñoburguesas que consiste en desenmascarar en las demás una imperfección complementaria a la que no se observa en sí mismo, en cargar al adversario con los efectos de sus propias faltas, en llamar oscuridad a su propia ceguera y desorden verbal a la sordera propia.

La altitud lograda por los espíritus "superiores" en este caso, y una vez más, es asimilada a la abstracción a través, sin duda, de ese estado común a la altura y al concepto: la rarefacción. Se trata de una abstracción mecánica, ya que los intelectuales no son otra cosa que máquinas de pensar (lo que les falta no es "corazón", como dirían las filosofías sentimentalistas, sino la "picardía", especie de táctica alimentada por la intuición). El tema del pensamiento maquinal está naturalmente dotado de atributos pintorescos que refuerzan el maleficio: primero la socarronería (los intelectuales son escépticos frente a Poujade), luego la malignidad, pues la máquina, en su abstracción, es sádica: los funcionarios del ministerio de hacienda son "viciosos" que sienten placer en hacer sufrir al contribuyente. Secuaces del sistema, poseen su fría complicación, esa suerte de invención estéril, de proliferación negativa, que ya hacía lanzar alaridos a Michelet a propósito de los jesuitas. Los politécnicos, por otra parte, tienen para Poujade casi el mismo papel que los jesuitas para los liberales de otrora: fuente de todos los males fiscales (por intermedio del ministerio de finanzas, designación eufemística del infierno), edificadores del sistema al que después obedecen como cadáveres, *perinde ac cadáver*, según el proverbio jesuita.

La ciencia, para Poujade, posee una curiosa capacidad de excesos. Puesto que todo hecho humano, inclusive mental, existe solamente como cantidad, basta comparar su volumen con la capacidad del poujadista medio, para decretarlo excesivo. Es probable que los excesos de la ciencia sean precisamente sus virtudes y que comience exactamente a partir del lugar donde Poujade la encuentra inútil. Esta cuantificación es preciosa para la retórica poujadista, ya que engendra monstruos, los politécnicos, sostenedores de una ciencia pura, abstracta, que sólo se aplica a la realidad en forma punitiva.

El juicio de Poujade sobre los politécnicos (y los intelectuales) no es desesperanzado: sin duda, será posible "corregir" "al intelectual de Francia". Su enfermedad proviene de una hipertrofia (por ende se lo podrá operar), de haber agregado a la cantidad normal de inteligencia del pequeño comerciante un apéndice de peso excesivo: este apéndice está constituido, curiosamente, por la

ciencia misma, objetivada y conceptualizada a la vez, especie de materia pesada que se añade o se retira del hombre exactamente como el trozo de manteca que el almacenero agrega o quita para obtener un peso justo. Decir que el politécnico está *atontado por las matemáticas* significa que pasada cierta tasa de ciencia, se toca el mundo cualitativo del veneno. Salida de los sanos límites de la cuantificación, la ciencia queda desacreditada puesto que ya no se la puede definir como un *trabajo*. Los intelectuales, politécnicos, profesores, gentes de la Sorbona y funcionarios, no hacen nada: son estetas, no frecuentan la fonda popular de provincia sino *los elegantes bares de la orilla izquierda del Sena*. Aquí surge un tema claro a todos los regímenes fuertes: la asimilación de la intelectualidad a la ociosidad. Por definición, el intelectual es un perezoso; sería necesario, de una buena vez, ponerlos a trabajar, convertir una actividad que sólo puede medirse por su exceso nocivo en un trabajo *concreto*, es decir, accesible a la medición poujadista. Se sabe que, en última instancia, no existe trabajo más cuantificado —y por lo tanto más benéfico— que abrir agujeros o amontonar piedras; es el trabajo en estado puro y, por otra parte, el trabajo que todos los regímenes pospoujadistas terminan lógicamente por reservar al *intelectual ocioso*. Esta cuantificación del trabajo acarrea naturalmente una promoción de la fuerza física, la de los músculos, el pecho, los brazos; por el contrario, la cabeza resulta un lugar sospechoso puesto que sus productos son cualitativos, no cuantitativos. Aquí se reencuentra el desprestigio que con frecuencia se arroja sobre el cerebro (*el pez se pudre por la cabeza*, afirman a menudo los partidarios de Poujade), cuya fatal desgracia radica a todas luces en la excentricidad de su posición, en la parte más alta del cuerpo, cerca de la *nube*, lejos de las *raíces*. La ambigüedad de la *superioridad* es explotada a fondo. Se construye toda una cosmogonía, que juega permanentemente con vagas similitudes entre lo físico, lo moral y lo social: la lucha del cuerpo contra la cabeza es la lucha misma de los *pequeños*, de lo oscuro vital contra lo arriba.

El mismo Poujade desarrolló apresuradamente la leyenda de su fuerza física: diplomado como instructor de gimnasia, veterano de la R.A.F., jugador de rugby; los antecedentes dan prueba de su *valor*. A cambio de la adhesión que le ofrecen sus tropas, el jefe les brinda una fuerza esencialmente medible, la fuerza del cuerpo. Por esa razón el primer prestigio de Poujade (entiéndase: el fundamento de la confianza mercantil que se le puede tener) es su resistencia ("Poujade es el diablo en persona, es indestructible"). Sus primeras campañas fueron actuaciones físicas rayanas en lo sobrehumano ("Es el diablo en persona"). Esta fuerza de acero produce la ubicuidad (Poujade está, a la vez, en todas partes), doblega la materia (Poujade destroza todos los vehículos que utiliza). Sin embargo, además de la resistencia, existe en Poujade otro valor: una especie de *encanto* físico, prodigado además de la fuerza-mercancía, como uno de esos objetos superfluos con que, en derechos muy antiguos, el comprador encadenaba al vendedor de un bien inmobiliario. Esta "propina", que instituye al jefe y que aparece como el don de Poujade, esa parte reservada a la cualidad en esta economía de pura computación, es su *voz*. Por supuesto, la voz surgió de un lugar privilegiado del cuerpo, situado en un lugar intermedio y musculoso, el tórax, que constituye la anticabeza por excelencia en la

mitología corporal. Pero la voz, vehículo del verbo reparador, escapa a la dura ley de las cantidades: el desgaste, suerte que corren los objetos comunes, está sustituido por la fragilidad, riesgo glorioso de los objetos de lujo. Lo adecuado a esa voz no es el desprecio heroico de la fatiga ni la resistencia implacable, es la delicada caricia del vaporizador, la suave ayuda del micrófono. La voz de Poujade recibe, a manera de transferencia, el imponderable y prestigioso valor que, en otras mitologías, le corresponde al cerebro del intelectual.

Es obvio que el lugarteniente de Poujade debe participar de la misma prestancia, aunque más burda y menos diabólica; es el "forzudo": "el viril Launay, ex jugador de rugby... con sus antebrazos velludos y potentes ... no tiene aspecto de ser hijo de María"; Cantalou, "grande, forzudo, sólido, tiene la mirada recta, el apretón de manos viril y franco". Porque, según una contracción muy conocida, la plenitud física funda la claridad moral: sólo un ser fuerte puede ser franco. Uno se figura que la esencia común a todos esos prestigios es la virilidad, cuyo sustituto moral es el "carácter", rival de la inteligencia que, a su vez, no es admitida en el cielo poujadista; en ese ámbito se la reemplaza con una virtud intelectual particular: la *picardía*. El héroe, en Poujade, es un ser dotado de agresividad y malicia a la vez ("Es un muchacho listo"). Esta astucia, aunque de orden intelectual, no reintroduce la razón tan aborrecida en el panteón poujadista; los dioses pequeñoburgueses la otorgan o la niegan a su antojo, según un orden estrictamente azaroso. Al fin y al cabo se trata de un don casi físico, comparable al olfato animal; la astucia no es más que una flor preciosa de la fuerza, ese poder vigoroso y sensible de captar al vuelo ("Yo me oriento por radar").

El intelectual, por el contrario, está condenado debido a su poca fortuna corporal: Mendés es un verdadero desastre, parece *una botella de Vichy* (doble desprecio dirigido al agua y a la dispepsia). Refugiado en la hipertrofia de una cabeza frágil e inútil, todo el ser intelectual está atacado por la más pesada de las taras físicas, la *fatiga* (sustituto corporal de la decadencia) : aunque ocioso, está congénitamente fatigado, así como el poujadista, aunque laborioso, está siempre dispuesto. Con esto se alcanza la idea profunda de la moralidad del cuerpo humano: la idea de raza. Los intelectuales son una raza; los poujadistas, otra.

Sin embargo, Poujade tiene, a primera vista, una concepción paradójica de la raza. Después de verificar que el francés medio es producto de mezclas múltiples (expresión conocida: Francia, crisol de razas), Poujade opone orgullosamente esta variedad de orígenes a la secta estrecha de los que sólo se han cruzado entre sí (entiéndase, por supuesto, los judíos). Señalando a Mendés-France exclama: "¡Tú eres el racista!"; comenta: "De nosotros dos, el único que puede ser racista es él, pues él tiene una raza". Poujade practica a fondo lo que se podría llamar el racismo de la mezcla, sin riesgo por otra parte, pues la "mezcla" tan ponderada nunca produjo, según el mismo Poujade, más que los Dupont, los Durand y los Poujade, es decir, lo mismo y lo mismo. Evidentemente, la idea de una "raza" sintética es de gran valor, pues permite jugar ya sea al sincretismo, ya sea a la raza. En el primer caso, Poujade dispone de la vieja idea, otrora revolucionaria, de nación, que alimentó los liberalismos

franceses (Michelet contra Augustin Thierry, Gide contra Barres, etc.): "Mis ancestros, los Celtas, los Arvernos, todos se mezclaron. Soy el fruto del crisol de las invasiones y de los éxodos". En el segundo caso, reencuentra sin dificultad el objeto racista fundamental, la sangre (en este caso, sobre todo es la sangre celta, la de Le Pen, *bretón sólido* separado por un abismo racial de los *estetas de la Nueva Izquierda*, o la sangre gala, de la que está privado Mendés). Aquí, como en el caso de la inteligencia, nos enfrentamos con una distribución arbitraria de los valores: la adición de algunas sangres (la de los Dupont, los Durand y los Poujade) produce únicamente sangre pura y permite mantenerse en el orden tranquilizador de una suma de cantidades homogéneas; pero otras sangres (especialmente la de los *tecnócratas apatridas*) son fenómenos puramente cualitativos y por lo tanto desacreditados en el universo poujadista: no pueden mezclarse, acceder a la salvación de la masiva cantidad francesa, a lo "común", cuyo triunfo numérico se opone a la fatiga de los intelectuales "distinguidos".

Esta oposición racial entre los fuertes y los fatigados, los galos y los apatridas, lo vulgar y lo distinguido, es, por otra parte, la conocida oposición entre la provincia y París. París resume todo el vicio francés: el sistema, el sadismo, la intelectualidad, la fatiga; "París es un monstruo, pues la vida está desequilibrada: es la vida trepidante, que aturde, que embrutece, de la mañana a la noche, etc.". París participa del mismo veneno, de esa sustancia esencialmente cualitativa (lo que en otro lugar Poujade llama, sin saber con cuánto acierto, la dialéctica), que hemos visto oponerse al mundo cuantitativo del buen sentido. La prueba decisiva para Poujade, su Rubicón, fue enfrentar a la "cualidad": *subir a París*, recuperar allí los diputados moderados de provincia corrompidos por la capital, verdaderos renegados de su raza, esperados con horcas en la aldea. Este salto definió una gran migración racial más que una extensión política.

Frente a tan constante suspicacia, ¿podía salvar Poujade alguna forma de intelectual, ofrecer una imagen ideal de él, en una palabra, postular un intelectual poujadista? Poujade sólo nos dice que entrarán en su Olimpo "los intelectuales dignos de ese nombre". Estamos, pues, de vuelta, una vez más, a una de esas famosas definiciones por identidad ($A = A$), que en varias oportunidades y en este mismo lugar he llamado tautologías, es decir, de vuelta a la nada. El antiintelectualismo termina, de esta manera, en la muerte del lenguaje, es decir en la destrucción de la sociabilidad.

La mayoría de estos temas poujadistas, por muy paradójico que parezca, son temas románticos degradados. Cuando Poujade quiere definir al pueblo, cita extensamente el prefacio de *Ruy Blas*; y el intelectual visto por Poujade es, poco más o menos, el legalista y el jesuíta de Michelet, el hombre seco, vano, estéril y burlón. En nuestros días la pequeña burguesía recoge la herencia ideológica de la burguesía liberal de ayer, la que ayudó precisamente a su promoción social: el sentimentalismo de Michelet contenía numerosos gérmenes reaccionarios. Barres lo sabía. Si no fuese por la distancia del talento, Poujade podría firmar nuevamente algunas páginas del *Peuple* de Michelet (1846).

En el problema concreto de los intelectuales, el poujadismo desborda

largamente a Poujade; la ideología antifintelectualista capta medios políticos diversos y no es necesario ser poujadista para tener odio a la idea. Porque a lo que se apunta es a cualquier forma de cultura explicativa, comprometida, y lo que se salva es la cultura "inocente", esa cuya ingenuidad deja las manos libres al tirano. Por este motivo, los escritores, en sentido propio, no están excluidos de la familia poujadista (algunos, muy conocidos, enviaron sus obras a Poujade con dedicatorias halagadoras). Lo condenado es el intelectual, es decir, una conciencia, o mejor aún: una mirada (Poujade recuerda en alguna parte cuánto sufría en el liceo porque lo miraban sus discípulos). Que nadie nos mire, tal es el principio del antiintelectualismo poujadista. Sólo que, desde el punto de vista del etnólogo, las conductas de integración y exclusión son claramente complementarias y en un sentido, que él ni lo imagina, Poujade tiene necesidad de los intelectuales. Si los condena, lo hace por considerarlos un mal mágico: en la sociedad poujadista el intelectual cumple la parte maldita y necesaria de un hechicero degradado.

II
EL MITO, HOY

¿Qué es un mito en la actualidad? Daré una primera respuesta muy simple, que coincide perfectamente con su etimología: *el mito es un habla*.¹

EL MITO ES UN HABLA

Claro que no se trata de cualquier habla: el lenguaje necesita condiciones particulares para convertirse en mito. De estas condiciones hablaremos en seguida. Pero lo que desde ya sabemos plantear como fundamental es que el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma. Más adelante habrá que imponer a esta forma límites históricos, condiciones de empleo, reinvestir en ella la sociedad; nada impide, sin embargo, que en un principio la describamos como forma.

Sería totalmente ilusorio pretender una discriminación sustancial entre los objetos míticos: si el mito es un habla, todo lo que justifique un discurso puede ser mito. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales. ¿Entonces, todo puede ser un mito? Sí, yo creo que sí, porque el universo es infinitamente sugestivo. Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas. Un árbol es un árbol. No cabe duda. Pero un árbol narrado por Minou Drouet deja de ser estrictamente un árbol, es un árbol decorado, adaptado a un determinado consumo, investido de complacencias literarias, de rebuscamientos, de imágenes, en suma, de un *uso* social que se agrega a la pura materia.

Por supuesto no todo ocurre en el mismo momento: algunos objetos se convierten en presa de la palabra mítica durante un tiempo, luego desaparecen y otros ocupan su lugar, acceden al mito. ¿No existen objetos *fatalmente* sugestivos, como decía Baudelaire refiriéndose a la mujer? No, no lo creo. Se pueden concebir mitos muy antiguos, pero no hay mitos eternos. Puesto que la historia humana es la que hace pasar lo real al estado de habla, sólo ella regula la vida y la muerte del lenguaje mítico. Lejana ó" no, la mitología sólo puede tener fundamento histórico, pues el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la "naturaleza" de las cosas.

Este habla es un mensaje y, por lo tanto, no necesariamente debe ser oral; puede estar formada de escrituras y representaciones: el discurso escrito, así como la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos, la publicidad, todo puede servir de soporte para el habla mítica. El mito no puede definirse ni por su objeto ni por su materia, puesto que cualquier materia puede ser dotada arbitrariamente de significación: la flecha que se entrega para significar un desafío es también un habla. Sin duda, en el orden de la percepción, la imagen y la escritura, por ejemplo, no requieren el mismo tipo de

¹ Se me objetarán mil otros sentidos de la palabra *mito*. Pero yo he buscado definir cosas y no palabras.

conciencia. La imagen, a su vez, es susceptible de muchos modos de lectura: un esquema se presta a la significación mucho más que un dibujo, una imitación más que un original, una caricatura más que un retrato. Pero, justamente, ya no se trata de una forma teórica de representación: se trata de *esta* imagen, ofrecida para *esta* significación. La palabra mítica está constituida por una materia *ya* trabajada pensando en una comunicación apropiada. Por eso todo» los materiales del mito, sean representativos o gráficos, presuponen una conciencia significativa que puede razonar sobre ellos independientemente de su materia. Claro que esta materia no es indiferente: la imagen sin duda es más imperativa que la escritura, impone la significación en bloque, sin analizarla ni dispersarla. Pero esto no es una diferenciación constitutiva. La imagen deviene escritura a partir del momento en que es significativa: como la escritura, supone una *lexis*.

Por lo tanto, en adelante entenderemos por *lenguaje, discurso, habla, etc.*, toda unidad o toda síntesis significativa, sea verbal o visual; para nosotros, una fotografía será un habla de la misma manera que un artículo de periódico. Hasta los objetos podrán transformarse en habla, siempre que signifiquen algo. Esta forma genérica de concebir el lenguaje está justificada, además, por la historia de las escrituras: antes de la invención de nuestro alfabeto, objetos como el quipú inca o dibujos como los pictogramas, constituyeron hablas regulares. Esto no significa que debemos tratar el habla mítica como si fuera la lengua: en realidad, el mito pertenece a una ciencia general que incluye a la lingüística: la *semiología*.

EL MITO COMO SISTEMA SEMIOLÓGICO

En efecto, como estudio de un habla la mitología no es más que un fragmento de esa vasta ciencia de los signos que Saussure postuló hace unos cuarenta años bajo el nombre de *semiología*. La semiología no está todavía constituida. Sin embargo, desde el propio Saussure y a veces independientemente de él, una buena parte de la investigación contemporánea vuelve reiteradamente al problema de la significación; el psicoanálisis, el estructuralismo, la psicología eidética, algunas nuevas tentativas de crítica literaria de las que Bachelard es el ejemplo, sólo se interesan en estudiar el hecho en la medida en que significa. Y postular una significación, es recurrir a la semiología. No quiero decir con esto que la semiología podría resolver de la misma manera todas estas investigaciones, pues cada una de ellas tiene contenidos diferentes. Pero sí, todas tienen una característica común, todas son ciencias de valores; no se limitan a encontrar el hecho sino que lo definen y lo exploran como un *equivalente a*.

La semiología es una ciencia de las formas, puesto que estudia las significaciones independientemente de su contenido. Quisiera decir algunas palabras sobre la necesidad y los límites de una ciencia formal de tal naturaleza. La necesidad es idéntica a la de cualquier lenguaje exacto. Zdanov solía burlarse del filósofo Alexandrov, quien hablaba de "la estructura esférica de nuestro planeta". "Hasta ahora parecía —afirma Zdanov— que sólo la forma podía ser esférica." Zdanov tenía razón. No se puede hablar de estructuras en

términos de formas y a la inversa. Es posible que la "vida" sólo sea una totalidad indiscernible de estructuras y formas. Pero la ciencia es incompatible con lo inefable: necesita decir la "vida", si quiere transformarla. Contra un cierto quiijotismo de la síntesis, lamentablemente, por otra parte, platónico, la crítica debe consentir la ascesis, el artificio del análisis, y en el análisis, apropiarse de métodos y lenguajes. Si la crítica histórica no se hubiera sentido tan aterrorizada por el fantasma del "formalismo", tal vez habría sido menos estéril; habría comprendido que el estudio específico de las formas no contradice en absoluto los principios necesarios de la totalidad y de la historia. Por el contrario: cuando un sistema es más específicamente definido en sus formas, más dócil se muestra a la crítica histórica. Parodiando un dicho conocido, diré que un poco de formalismo aleja de la historia; mucho, acerca. ¿Existe mejor ejemplo de una crítica total que la descripción —a la vez formal e histórica, semiológica e ideológica— de la santidad, que se encuentra en el *Saint Genet* de Sartre? El peligro reside en considerar las formas como objetos ambiguos, semiformas y semisustancias, en dotar a la forma de una sustancia de forma, como lo hizo el realismo zdanovista. La semiología, centrada en sus límites, no es una trampa metafísica: es una ciencia entre otras, necesaria aunque no suficiente. Lo importante es comprender que la unidad de una explicación no reside en la amputación de alguna de sus aproximaciones, sino en la coordinación dialéctica de las ciencias especiales que se implican en ella, tal como postula Engels. Esto ocurre con la mitología: forma parte de la semiología como ciencia formal y de la ideología como ciencia histórica; estudia las ideas como forma.²

Sería útil recordar que la semiología postula una relación entre dos términos, un significante y un significado. Esta relación se apoya en objetos de orden diferente; por eso decimos que no se trata de una igualdad sino de una equivalencia. Mientras el lenguaje común me dice simplemente que el significante *expresa* el significado, en cualquier sistema semiológico no nos encontramos con dos, sino con tres términos diferentes. Lo que se capta no es un término por separado, uno y luego el otro, sino la correlación que los une: tenemos entonces el significante, el significado y el signo, que constituye el total asociativo de los dos primeros términos. Tomemos como ejemplo un ramo de rosas: yo le hago *significar* mi pasión. ¿Se trata de un significante y un significado, las rosas y mi pasión? No, ni siquiera eso; en realidad, lo único que tengo son rosas "pasionalizadas". Pero, en el plano del análisis existen efectivamente tres términos; esas rosas cargadas de pasión se dejan descomponer perfectamente en rosas y en pasión; unas y otra existían antes de unirse y formar ese tercer objeto que es el signo. Así como es cierto que en el plano de lo vivido no puedo dissociar las rosas del mensaje que conllevan, del mismo modo

² El desarrollo de la publicidad, de la prensa, de la radio, de la imagen, sin hablar de la supervivencia de una infinidad de ritos comunicativos (ritos de la apariencia social) hace más urgente que nunca la constitución de una ciencia semiológica. ¿Cuántos campos realmente *insignificantes* recorreremos en un día? Pocos, ninguno tal vez. Estoy frente al mar; es indudable que, en si mismo, no me transmite ningún mensaje. Pero ¡cuánto material semiológico en la playa! Banderines, inscripciones, carteles, vestimentas, hasta un bronceado, todo, me envía mensajes.

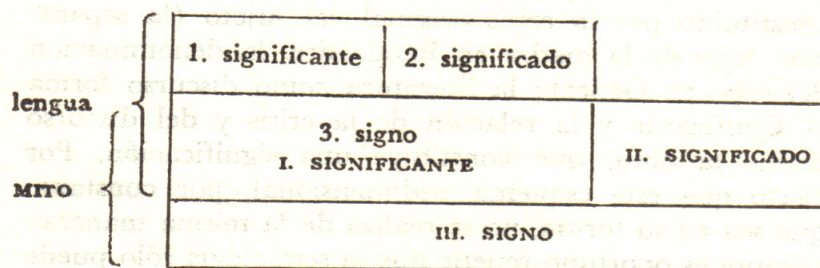
en el plano del análisis no puedo confundir las rosas como significante y las rosas como signo: el significante es hueco, el signo es macizo, es un sentido. Veamos otro ejemplo: a una piedra negra puedo hacerla significar de muchas maneras, puesto que se trata de un simple significante. Pero si la carga de un significado definitivo (por ejemplo, condena a muerte en un voto anónimo), se convertirá en un signo. Entre el significante, el significado y el signo existen, naturalmente, implicaciones funcionales (como de la parte al todo) tan estrechas que el análisis puede parecer inútil; sin embargo en seguida veremos que esta distinción tiene una importancia capital para el estudio del mito como esquema semiológico.

Naturalmente, estos tres términos son puramente formales y se les puede adjudicar contenidos diferentes. Algunos ejemplos: para Saussure, que trabajó un sistema semiológico particular aunque metodológicamente ejemplar, la lengua, el significado es el concepto, el significante la imagen acústica (de orden psíquico) y la relación de concepto e imagen, el signo (la palabra, por ejemplo) o entidad concreta.³ Para Freud, como se sabe, el psiquismo es un espesor de equivalencias, un *equivale a*. Un término (me abstengo de otorgarle preeminencia) está constituido por el sentido manifiesto de la conducta, otro por su sentido latente o sentido propio (por ejemplo el sustrato del sueño); el tercer término es también una correlación de los dos primeros: es el sueño en sí mismo, en su totalidad, el acto fallido o la neurosis, concebidos como compromisos, como economías operadas gracias a la unión de una forma (primer término) y de una función intencional (segundo término). Se puede observar en qué medida es necesario distinguir el signo del significante: el sueño, para Freud, ni es su dato manifiesto, ni su contenido latente; es el vínculo funcional de los dos términos. Finalmente, en la crítica sartreana (me limitaré a estos tres ejemplos conocidos) el significado está constituido por la crisis original del sujeto (la separación lejos de la madre en Baudelaire, la denominación del robo en Genet); la literatura como discurso forma el significante y la relación de la crisis y del discurso define la obra, que constituye una significación. Por cierto que este esquema tridimensional, por constante que sea en su forma, no se realiza de la misma manera: siempre es oportuno repetir que la semiología sólo puede tener unidades a nivel de las formas y no de los contenidos; su campo es limitado, se asienta sobre un lenguaje, realiza una sola operación: la lectura o el desciframiento.

En el mito reencontramos el esquema tridimensional al que acabo de referirme: el significante, el significado y el signo. Pero el mito es un sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: *es un sistema semiológico segundo*. Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo. Recordemos aquí que las materias del habla mítica (lengua propiamente dicha, fotografía, pintura, cartel, rito, objeto, etc.), por diferentes que sean en un principio y desde el momento en que son captadas por el mito, se reducen a una pura función significante: el mito

³ La noción de *palabra* es una de la» más discutida en lingüística. La mantengo para simplificar.

encuentra la misma materia prima; su unidad consiste en que son reducidas al simple estatuto de lenguaje. Se trate de grafía de letras o de grafía pictórica, el mito sólo reconoce en ellas una suma de signos, un signo global, el término final de una primera cadena semiológica. Y es precisamente este término final el que va a convertirle en primer término o término parcial del sistema amplificado que edifica. Es como si el mito desplazara de nivel al sistema formal de las primeras s unificaciones. Como esta traslación es capital para el análisis del mito, la representaré de la manera siguiente, haciendo la salvedad de que la espacialización del esquema sólo constituye una simple metáfora:



Como se ve, existen en el mito dos sistemas semiológicos de los cuales uno está desencajado respecto al otro: un sistema lingüístico, la lengua (o los modos de representación que le son asimilados), que llamaré *lenguaje objeto*, porque es el lenguaje del que el mito se toma para construir su propio sistema; y el mito mismo, que llamaré metalenguaje porque es una segunda lengua *en la cual* se habla de la primera. Al reflexionar sobre un metalenguaje, el semiólogo ya no tiene que preguntarse sobre la composición del lenguaje objeto, ya no necesita tener en cuenta el detalle del esquema lingüístico: tendrá que conocer sólo el término total o signo global y únicamente en la medida en que este término se preste al mito. Por esta razón el semiólogo está autorizado a tratar de la misma manera la escritura y la imagen: lo que retiene de ellas es que ambas son *signos*, llegan al umbral del mito dotadas de la misma función significativa, una y otra constituyen un lenguaje objeto.

Consideremos uno o dos ejemplos de habla mítica. El primero lo tomaré de una observación de Valéry:⁴ soy alumno de quinto en un liceo francés; abro mi gramática latina y leo una frase tomada de Esopo o de Fedra: *quia ego nominar leo*. Me detengo y pienso: en esta proposición hay una ambigüedad. Por una parte las palabras tienen un sentido simple: *pues yo me llamo león*. Por otra parte la frase está manifiestamente allí para significarme otra cosa: en la medida en que se dirige a mí, alumno de quinto, me dice claramente: soy un ejemplo de gramática destinado a ilustrar la regla de concordancia del atributo. Estoy inclusive forzado a reconocer que la frase no me *significa* en absoluto su sentido, busca escasamente hablarme del león y de la manera como se nombra; su significación verdadera y última es la de imponerse a mí como presencia de una particular concordancia del atributo. Mi conclusión es que estoy frente a un sistema semiológico particular, ampliado, porque es extensivo a la lengua.

⁴ *Til Qutl, a*, p. 191.

Existe un significante, pero ese significante está formado por una suma de signos, es en sí mismo un primer sistema semiológico (*me llamo león*). Por lo demás, el esquema formal se desarrolla correctamente: hay un significado (*soy un ejemplo de gramática*) y una significación global que es precisamente la correlación del significante y el significado; porque ni la denominación del león, ni el ejemplo de gramática me son dados separadamente.

Veamos otro ejemplo: estoy en la peluquería, me ofrecen un número de *Paris-Match*. En la portada, un joven negro vestido con uniforme francés hace la venia con los ojos levantados, fijos sin duda en los pliegues de la bandera tricolor. Tal el sentido de la imagen. Sin embargo, ingenuo o no, percibo correctamente lo que me significa: que Francia es un gran imperio, que todos sus hijos, sin distinción de color, sirven fielmente bajo su bandera y que no hay mejor respuesta a los detractores de un pretendido colonialismo que el celo de ese negro en servir a sus pretendidos opresores. Me encuentro, una vez más, ante un sistema semiológico amplificado: existe un significante formado a su vez, previamente, de un sistema (*un soldado negro hace la venia*); hay un significado (en este caso una mezcla intencional de francesidad y militaridad) y finalmente una *presencia* del significado a través del significante. Antes de pasar al análisis de cada término del sistema mítico, es conveniente ponerse de acuerdo sobre una terminología. Sabemos ahora que el significante en el mito puede ser considerado desde dos puntos de vista: como término final del sistema lingüístico o como término inicial del sistema mítico. Necesitamos, por lo tanto, dos nombres: en el plano de la lengua, es decir, como término final del primer sistema, al significante lo designaré *sentido* (*me llamo león, un negro hace la venia francesa*); en el plano del mito lo designaré *forma*. Respecto al significado, no hay ambigüedad posible: le dejaremos el nombre de *concepto*. El tercer término es la correlación de los dos primeros: en el sistema de la lengua es el signo. Pero no podemos retomar esta palabra sin que se produzca ambigüedad, ya que, en el mito (y ésta es su principal particularidad), el significante se encuentra formado por los *signos* de la lengua. Al tercer término del mito lo llamaré *significación*: la palabra se justifica tanto más por cuanto el mito tiene efectivamente una doble función: designa y notifica, hace comprender e impone.

LA FORMA Y EL CONCEPTO

El significante del mito se presenta en forma ambigua: es, a la vez, sentido y forma, lleno de un lado, vacío del otro. Como sentido, el significante postula de inmediato una lectura, se lo capta con los ojos, tiene realidad sensorial (a la inversa del significante lingüístico que es de naturaleza puramente psíquica), tiene riqueza: la denominación del león, el saludo del negro, son conjuntos plausibles, están dotados de una racionalidad suficiente. Como suma de signos lingüísticos, el sentido del mito tiene un valor propio, forma parte de una historia, la del león o la del negro: en el sentido ya está construida una significación que podría muy bien bastarse a sí misma, si el mito no la capturara

y no la constituyera súbitamente en una forma vacía, parásita. El sentido *ya* está completo, postula un saber, un pasado, una memoria, un orden comparativo de hechos, de ideas, de decisiones.

Al devenir forma, el sentido aleja su contingencia, se vacía, se empobrece, la historia se evapora, no queda más que la letra. Encontramos aquí una permutación paradójica de las operaciones de lectura, una regresión anormal del sentido a la forma, del signo lingüístico al significante mítico. Si encerramos *quia ego nominar leo* en un sistema puramente lingüístico, la proposición reencuentra plenitud, riqueza, historia: soy un animal, un león, vivo en tal país, vuelvo de cazar, se pretendería que comparta mi presa con un novillo, una vaca y una cabra; pero como soy el más fuerte me quedo con todo por diversas razones, la última de las cuales es, simplemente, que *me llamo león*. Pero como forma del mito la proposición ya no contiene casi nada de esta larga historia. El sentido contenía un sistema de valores: una historia, una geografía, una moral, una literatura. La forma ha alejado toda esta riqueza: su pobreza actual requiere de una significación que la remplace. Hay que rechazar hacia muy atrás la historia del león para dar lugar al ejemplo de gramática, hay que poner entre paréntesis la biografía del negro si se quiere liberar la imagen, prepararla para recibir su significado.

Pero el punto capital de todo esto es que la forma no suprime el sentido sino que lo empobrece, lo aleja, lo mantiene a su disposición. Parece que el sentido va a morir, pero se trata de una muerte en suspenso: el sentido pierde su valor pero mantiene la vida, y de esa vida va a alimentarse la forma del mito. El sentido será para la forma como una reserva instantánea de historia, como una riqueza sometida, factible de acercar o alejar en una especie de alternancia veloz: es necesario que la forma pueda volver permanentemente a echar raíces en el sentido y alimentarse naturalmente de él; sobre todo es necesario que en él pueda ocultarse. Lo que define al mito es este interesante juego de escondidas entre el sentido y la forma. La forma del mito no es un símbolo: el negro que saluda no es el símbolo del imperio francés, tiene demasiada presencia; se ofrece como una imagen rica, vivida, espontánea, inocente, *indiscutible*. Pero al mismo tiempo esta presencia está sometida, alejada, vuelta como transparente; se retira un poco, se hace cómplice de un concepto que recibe ya armado, "la imperialidad" francesa: se convierte en una presencia *prestada*.

Vayamos ahora al significado: esta historia que se desliza fuera de la forma va a ser totalmente absorbida por el concepto. El concepto, por su parte, está determinado: es a la vez histórico e intencional; es el móvil que hace proferir el mito. La "ejemplaridad" gramatical, la "imperialidad" francesa, constituyen la pulsión misma del mito. El concepto restablece una cadena de causas y efectos, de móviles e intenciones. En contraste con la forma, el concepto nunca es abstracto: está lleno de una situación. A través del concepto se implanta en el mito una historia nueva: en la denominación del león, previamente vaciada de su contingencia, el ejemplo de gramática va a convocar toda mi existencia: el tiempo, que me instala en una determinada época en que se enseña la gramática latina; la historia, que me distingue, a través de un juego de segregación social, de los niños que no aprenden el latín; la tradición

pedagógica que obliga a elegir ese ejemplo en Esopo o en Fedra; mis propios hábitos lingüísticos que ven en la concordancia del atributo un hecho importante, digno de ser ilustrado. Lo mismo ocurre con el negro que saluda: como forma, el sentido es restringido, aislado, empobrecido; como concepto de la "imperialidad" francesa se anuda otra vez a la totalidad del mundo: a la historia general de Francia, a sus aventuras coloniales, a sus dificultades presentes. Estrictamente, en el concepto se inviste más un cierto conocimiento de lo real que lo real mismo. Al pasar del sentido a la forma, la imagen pierde saber para recibir mejor una porción de concepto. El saber contenido en el concepto mítico es, en realidad, un saber confuso, formado de asociaciones débiles, ilimitadas. Es necesario insistir sobre este carácter abierto del concepto: de ninguna manera se trata de una esencia abstracta, purificada, es una condensación inestable, nebulosa, cuya unidad y coherencia dependen sobre todo de la función. En este sentido puede decirse que el carácter fundamental del concepto mítico es el de ser *apropiado*: la "ejemplaridad" gramatical concierne a una clase determinada de alumnos, la "imperialidad" francesa debe conmover a un grupo de lectores y no a otros: el concepto responde estrictamente a una función, se define como una tendencia. Esta caracterización nos recuerda el significado de otro sistema semiológico, el freudiano: en Freud, el segundo término del sistema es el sentido latente (el contenido) del sueño, del acto fallido, de la neurosis. Así Freud señala que el sentido segundo de la conducta es su sentido propio, es decir apropiado a una situación completa, profunda; es, al igual que el concepto mítico, la intención misma de la conducta.

Un significado puede tener varios significantes: éste es especialmente el caso del significado lingüístico y del significado psicoanalítico. Es también el caso del concepto mítico, que tiene a su disposición una masa ilimitada de significantes: puedo encontrar mil frases latinas que me hagan presente la concordancia del atributo, mil imágenes que me signifiquen la "imperialidad" francesa. Esto quiere decir que el concepto es *cuantitativamente* mucho más pobre que el significante; a menudo no hace más que re-presentarse. De la forma a! concepto, pobreza y riqueza están en proporción inversa: a la pobreza cualitativa de la forma, depositaría de un sentido disminuido, corresponde la riqueza de un concepto abierto a toda la historia; a la abundancia cuantitativa de las formas corresponde un número pequeño de conceptos. Esta repetición del concepto a través de formas diferentes, es preciosa para el mitólogo ya que permite descifrar el mito: la insistencia de una conducta es la que muestra su intención. Esto confirma que no hay relación regular entre el volumen del significado y el del significante: en la lengua esta relación es proporcionada, casi no excede la palabra, o por lo menos la unidad concreta. Por el contrario, en el mito el concepto puede extenderse a través de una extensión muy grande de significante: por ejemplo, un libro entero puede ser el significante de un solo concepto y a la inversa, una forma minúscula (una palabra, un gesto, aun lateral, siempre que sea notado) podrá servir de significante a un concepto cargado de una rica historia. Esta desproporción entre el significante y el significado no es privativa del mito: en Freud, por ejemplo, el acto fallido es un significante de una pequeñez sin proporción con el verdadero sentido que

traiciona.

Como ya lo he dicho, en los conceptos míticos no hay ninguna fijeza: pueden hacerse, alterarse, deshacerse, desaparecer completamente. Precisamente porque son históricos, la historia con toda facilidad puede suprimirlos. Esta inestabilidad obliga al mitólogo a manejar una terminología adaptada sobre la que quisiera decir algunas cosas, pues a menudo es fuente de ironía: se trata del neologismo. El concepto es un elemento constituyente del mito: si deseo descifrarlo me es absolutamente necesario poder nombrar los conceptos. El diccionario proporciona algunos: la bondad, la caridad, la santidad, la humanidad, etc. Pero por definición, puesto que es el diccionario el que me los da, estos conceptos no son históricos. Sin embargo, lo que más necesito con frecuencia son conceptos efímeros, ligados a contingencias limitadas: el neologismo se vuelve inevitable. La China es una cosa; la idea que podía hacerse de ella hasta no hace demasiado tiempo un pequeñoburgués francés, es otra: para esa mezcla especial de campanillas, ricshas y fumaderos de opio, no existe otra palabra posible que *chinitiad*. Es posible que no sea bella. Consolémonos reconociendo que, al menos, el neologismo conceptual no es nunca arbitrario: está construido sobre una regla proporcional muy sensata.^{5*}

LA SIGNIFICACION

En semiología, como se sabe, el tercer término no es otra cosa que la asociación de los dos primeros: es el único que se muestra de una manera plena y suficiente, es el único que se consume efectivamente. Le he dado un nombre: significación. La significación es el mito mismo, así como el signo saussuriano es la palabra (o más exactamente la entidad concreta). Pero antes de dar los caracteres de la significación es necesario reflexionar un poco sobre la manera en que se prepara, es decir, sobre los modos de correlación del concepto y de la forma míticos.

En primer lugar hay que señalar que en el mito los dos primeros términos son perfectamente manifiestos (contrariamente a lo que sucede en otros sistemas semio-lógicos): uno no está "escondido" detrás del otro, los dos se dan *aquí* (y no uno aquí y el otro allá). Por más paradójico que pueda parecer, *el mito no oculta nada*: su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer. No hay allí ninguna latencia del concepto en relación con la forma: el mito no requiere de ningún inconsciente para explicarlo. Evidentemente nos enfrentamos con dos tipos diferentes de manifestación: la presencia de la forma es literal, inmediata: además, es extensa. Esto se debe —no es excesivo repetirlo— a la naturaleza ya lingüística del significante mítico: puesto que está constituido por un sentido ya trazado, sólo puede darse a través de una materia (mientras que

⁵ latín/latinidad = vasco/X
X = vasquidad.

* He tratado de mantener el mismo criterio para la traducción al castellano, salvo en los casos en que la expresión se hacia insoportable. En estas ocasiones opaqué la traducción con algún adjetivo o una paráfrasis. [r.]

en la lengua el significante sigue siendo psíquico). En el caso del mito oral, esta extensión es lineal (*pues yo me llamo león*); en el del mito visual la extensión es multidimensional (en el centro, el uniforme del negro, arriba, la negrura de su rostro, a la izquierda, el saludo militar, etc.). Los elementos de la forma tienen entre sí, por lo tanto, relaciones de lugar, de proximidad: el modo de presencia de la forma es espacial. El concepto, por el contrario, se ofrece de manera global, es una suerte de nebulosa, la condensación más o menos imprecisa de un saber. Sus elementos están ligados por relaciones asociativas: es sostenido no por una extensión sino por un espesor (aunque esta metáfora sea aún demasiado espacial); su modo de presencia es memorial.

El vínculo que une el concepto del mito al sentido es esencialmente una relación de *deformación*. Volvemos a encontrar aquí cierta analogía formal con un sistema semiológico complejo como el de los psicoanálisis. Del mismo modo que para Freud el sentido latente de la conducta deforma su sentido manifiesto, en el mito, el concepto deforma el sentido. Naturalmente, esta deformación es sólo posible porque la forma del mito ya está constituida por un sentido lingüístico. En un sistema simple como la lengua, el significado no puede deformar riada en absoluto porque el significante, vacío, arbitrario, no le ofrece ninguna resistencia. Pero aquí todo es diferente: el significante tiene en cierto modo dos caras: una cara llena que es el sentido (la historia del león, del soldado negro), y una cara vacía, que es la forma (*pues, yo, me llamo león; negro-soldado-francés- saludando -la-bandera-tricolor*). Evidentemente, lo que el concepto deforma es la cara llena, el sentido: el león y el negro son despojados de su historia, convertidas en gestos. Lo que la ejemplaridad latina deforma es la denominación del león en toda su contingencia; y lo que la imperialidad francesa perturba es también un lenguaje primero, un discurso factual que me contaba la venia de un negro en uniforme. Pero esta deformación no es una abolición: el león y el negro siguen allí, el concepto tiene necesidad de ellos: se los ha amputado a medias, se les ha quitado la memoria, no la existencia; son al mismo tiempo porfiados, silenciosamente arraigados y parlanchines, habla disponible en su totalidad al servicio del concepto. El concepto, estrictamente, deforma pero no llega a abolir el sentido; una palabra da cuenta de esta contradicción: el concepto aliena al sentido.

Siempre hay que tener en cuenta que el mito es un sistema doble, en él se produce una suerte de ubicuidad: la partida del mito está constituida por la llegada de un sentido. Para conservar una metáfora espacial carácter aproximativo ya he señalado, diría significación del mito está constituida por una torniquete incesante que alterna el sentido cante y su forma, un lenguaje-objeto y un guaje, una conciencia puramente significante y conciencia puramente imaginante; esta alternancia en cierta manera es recogida por el concepto que se vale de ella como de un significante ambiguo, a la vez intelectualivo e imaginario, arbitrario y natural.

No quiero prejuzgar acerca de las implicaciones morales de un mecanismo semejante, pero no me aparto de un análisis objetivo si hago notar que la ubicuidad del significante en el mito reproduce muy exactamente la física de la *coartada* (se sabe que esta palabra es un término espacial): en la coartada hay

también un sitio lleno y un sitio vacío, ligados por una relación de identidad negativa ("no estoy donde usted cree que estoy; estoy donde usted cree que no estoy"). Pero la coartada común (policial, por ejemplo) tiene un término, en un momento dado lo real le impide que siga vigente. El mito es un *valor*, su sanción no consiste en ser verdadero: nada le impide ser una coartada perpetua; le basta que su significado tenga dos caras para disponer siempre de un más allá: el sentido siempre se encuentra en su lugar para *presentar* la forma; la forma está siempre allí para *distanciar* el sentido. Y jamás existe contradicción, conflicto, estallido entre el sentido y la forma: jamás se encuentran en el mismo punto. De la misma manera, si voy en auto y miro el paisaje a través del vidrio, puedo poner mi atención, a voluntad, sobre el paisaje o sobre el vidrio: de pronto captaré la presencia del vidrio y la distancia del paisaje; de pronto, por el contrario, la transparencia del vidrio y la profundidad del paisaje; pero el resultado de esta alternancia será constante: el vidrio será para mí a la vez presente y vacío, el paisaje a la vez irreal y lleno. Lo mismo ocurre con el significante mítico: la forma aparece en él vacía pero presente, el sentido aparece ausente y sin embargo lleno. Sólo podría sorprenderme de esta contradicción si detengo voluntariamente ese torniquete de forma y de sentido, si ajusto mi visión respecto de cada uno de ellos como frente a un objeto distinto del otro y si aplico al mito un procedimiento estático de desciframiento, en suma, si contrarío su dinámica específica: en una palabra, si paso del estado de lector del mito al de mitólogo.

Una vez más será la duplicidad del significante la que va a determinar los caracteres de la significación. Ya sabemos que el mito es un habla definida por su intención (*soy un ejemplo de gramática*) mucho más que por su letra (*me llamo león*) y que sin embargo la intención está allí en cierto modo congelada, purificada, eternizada, *ausentada* por la letra. (*¿El Imperio francés? pero si simplemente es un hecho: ese buen negro que hace la venia como uno de los nuestros.*) Esta ambigüedad constitutiva del habla mítica va a tener dos consecuencias para la significación: se presentará al mismo tiempo como una notificación y como una comprobación.

El mito tiene carácter imperativo, de interpelación: salido de un concepto histórico, surgido directamente de la contingencia (una clase de latín, el Imperio amenazado), me viene a buscar a mí: se vuelve hacia mí, siento su fuerza intencional, me conmina a recibir su ambigüedad expansiva. Si me paseo, por ejemplo, en el País Vasco español,⁶ puedo comprobar sin duda una unidad arquitectónica entre las casas, un estilo común, que me induce a reconocer en la casa vasca un producto étnico determinado. De todas maneras, no me siento preocupado personalmente ni atacado, por así decirlo, por ese estilo unitario: veo claramente que estaba allí antes que yo, sin mí; es un producto complejo que tiene sus determinaciones a nivel de una historia muy larga: no me llama, no me impulsa a nombrarlo, a menos que pretenda insertarlo en un vasto cuadro del habitat rural. Pero si estoy en la región parisiense y percibo al final

⁶ He tratado de mantener el mismo criterio para la traducción al castellano, salvo en los casos en que la expresión se hacía insoportable. En estas ocasiones opaqué la traducción con algún adjetivo o una paráfrasis. [r.]

de la calle Gambetta o de la calle Jean Jaurés un coqueto chalet blanco con tejas rojas, revestimiento pardo, planos del techo asimétricos y fachada en gran parte encañada, tengo la impresión de recibir una invitación imperiosa, personal, a nombrar ese objeto como chalet vasco; más aún, a ver allí la esencia misma de la *vasquidad*. Es que en este caso el concepto se me manifiesta en toda su precisión: viene a buscarme para obligarme a reconocer el cuerpo de intenciones que lo ha motivado, dispuesto allí como la señal de una historia individual, como una confidencia y una complicidad: es un verdadero llamado que me dirigen los propietarios del chalet. Y ese llamado, para ser más imperativo, ha admitido todos los despojos; todo lo que justificaba la vivienda vasca en el orden de la tecnología: el granero, la escalera exterior, el palomar, etc., todo ha desaparecido: no hay más que una señal breve, indiscutible. Y la invocación personal es tan franca que me parece que ese chalet acaba de ser creado, ahí mismo, *para mí*, como un objeto mágico surgido en mi presente, sin ninguna huella de la historia que lo produjo.

Porque esa habla que interpela es al mismo tiempo una palabra congelada: en el momento en que me alcanza, se suspende, gira sobre sí misma y *recupera* una generalidad: se hiela, empalidece, se declara inocente. La apropiación del concepto se vuelve a encontrar de golpe alejada por la literalidad del sentido. Hay allí una suerte de *detención*, en el sentido a la vez físico y judicial del término: la imperialidad francesa condena al negro que hace la venia a no ser más que un significante instrumental, el negro me interpela en nombre de la imperialidad francesa; pero en el mismo momento, la venia del negro se espesa, se vitrifica, se petrifica en un considerando eterno destinado a *fundar* la imperialidad francesa. En la superficie del lenguaje, algo ya no se mueve: el uso de la significación está allí, agazapado detrás del hecho, comunicándole un cariz notificadorio; pero al mismo tiempo, el hecho paraliza la intención, le da como un ataque de inmovilidad: para conferirle inocencia, la paraliza. Es que el mito es una palabra *robada y devuelta*. Solamente la palabra que se restituye deja de ser la que se había hurtado: al restituirla, no se la ha colocado exactamente en su lugar. Esta pequeña ratería, este momento furtivo de un truco, constituye el aspecto transido del habla mítica.

Queda por examinar un tercer elemento de la significación: su motivación. Se sabe que en la lengua el signo es arbitrario: nada obliga "naturalmente" a la imagen acústica *árbol* a significar el concepto *árbol*: el signo, en este caso, es inmotivado. Sin embargo esa arbitrariedad tiene límites que corresponden a las relaciones asociativas de la palabra: la lengua puede producir un fragmento del signo por analogía con otros signos (por ejemplo, en francés se dice *aimable* y no *amable*, por analogía con *aimer*).^{*} La significación mítica nunca es completamente arbitraria, siempre es parcialmente motivada, contiene fatalmente una dosis de analogía. Para que la ejemplaridad latina se vincule con la denominación del león, se necesita una analogía, que es la concordancia del atributo; para que la imperialidad francesa impregne al negro que saluda, hace falta una identidad entre la venia del negro y la venia del soldado francés. La motivación es

^{*} Se conserva el ejemplo en francés pues no admite versión en castellano. Literalmente sería: "*aimable* (amable)... por analogía con *aimer* (amar)". [T.]

necesaria a la duplicidad misma del mito, el mito juega con la analogía del sentido y de la forma: no hay mito sin forma motivada.⁷ Para comprender el poder de motivación del mito, basta reflexionar un poco sobre un caso extremo: tengo delante de mí una colección de objetos tan desordenada que no puedo encontrarle ningún *sentido*; parecería que la forma, privada de sentido previo, no puede arraigar en ninguna parte su analogía y que el mito resulta imposible. Pero lo que la forma puede dar a leer, de todas maneras, es el desorden mismo: puede otorgar una significación al absurdo, hacer un mito del absurdo. Es lo que sucede cuando el sentido común mitifica, por ejemplo, el surrealismo: ni siquiera la ausencia de motivación perturba al mito pues esa ausencia misma será suficientemente objetivada como para volverse legible; y, finalmente, la ausencia de motivación se tornará motivación segunda, el mito será restablecido.

La motivación es fatal y no por eso menos fragmentaria. En primer lugar, no es "natural": la historia es

la que provee sus analogías a la forma. Por otra parte, la analogía entre el sentido y el concepto siempre es parcial: la forma deja de lado muchos análogos y sólo retiene unos pocos. Conserva el techo inclinado, las vigas aparentes del chalet vasco; abandona la escalera, el granero, la pátina, etc. Es necesario, incluso, ir más lejos: una imagen *total* excluiría al mito o, al menos, lo obligaría a captar de ella sólo su totalidad. Este último caso es el de la mala pintura, construida íntegramente sobre el mito de lo "completo" y de lo "concluido" (el caso inverso pero simétrico del mito del absurdo: aquí la forma mitifica una "ausencia"; allá, una presencia excesiva). Pero, en general, el mito prefiere trabajar con ayuda de imágenes pobres, incompletas, donde el sentido ya está totalmente desbastado, listo para una significación: caricaturas, imitaciones, símbolos, etc. Por último, la motivación es elegida entre otras posibles: puedo dar a la imperialidad francesa muchos otros significantes aparte de la venia de un negro: un general francés condecora a un senegalés manco, una monja le alcanza una tisana a un árabe enfermo, un maestro blanco da clase a unos negritos atentos: la prensa se encarga de demostrar todos los días que la reserva de significantes es inagotable.

Hay por otra parte una comparación que dará perfectamente cuenta de la significación mítica: no es ni más ni menos arbitraria que un ideograma. El mito es un sistema ideográfico puro en el que las formas están todavía motivadas por el concepto que representan, aunque no recubren, ni mucho menos, la totalidad representativa. Y del mismo modo que el ideograma, a través de la historia, ha ido abandonando el concepto para asociarse al sonido, y de esta manera ha ido

⁷ Desde el punto de vista ético, lo molesto del mito es, precisamente, que su forma es motivada. Pues si admitimos una "salud" del lenguaje, ésta se fundaría en la arbitrariedad del signo. Lo decepcionante en el mito es el recurso a una naturaleza falsa, es el *lujo* de las formas significativas, como en esos objetos que decoran su utilidad con una apariencia natural. La voluntad de sobrecargar la significación con el aval de la naturaleza provoca una especie de náusea: el mito es demasiado rico y lo que tiene de exceso es, precisamente, su motivación. Esta decepción es la misma que siento frente a las artes que no quieren elegir entre la *fisis* y la *antifisis* y que utilizan la primera como ideal y la segunda como economía. Éticamente hay una especie de bajeza en jugar en los dos tableros.

haciéndose cada vez menos motivado, el deterioro de un mito se reconoce por lo arbitrario de su significación: todo Moliere en una gorguera de médico.

LECTURA Y DESCIFRAMIENTO DEL MITO

¿Cómo es recibido el mito? Es preciso retornar, una vez más, a la duplicidad de su significante, sentido y forma al mismo tiempo. Según ponga la atención en uno u otro o en los dos a la vez, producirá tres tipos diferentes de lectura.⁸

1. Si pongo mi atención en un significante vacío, dejo que el concepto llene la forma del mito sin ambigüedad y me encuentro frente a un sistema simple, en el que la significación vuelve a ser literal: el negro que saluda es un *ejemplo* de la imperialidad francesa, es su *símbolo*. Esta manera de enfocar es, por ejemplo, la del productor de mitos, la del periodista que parte de un concepto y le busca una forma.⁹

2. Si pongo mi atención en un significante lleno, en el que distingo claramente el sentido de la forma y, por consiguiente, la deformación que uno produce en la otra, deshago la significación del mito, lo recibo como una impostura: el negro que hace la venia deviene la *coartada* de la imperialidad francesa. Este tipo de enfoque es el del mitólogo: él descifra el mito, comprende una deformación.

3. Por último, si pongo mi atención en el significante del mito como en un todo inextricable de sentido y de forma, recibo una significación ambigua: respondo al mecanismo constitutivo del mito, a su dinámica propia, me convierto en el lector del mito: el negro que saluda no es más ni ejemplo, ni símbolo, mucho menos coartada: es la *presencia* misma de la imperialidad francesa.

Las dos primeras maneras de situarse son de orden estático, analítico; destruyen el mito, ya sea pregonando su intención, ya sea desenmascarándola. La primera es cínica, la segunda es desmitificante. La tercera forma es dinámica, consume el mito según los fines propios de su estructura: el lector vive el mito a la manera de una historia a la vez verdadera e irreal.

Si se quiere vincular el esquema mítico a una historia general, explicar cómo responde al interés de una sociedad definida, es decir, pasar de la semiología a la ideología, hay que situarse, evidentemente, en el nivel del tercer enfoque: el propio lector de mitos es quien debe revelar su función esencial. ¿Cómo recibe, hoy, el mito? Si lo recibe de una manera inocente ¿qué interés puede existir en proponérselo? Y si lo lee de una manera reflexiva, como el mitólogo ¿qué importa la coartada presentada? Si el lector de mito no ve en el negro que saluda la imperialidad francesa, era inútil hacer el esfuerzo; y si la ve,

⁸ La libertad de enfoque es un problema que no se vincula a la semiología: depende de la situación concreta del sujeto

⁹ Recibimos la denominación del león como un puro *ejemplo* de gramática latina porque estamos, *en tanto personas adultas*, en una posición creativa en relación a ella. Volveré más adelante sobre el valor del contexto en este esquema mítico.

el mito no es más que una proposición política lealmente enunciada. En una palabra, o bien la intención del mito es demasiado oscura para ser eficaz, o bien es demasiado clara para ser creída. En los dos casos ¿dónde está la ambigüedad?

Lo anterior es una falsa alternativa. El mito no oculta nada y no pregona nada: deforma; el mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión. Colocado frente a la alternativa de la que hablaba hace un instante, el mito encuentra una tercera salida. Amenazado de desaparecer si cede a una u otra de las dos primeras formas de situarse, escapa mediante un compromiso; el mito es ese compromiso: encargado de "hacer pasar" un concepto intencional, el mito encuentra en el lenguaje sólo traición, pues el lenguaje no puede hacer otra cosa que borrar el concepto, si lo oculta; o desenmascararlo, si lo enuncia. La elaboración de un *segundo* sistema semiológico permite al mito escapar al dilema: conminado a develar o a liquidar el concepto, lo que hace es *naturalizarlo*.

Estamos en el principio mismo del mito: él transforma la historia en naturaleza. Entonces se comprende por qué, *a los ojos del consumidor de mitos*, la intención, la argumentación ad hominem del concepto, puede permanecer manifiesta sin que parezca, sin embargo, interesada: la causa que hace proferir el habla mítica es perfectamente explícita, pero de inmediato queda convertida en naturaleza; no es leída como móvil sino como razón. Si leo al negro saludando como símbolo puro y simple de la imperialidad, tengo que renunciar a la realidad de la imagen, ella se desacredita a mis ojos al convertirse en instrumento. Por el contrario, si descifro el saludo del negro como coartada de la colonialidad, aniquilo aún con más contundencia al mito con la evidencia de su móvil. Pero para el lector de mito, la salida es muy diferente: todo sucede como si la imagen provocara *naturalmente al concepto*, como si el significante *fundara* el significado; el mito existe a partir del momento preciso en que la imperialidad francesa pasa al estado de naturaleza: el mito es un habla *excesivamente* justificada.

Veamos un nuevo ejemplo que permitirá comprender claramente cómo el lector de mito termina por racionalizar el significado por el significante. Estamos en julio: leo un gran titular en *France-Soir*: PRECIOS: PRIMERA CAÍDA. VERDURAS: EMPEZÓ LA BAJA. Establezcamos rápidamente el esquema semiológico: el ejemplo es una frase, el primer sistema es puramente lingüístico. El significante del segundo sistema está constituido por cierto número de accidentes lexicales (las palabras: *primera, empezó, la [baja]*), o tipográficos: enormes letras de titulares, en el lugar donde el lector recibe ordinariamente las noticias más importantes del mundo. El significado o concepto es algo que debemos denominar con un neologismo bárbaro pero inevitable: la *gubernamentalidad*, el gobierno concebido por la gran prensa como esencia de eficacia. La significación del mito surge claramente: las frutas y las legumbres bajan *porque* el gobierno lo ha decidido. Pero ocurre — caso de todas maneras bastante raro — que el diario mismo, sea por seguridad, sea por honestidad, dos líneas más abajo desmonta el mito que acababa de elaborar. Agrega (es cierto, en caracteres modestos): "La baja ha sido facilitada por la abundancia de estación." Este ejemplo resulta instructivo por

dos razones. En primer lugar se ve allí de lleno el carácter impresivo del mito: lo que se espera de él es un efecto inmediato. Poco importa si el mito es después desmontado; se presume que su acción es más fuerte que las explicaciones racionales que pueden desmentirlo poco más tarde. Esto quiere decir que la lectura del mito se agota de un solo golpe. Echo al pasar un vistazo al *France-Soir* de mi vecino: recojo un solo *sentido*, pero leo allí una significación verdadera: *recibo* la presencia de la acción gubernamental en la baja del precio de las frutas y las verduras. Eso es todo y es suficiente. Una lectura más minuciosa del mito de ningún modo aumentará ni el poder ni el fracaso: el mito es a la vez imperfectible e indiscutible. Ni el tiempo ni el saber le agregarán nada, tampoco le quitarán nada. Además, la naturalización del concepto, que acabo de sugerir como la función esencial del mito, es aquí ejemplar: en un sistema primero (exclusivamente lingüístico), la causalidad sería, literalmente, natural: frutas y verduras bajan porque es la temporada. En el sistema segundo (mítico), la causalidad es artificial, falsa, pero se desliza de alguna manera en los furgones de la naturaleza. Por eso el mito es vivido como una palabra inocente; no porque sus intenciones sean ocultas (si fueran ocultas, no podrían ser eficaces), sino porque están naturalizadas.

En realidad, lo que permite al lector consumir inocentemente el mito es que no ve en él un sistema semiológico, sino un sistema inductivo. Allí donde sólo existe una equivalencia, el lector ve una especie de proceso causal: el significativo y el significado tienen, a sus ojos, relaciones de naturaleza. Se puede expresar esta confusión de otro modo: todo sistema semiológico es un sistema de valores; ahora bien, el consumidor del mito toma la significación por un sistema de hechos; el mito es leído como un sistema factual cuando sólo es un sistema semiológico.

EL MITO COMO LENGUAJE ROBADO

¿Qué es lo específico del mito? Es transformar un sentido en forma. Dicho de otro modo, el mito es siempre un robo de lenguaje. Robo el negro que hace la venia, el chalet blanco y pardo, la baja de temporada del precio de las frutas, no para hacer de ellos ejemplos o símbolos, sino para naturalizar, a través suyo, el Imperio, mi gusto por las cosas vascas, el gobierno. ¿Todo lenguaje primero es fatalmente presa del mito? ¿No existe ningún sentido que pueda resistir a esta captura en la que la forma lo amenaza? En realidad, nada puede ponerse a cubierto del mito, el mito puede desarrollar su esquema segundo a partir de cualquier sentido y, según lo hemos visto, a través de la privación misma de sentido. Pero todos los lenguajes no resisten de la misma manera.

La lengua, que es el lenguaje más frecuentemente robado por el mito, ofrece una resistencia débil. Contiene en sí ciertas disposiciones míticas, el esbozo de un aparato de signos destinados a manifestar la intención que la hace emplear. Es lo que podríamos llamar la *expresividad* de la lengua: los modos imperativo o subjuntivo, por ejemplo, son la forma de un significado particular, diferente del sentido. El significado en estos casos es mi voluntad o mi ruego. Por eso, algunos lingüistas han definido el indicativo, por ejemplo, como un

estado o grado cero, frente al subjuntivo o al imperativo. Ahora bien, en el mito plenamente constituido, el sentido no está nunca en el grado cero, y por esa razón el concepto puede deformarlo, naturalizarlo. Hay que recordar una vez más que la privación de sentido no es de ningún modo un grado cero, por lo que el mito puede perfectamente apoderarse de él, darle, por ejemplo, la significación del absurdo, del surrealismo, etc. En el fondo, sólo el grado cero podría resistir al mito.

La lengua se presta al mito de otra manera: es muy raro que imponga desde el primer momento un sentido pleno, indeformable. Esto se debe a la abstracción de su concepto: el concepto de *árbol* es vago, permite múltiples contingencias. Sin duda, la lengua dispone de todo un aparato apropiativo (*este árbol, el árbol que*, etc.). Pero queda siempre, alrededor del sentido final, un espesor virtual en el que flotan otros sentidos posibles: el sentido puede ser casi constantemente *interpretado*. Podría decirse que la lengua propone al mito un sentido en hueco. El mito puede fácilmente insinuarse, dilatarse en él: es un robo por colonización (por ejemplo: *la baja se inicia. ¿Pero qué baja? ¿La de temporada o la del gobierno?* La significación se vuelve parásita del artículo, aunque sea definido.)

Cuando el sentido está demasiado lleno para que el mito pueda invadirlo, lo rodea, lo roba en su totalidad. Es lo que le pasa al lenguaje matemático. En sí, es un lenguaje indeformable, que ha tomado todas las precauciones posibles contra la *interpretación*: ninguna significación parásita puede insinuarse en él. Precisamente por eso el mito se va a apoderar en bloque de él; tomará una determinada fórmula matemática ($E = mc^2$) y hará de ese sentido inalterable el significativo puro de la matematicidad. Como se advierte, lo que el mito roba en este caso es una resistencia, una pureza. El mito puede alcanzar todo, corromper todo, hasta, el mismo movimiento que se niega a él. Las cosas ocurren de suerte que cuanto más el lenguaje resiste al principio, mayor es su prostitución final; quien resiste totalmente, cede totalmente: Einstein de un lado, *Paris-Match* del otro. Se puede dar una imagen temporal de éste conflicto: el lenguaje matemático es un lenguaje *acabado*, que extrae su propia perfección de esa muerte consentida; el mito es, por el contrario, un lenguaje que no quiere morir: arranca a los sentidos de los que

se alimenta una supervivencia insidiosa, degradada, provoca en ellos una prórroga artificial en la que se instala cómodamente, los convierte en cadáveres parlantes.

He aquí otro lenguaje que resiste, cuanto puede, al mito: nuestro lenguaje poético. La poesía contemporánea¹⁰ es *un sistema semiológico regresivo*. Mientras que el mito apunta a una ultrasignificación, a la amplificación de un sistema

¹⁰ La poesía clásica, por el contrario, sería un sistema fuertemente mítico puesto que impone al sentido un significado suplementario, que es la *regularidad*. El alejandrino, por ejemplo, vale a la vez como sentido de un discurso y como significante de algo totalmente nuevo: su significación poética. El logro, cuando se produce, se debe al grado de fusión aparente de los dos sistemas. Se ve que no se trata de ningún modo de una armonía entre el fondo y la forma, sino de una absorción *elegantt* de una forma en otra. Entiendo por *elegancia* la mayor economía posible de medios. Sólo por un abuso secular la crítica confunde el *sentido* y el *fondo*. La lengua no es más que un sistema de formas, el sentido es una forma.

primero, la poesía, por el contrario, trata de reencontrar una infrasignificación, un estado presemiológico del lenguaje; en suma, se esfuerza por retransformar el signo en sentido: su ideal –tendencial– sería llegar no al sentido de las palabras, sino al sentido mismo de las cosas.¹¹ Es por eso que la poesía perturba la lengua, aumenta tanto como puede la abstracción del concepto y lo arbitrario del signo y distiende hasta el límite de lo posible la relación del significante y del significado. La estructura "flotante" del concepto es aquí explotada al máximo: contrariamente a la prosa, el signo poético trata de hacer presente todo el potencial del significado, con la esperanza de alcanzar por fin una suerte de cualidad trascendente de la cosa, su sentido natural (y no humano). De ahí las ambiciones esencialistas de la poesía, la convicción de que sólo ella capta *la cosa misma*, justamente por el hecho de que se asume como antilenguaje. En definitiva, de todos los usuarios de la palabra, los poetas son los menos formalistas, pues son los únicos que creen que el sentido de las palabras no es más que una forma, con la cual los realistas no podrían conformarse. Es por eso que nuestra poesía moderna se presenta siempre como un asesinato del lenguaje, una suerte de análogo espacial, sensible, del silencio. La poesía ocupa la posición inversa del mito: el mito es un sistema semiológico que pretende desbordarse en sistema factual; la poesía es un sistema semiológico que pretende retractarse en sistema esencial.

Pero, una vez más, como en el lenguaje matemático, la resistencia misma de la poesía hace de ella una presa ideal para el mito: el desorden aparente de los signos, rostro poético de un orden esencial, es capturado por el mito, transformado en significante vacío que servirá para *significar* a la poesía. Esto explica el carácter *improbable* de la poesía moderna: al rechazar ferozmente el mito, la poesía se entrega a él atada de pies y manos. A la inversa, la *regla* de la poesía clásica constituía un mito consentido cuya resplandeciente arbitrariedad formaba una determinada perfección, puesto que el equilibrio de un sistema semiológico depende de la arbitrariedad de sus signos.

El consentimiento voluntario al mito puede, por otra parte, definir nuestra literatura tradicional. Normativamente, esta literatura es un sistema mítico caracterizado: hay un sentido, el del discurso; hay un significante, que es ese mismo discurso como forma o escritura; hay un significado, que es el concepto de literatura; hay una significación, que es el discurso literario. Abordé este problema en *El grado cero de la escritura* que, en rigor, sólo era una mitología del lenguaje literario. Allí yo definía la escritura como el significante del mito literario, es decir como una forma ya plena de sentido y que recibe del concepto de literatura una significación nueva.¹² He sugerido que la historia,

¹¹ Volvemos a encontrar el *sentido*, tal como lo entiende Sartre, como cualidad natural de las cosas, situado fuera de un «mema semiológico» (*Saint Gtntt*, p. 283).

¹² El *estilo*, al menos tal como lo definía entonces, no es una forma, no depende de un análisis semiológico de la literatura. En realidad, el estilo es una sustancia sin cesar amenazada de formalización. En primer lugar, puede perfectamente degradarse en escritura: existe una escritura-Malraux, y en el propio Malraux. Por otra parte, el estilo puede volverse perfectamente un lenguaje particular: el lenguaje que el escritor usa *para si misma y para si solo*. El estilo es entonces una especie de mito solipsista, la lengua que el escritor *se habla*; se comprende que con ese grado de solidificación, el estilo requiera un desciframiento, una crítica

modificando la conciencia del escritor, había provocado, hace alrededor de cien años, una crisis moral del lenguaje literario: la escritura se develó como significante, la literatura como significación. Al rechazar la falsa naturaleza del lenguaje literario tradicional, el escritor se confinó violentamente a una antinaturalidad del lenguaje. La subversión de la escritura ha sido el acto radical mediante el cual cierto número de escritores intentó negar la literatura como sistema mítico. Cada una de esas rebeliones ha sido un asesinato de la literatura como significación: todas han postulado la reducción del discurso literario a un sistema semiológico simple o incluso, en el caso de la poesía, a un sistema presemiológico. Tarea inmensa que demandaba conductas radicales: como se sabe, algunas llegaron a la suspensión pura y simple del discurso, el silencio, real o traspuesto, manifestaciones que aparecen como única arma posible contra el mayor poder del mito: su recurrencia.

Parece por lo tanto extremadamente difícil reducir al mito desde el interior, pues ese mismo movimiento que hacemos para liberarnos de él, de pronto se vuelve una presa del mito: el mito puede, en última instancia, significar la resistencia que se le opone. Realmente la mejor arma contra el mito es, quizás, mitificarlo a su vez, producir un *mito artificial*: y este mito reconstituido será una verdadera mitología. Puesto que el mito roba lenguaje ¿por qué no robar el mito? Bastará para ello con hacer de él mismo el punto de partida de una tercera cadena semiológica, con poner su significación como primer término de un segundo mito. La literatura ofrece algunos grandes ejemplos de estas mitologías artificiales. Me detendré en *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert, que es lo que podríamos llamar un mito experimental, un mito de segundo grado. Bouvard y su amigo Pécuchet representan cierta burguesía (en conflicto, por otra parte, con otros estratos burgueses) : sus discursos constituyen *ya* una palabra mítica. La lengua tiene, en esos discursos, un sentido, pero ese sentido es la forma vacía de un significado conceptual que aquí es una especie de insaciabilidad tecnológica; el encuentro del sentido y del concepto forma, en este primer sistema mítico, una significación que es la retórica de Bouvard y Pécuchet. En este momento (descompongo por necesidades del análisis) interviene Flaubert: a ese primer sistema mítico, que es ya un segundo sistema semiológico, va a superponerle una tercera cadena, en la cual el primer eslabón será la significación, o término final, del primer mito: la retórica de Bouvard y Pécuchet va a convertirse en la forma del nuevo sistema; el concepto será, en este caso, producido por Flaubert mismo, por la mirada de Flaubert sobre el mito que se habían construido Bouvard y Pécuchet. Será ésa su veleidat constitutiva, su insaciabilidad, la alternancia pánica de sus aprendizajes, en una palabra, lo que me gustaría llamar (pero siento rayos en el horizonte): la bouvardipecuchidad. En cuanto a la significación final, es la obra, es *Bouvard y Pécuchet* para nosotros. El poder del segundo mito consiste en fundar el primero como una ingenuidad que simplemente se mira. Flaubert se entregó a una verdadera restauración arqueológica de una palabra mítica: es el Viollet le Duc de un tipo de ideología burguesa. Pero, menos ingenuo que Viollet le Duc, en

profunda. Los trabajos de J.-P. Richard son un ejemplo de esta crítica necesaria de los estilos.

su reconstitución ha dispuesto ornamentos suplementarios que la desmistifican; esos ornamentos (que son la forma del segundo mito) son del tipo subjuntivo: hay una equivalencia semiológica entre la restitución subjuntiva de los discursos de Bouvard y Pécuchet, y su veleidosidad.^{13*}

El mérito de Flaubert (y de todas las mitologías artificiales: las hay notables en la obra de Sartre) es haber dado al problema di-1 realismo una salida francamente semiológica. Ciertamente, es un mérito imperfecto, pues la ideología de Flaubert, para quien el burgués era sólo una fealdad estética, no tuvo nada de realista. Pero al menos evitó el pecado capital en literatura que es confundir lo real ideológico y lo real semiológico. Como ideología, el realismo literario no depende en absoluto de la lengua hablada por el escritor. La lengua es una forma y no podría ser realista o irrealista. Todo lo que puede ser es mítica o no, o incluso, como en *Bouvard y Pécuchet*, contramítica. Ahora bien, desafortunadamente no hay ninguna antipatía entre el realismo y el mito. Es sabido hasta qué punto, y con frecuencia, nuestra literatura "realista" es mítica (aunque más no sea como mito grosero del realismo), y hasta qué punto nuestra literatura "irrealista" tiene por lo menos el mérito de ser poco mítica. Lo adecuado sería, sin duda, definir el realismo del escritor como un problema esencialmente ideológico. Por supuesto, no es que no haya una responsabilidad de la forma respecto de lo real. Pero esta responsabilidad sólo puede medirse en términos semiológicos. Una forma sólo puede juzgarse (puesto que existe proceso) como significación, no como expresión. El lenguaje del escritor no tiene como objetivo *representar* lo real, sino significarlo. Esto debería imponer a la crítica la obligación de usar dos métodos rigurosamente distintos: es necesario tratar el realismo del escritor o bien como una sustancia ideológica (por ejemplo los temas marxistas en la obra de Brecht), o bien como un valor semiológico (los objetos, el actor, la música, los colores en la dramaturgia brechtiana). Lo ideal sería evidentemente conjugar esas dos críticas; el error constante es confundirlas: la ideología tiene sus métodos, la semiología los suyos.

LA BURGUESÍA COMO SOCIEDAD ANÓNIMA

El mito consiente la historia en dos puntos: por su forma, sólo relativamente motivada; por su concepto, que por naturaleza es histórico. Se puede, en consecuencia, imaginar un estudio diacrónico de los mitos, ya sea que se les someta a una retrospectión (y fundar entonces una mitología histórica), ya sea que se siga ciertos mitos de ayer hasta su forma de hoy (y hacer entonces historia prospectiva). Si me limito aquí a un esbozo sincrónico de los mitos contemporáneos, es por una razón objetiva: nuestra sociedad es el

¹³ Forma subjuntiva porque de esa manera el latín expregaba el "estilo o discurso indirecto", admirable instrumento de desmistificación.

* Este barbarismo resulta la interpretación más aproximada del neologismo "velléitarisme" usado en el original. [r.]

campo privilegiado de las significaciones míticas. Necesitamos ahora decir por qué.

Cualesquiera sean los accidentes, los compromisos, las concesiones y las aventuras políticas, cualesquiera sean los cambios técnicos, económicos o aun sociales que la historia nos aporta, nuestra sociedad es todavía una sociedad burguesa. No niego que en Francia, desde 1789, se hayan sucedido en el poder varios tipos de burguesía; pero el estatuto profundo permanece: determinado régimen de propiedad, determinado orden, determinada ideología. Ahora bien, en la denominación de ese régimen se produce un fenómeno notable: como hecho económico, la burguesía es *nombrada* sin dificultad: el capitalismo se profesa.¹⁴ Como hecho político, no se reconoce a sí misma: no hay partidos "burgueses" en la Cámara. Como hecho ideológico, desaparece completamente: la burguesía ha borrado su nombre al pasar de lo real a su representación, del hombre económico al hombre mental. Se acomoda a los hechos, pero no se integra con los valores, le inflige a su estatuto una verdadera operación de *ex-nominación*; la burguesía se define como *la clase social que no quiere ser nombrada*. "Burgués", "pequeñoburgués", "capitalismo",¹⁵ "proletariado",¹⁶ son los sitios de una hemorragia incesante: fuera de ellos el sentido se derrama, hasta que el nombre se vuelve inútil.

Este fenómeno de ex-nominación es importante; es preciso examinarlo un poco en detalle. Políticamente, la hemorragia del nombre burgués se hace a través de la idea de *nación*. Ésta fue en su tiempo una idea progresista que sirvió para excluir la aristocracia; hoy día, la burguesía se diluye en la nación, sin perjuicio de rechazar los elementos que decrete alógenos (los comunistas). Este sincretismo dirigido permite a la burguesía recoger la caución numérica de sus aliados temporarios, todas las clases intermedias, por lo tanto, "informes". El uso prolongado no ha podido despolitizar profundamente la palabra *nación*; el sustrato político está allí, muy cerca, y una circunstancia cualquiera de golpe lo pone de manifiesto. En la Cámara, existen partidos "nacionales" y el sincretismo nominal pregona aquí lo que pretendía ocultar: una disparidad esencial. Como se ve, el vocabulario político de la burguesía postula que ya existe un universal; la política es ya una representación, un fragmento de ideología.

Políticamente, cualquiera sea el esfuerzo universalista de su vocabulario, la burguesía termina por chocar con un núcleo resistente, que es, por definición, el partido revolucionario. Pero el partido sólo puede constituir una riqueza política: en la sociedad burguesa, no existe ni cultura ni moral proletaria, no existe arte proletario; ideológicamente, todo lo que no es burgués está obligado a *recurrir a* la burguesía. La ideología burguesa puede por lo tanto cubrir todo y, sin riesgo, perder en ese todo su nombre: nadie, en ese caso, se lo devolverá. La

¹⁴ "El capitalismo está condenado a enriquecer al obrero", nos dice *Match*

¹⁵ La palabra "capitalismo" no es tabú económicamente, lo es ideológicamente: no podría penetrar en el vocabulario de las representaciones burguesas. Fue necesario el Egipto de Faruk para que un tribunal condenara especialmente a un reo por "manejos anticapitalistas".

¹⁶ La burguesía jamás emplea la palabra "proletariado", reputada como mito de izquierda, salvo cuando interesa imaginar al proletariado subvertido por el partido comunista.

burguesía puede subsumir sin resistencia el teatro, el arte, el hombre burgués, bajo sus análogos eternos; en una palabra, puede desnombrarse cuanto quiera, pues no hay más que una sola y misma naturaleza humana; la defeción del nombre burgués es en este caso total.

Existen sin duda rebeliones contra la ideología burguesa. Es lo que se llama en general la vanguardia. Pero esas rebeliones son socialmente limitadas, recuperables. En primer lugar porque provienen de un fragmento de la burguesía misma, de un grupo minoritario de artistas, de intelectuales, sin otro público que la clase misma que impugnan y que siguen siendo tributarios de su dinero para expresarse. Además, esas rebeliones se inspiran siempre en una distinción muy fuerte entre el burgués ético y el burgués político: la vanguardia impugna el burgués en relación al arte, a la moral, rechaza, como en los mejores tiempos del romanticismo, al tendero, al filisteo. Pero protesta política, ninguna.¹⁷ La vanguardia, lo que no tolera en la burguesía es su lenguaje, no su condición de burguesía. Y no es que necesariamente la apruebe, sino que la pone entre paréntesis. Sea cual fuere la violencia de la provocación, la vanguardia asume, finalmente, el hombre abandonado, no el hombre alienado. Y el hombre abandonado sigue siendo el Hombre Eterno.¹⁸

Este anonimato de la burguesía se vuelve aún más notable cuando se pasa de la cultura burguesa propiamente dicha a sus formas desplegadas, vulgarizadas, utilizadas, a lo que podríamos llamar la filosofía pública, la que alimenta la moral cotidiana, las ceremonias civiles, los ritos profanos, en una palabra, las normas no escritas de la vida de relación en la sociedad burguesa. Es una ilusión reducir la cultura dominante a su núcleo inventivo: existe también una cultura burguesa de puro consumo. Toda Francia está anegada en esta ideología anónima: nuestra prensa, nuestro cine, nuestro teatro, nuestra literatura de gran tiraje, nuestros ceremoniales, nuestra justicia, nuestra diplomacia, nuestras conversaciones, la temperatura que hace, el crimen que se juzga, el casamiento que nos conmueve, la cocina que se sueña tener, la ropa que se lleva, todo, en nuestra vida cotidiana, es tributario de la representación que la burguesía *se hace y nos hace* de las relaciones del hombre y del mundo. Estas formas "normalizadas" llaman poco la atención si se compara la dimensión de su amplitud; su origen puede perderse con facilidad; gozan de una posición intermedia: al no ser ni directamente políticas, ni directamente ideológicas, viven apaciblemente entre la acción de los militares y los conflictos de los intelectuales; más o menos abandonadas por unos y otros se incorporan a la masa enorme de lo indiferenciado, de lo insignificante, en suma, de la naturaleza. Sin embargo, a través de su ética la burguesía penetra a Francia:

¹⁷ Es notable que los adversarios éticos (o estéticos) de la burguesía permanecen en su mayoría indiferentes, cuando no incluso atados a sus determinaciones políticas. Inversamente, los adversarios políticos de la burguesía descuidan condenar a fondo sus representaciones: incluso llegan a compartirlas. Esta fragmentación de ataques beneficia a la burguesía pues le permite desdibujar su nombre. Por el contrario, la burguesía sólo debería comprenderse como síntesis de sus determinaciones y de sus representaciones.

¹⁸ Puede haber figuras "desordenadas" del hombre abandonado (Ionesco, por ejemplo). Eso no disminuye para nada la seguridad de las Esencias.

practicadas en el marco de la nación, las normas burguesas son vividas como las leyes evidentes de un orden natural: cuanto más la clase burguesa propaga sus representaciones, más se naturalizan. El hecho burgués se absorbe en un universo indistinto, cuyo habitante único es el Hombre Eterno, ni proletario ni burgués.

Penetrando, pues, las clases intermedias, la ideología burguesa logra perder con más seguridad su nombre. Las normas pequeñoburguesas son residuos de la cultura burguesa, son verdades burguesas degradadas, empobrecidas, comercializadas, ligeramente arcaizantes o, si se prefiere, pasadas de moda. La alianza política de la burguesía y de la pequeñoburguesía decide desde hace más de un siglo la historia de Francia: rara vez se rompió y, en todos los casos, sin futuro (1848, 1871, 1936). Esta alianza se consolida con el tiempo, se vuelve poco a poco simbiosis; se pueden producir despertares provisorios, pero la ideología común ya no es cuestionada: una misma pasta "natural" recubre todas las representaciones "nacionales". El gran casamiento burgués, seguido de un rito de clase (la presentación y la consunción de las riquezas) no tiene ninguna relación con la situación económica de la pequeña burguesía; pero para la prensa, los noticieros, la literatura, se vuelve poco a poco la norma misma, si no vivida, al menos soñada, de la pareja pequeñoburguesa. La burguesía absorbe permanentemente en su ideología la humanidad que no posee, sus características profundas y sólo las vive en lo imaginario, es decir, en una fijación y un empobrecimiento de la conciencia.¹⁹ Al difundir sus representaciones a través de un catálogo de imágenes colectivas para uso pequeñoburgués, la burguesía consagra la indiferenciación ilusoria de las clases sociales: a partir del momento en que una mecanógrafa con un modesto sueldo *se reconoce* en el gran casamiento burgués, la ex-nominación burguesa alcanza su completo efecto.

La deserción del nombre burgués no es, por lo tanto, un fenómeno ilusorio, accidental, accesorio, natural o insignificante: es la ideología burguesa misma, el movimiento por el cual la burguesía transforma la realidad del mundo en imagen del mundo, la historia en naturaleza. Y lo notable de esta imagen es que es una imagen invertida.²⁰ El estatuto de la burguesía es particular, histórico; el hombre que ella representa será universal, eterno. La clase burguesa ha edificado su poder, justamente, sobre progresos técnicos, científicos, sobre una transformación ilimitada de la naturaleza; la ideología burguesa restituirá una naturaleza inalterable. Los primeros filósofos burgueses penetraban el mundo de significaciones, sometían todas las cosas a una racionalidad, las señalaban como destinadas al hombre; la ideología burguesa será científicista o intuitiva, verificará el hecho o percibirá el valor, pero

¹⁹ El provocar un imaginario colectivo es siempre una empresa inhumana; no sólo porque el sueño esencializa la vida transformándola en destino, sino también porque el sueño *a* pobre y el replazo de una ausencia.

²⁰ Si los hombres y sus condiciones aparecen en toda la ideología invertidos como en una cámara oscura, este fenómeno se deriva de su proceso vital histórico..." Marx, *La ideología alemana*.

rehusará la explicación: el orden del mundo será suficiente o inefable, nunca significativa. Por fin, la idea primera de un mundo perfectible, cambiante, producirá la imagen invertida de una humanidad inmutable, definida por una identidad infinitamente recomenzada. En resumen, en la sociedad burguesa contemporánea, el pasaje de lo real a lo ideológico se define como el pasaje de una *antifisis* a una *seudofisis*.

EL MITO ES UN HABLA DESPOLITIZADA

Y es aquí donde volvemos a encontrar al mito. La semiología nos ha enseñado que el mito tiene a su cargo fundamental, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia. Este mecanismo es, justamente, la forma de acción específica de la ideología burguesa. Si nuestra sociedad es objetivamente el campo privilegiado de las significaciones míticas se debe a que el mito es formalmente el instrumento más apropiado para la inversión ideológica que la define: en todos los niveles de la comunicación humana, el mito opera la inversión de la *antifisis* en *settdofisis*.

El mundo provee al mito de un real histórico, definido — aunque haya que remontarse muy lejos — por la manera en que los nombres lo han producido o utilizado; el mito restituye una imagen *natural* de ese real. De la misma manera que la ideología burguesa se define por la defeción del nombre burgués, el mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción. El mundo entra al lenguaje como una relación dialéctica de actividades, de actos humanos; sale del mito como un cuadro armonioso de esencias. Se ha operado una prestidigitación que trastoca lo real, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, despoja de su sentido humano a las cosas de modo tal, que las hace significar que no tienen significado humano. La función del mito es eliminar lo real; es, estrictamente, un derrame incesante, una hemorragia o, si se prefiere, una evaporación, en síntesis, una ausencia sensible.

A esta altura nos resulta posible completar la definición semiológica del mito en la sociedad burguesa: *el mito es un habla despolitizada*. Naturalmente, es necesario entender *política* en el sentido profundo, como conjunto de relaciones humanas en su poder de construcción del mundo; sobre todo es necesario dar un valor activo al sufijo *des*: aquí representa un movimiento operatorio, actualiza sin cesar una defeción. En el caso del soldado negro, por ejemplo, lo que se elimina, ciertamente, no es la imperialidad francesa (muy por el contrario, es lo que se quiere hacer presente), sino la cualidad contingente, histórica, en una palabra, *construida*, del colonialismo. El mito no niega las cosas, su función, por el contrario, es hablar de ellas; simplemente las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere una claridad que no es la de la explicación, sino de la comprobación: si *compruebo* la imperialidad francesa sin explicarla, estoy a un paso de encontrarla natural, *que cae por su peso*; me quedo tranquilo. Al pasar de la historia a la naturaleza, el mito efectúa una economía: consigue abolir la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica,

cualquier superación que vaya más allá de lo visible inmediato, organiza un mundo sin contradicciones puesto que no tiene profundidad, un mundo desplegado en la evidencia, funda una claridad feliz: las cosas parecen significar por sí mismas.²¹

Pero entonces, ¿el mito es siempre un habla despolitizada?; dicho de otro modo, ¿lo real es siempre político? ¿Basta hablar naturalmente de una cosa para que se vuelva mítica? Podríamos responder, con Marx, que el objeto más natural contiene, por más débil y disipada que sea, una huella política, la presencia más o menos memorable del acto humano que la ha producido, dispuesto, utilizado, sometido o rechazado.²² El lenguaje-objeto, que habla *las* cosas, puede manifestar fácilmente esta huella; el metalenguaje, que habla *de las* cosas, puede hacerlo mucho menos. El mito es siempre metalenguaje; la despolitización que opera interviene a menudo sobre un fondo ya naturalizado, despolitizado, por un metalenguaje general, adiestrado para *cantar* las cosas y no para *actuarlas*. Es evidente que la fuerza necesaria al mito para deformar su objeto será mucho menor en el caso de un árbol que en el de un sudanés: en este caso, la carga política está muy próxima, para evaporarla requiere una gran cantidad de naturaleza artificial; en el caso del árbol está lejos, purificada por toda una capa secular de metalenguaje. Existen, por lo tanto, mitos fuertes y mitos débiles; en los primeros, el quantum político es inmediato, la despolitización es abrupta; en los segundos, la cualidad política del objeto está desteñida, como un color, pero una nada puede revigorizarla brutalmente: ¿qué más *natural* que el mar? y ¿qué más "político" que el mar cantado por los cineastas de *Continente perdido*?²³

En la práctica, el metalenguaje constituye una especie de reserva para el mito. Los hombres no están, respecto del mito, en una relación de verdad, sino de uso: despolitizan según sus necesidades; existen objetos míticos que quedan como adormecidos *por* un tiempo y entonces no son más que vagos esquemas míticos cuya carga política parece casi indiferente. Pero, en este caso, se trata, únicamente, de una oportunidad de situación, no de diferencia de estructura. Tal es lo que ocurre con nuestro ejemplo de gramática latina. Hay que notar que aquí el habla mítica actúa sobre una materia transformada desde hace tiempo: la frase de Esopo pertenece a la literatura, está, desde el comienzo mismo, mitificada (por lo tanto vuelta inocente) a través de la ficción. Pero basta con volver a colocar un instante el término inicial de la cadena en su naturaleza de lenguaje-objeto, para medir el vaciamiento de lo real producido por el mito: ¡es de imaginar los sentimientos de una sociedad *real* de animales transformada en ejemplo de gramática, en naturaleza atributiva! Para juzgar la carga política, de un objeto y el vado mítico que se amolda a ella, nunca hay que situarse desde el punto de vista de la significación, sino desde el punto de vista del significante,

²¹ Al principio de placer del hombre freudiano se podría agregar el principio de claridad de la humanidad mitológica. Allí está la ambigüedad del mito: su claridad es eufórica.

²² Véase Marx y el ejemplo del cerezo en *La ideología alemana*

²³ V&w pp. 167-170.

es decir de la cosa oculta. Y en el significante, es preciso situarse en el punto de vista del lenguaje-objeto, es decir, del sentido: no hay ninguna duda de que si consultáramos a un león *real*, afirmarla que el ejemplo de la gramática es un estado *fuertemente* despolitizado, reivindicaría como plenamente *política* la jurisprudencia que le permite atribuirse una presa porque él es el más fuerte, a menos que nos enfrentemos con un león burgués que no dejaría de mitificar su fuerza dándole la forma de un deber.

Como se ve perfectamente en este caso, la insignificancia política del mito se debe a su situación. Y sabemos que el mito es un valor: basta con modificar sus circunstancias, el sistema general (y precario) en el que se asienta, para regular más o menos su alcance. El campo del mito aquí se reduce a una clase de quinto de un liceo francés. Pero supongo que un niño *cautivado* por la historia del león, de la ternera y de la vaca, y que recupera a través de la vida imaginaria la realidad misma de esos animales, apreciaría con mucho menos desenvoltura que nosotros el desvanecimiento de ese león transformado en atributo. De hecho, si juzgamos ese mito como políticamente insignificante es, simplemente, porque no fue hecho para nosotros.

EL MITO, EN LA IZQUIERDA

Si el mito es un habla despolitizada, existe por lo menos un habla que se opone al mito: el habla que *permanece* política. Debemos volver aquí a la distinción entre lenguaje-objeto y metalenguaje. Si soy un leñador y, como tal, nombro el árbol que derribo, cualquiera sea la forma de mi frase, hablo el árbol, no hablo *sobre* él. Esto quiere decir que mi lenguaje es operatorio, ligado a su objeto de una manera transitiva: entre el árbol y yo lo único que existe es mi trabajo, es decir, un acto. Ése es un lenguaje político; me presenta la naturaleza sólo en la medida en que quiero transformarla, es un lenguaje mediante el cual yo *actúo* el objeto: el árbol no es para mí una imagen, es simplemente el sentido de mi acto. Pero si no soy leñador, ya no puedo hablar el árbol, sólo puedo hablar *de él*, *sobre* él. Mi lenguaje deja de ser el instrumento de un árbol actuado, ahora el árbol cantado se convierte en instrumento de mi lenguaje; sólo tengo con el árbol una relación intransitiva; el árbol no es más el sentido de lo real como acto humano, es una *imagen en disponibilidad*: frente al lenguaje real del leñador, creo un lenguaje segundo, un metalenguaje, en el que voy a poner en acción no las cosas, sino sus nombres, y que es al lenguaje primero lo que el gesto es al acto. Este lenguaje segundo no es enteramente mítico, pero es el sitio exacto en el que se instala el mito; porque el mito sólo puede trabajar sobre objetos que ya han sufrido la mediación de un primer lenguaje.

Existe por lo tanto un lenguaje que no es mítico: el lenguaje del hombre productor. Toda vez que el hombre habla para transformar lo real y no para conservar lo real como imagen, cuando liga su lenguaje a la elaboración de cosas, el metalenguaje es devuelto a un lenguaje-objeto, el mito es imposible. Por eso el lenguaje verdaderamente revolucionario no puede ser un lenguaje mítico. La revolución se define como un acto catártico destinado a revelar la carga política del mundo: la revolución *hace* el mundo y su lenguaje, todo su

lenguaje es absorbido funcionalmente en ese hacer. Porque produce un habla *plenamente* —es decir política al comienzo y al final, y no como el mito, que es un habla inicialmente política y finalmente natural— la revolución excluye al mito. Del mismo modo que la ex-nominación burguesa define a la vez la ideología burguesa y el mito, la nominación revolucionaria identifica la revolución y la privación de mito: la burguesía se encubre como burguesía y por eso mismo produce el mito; la revolución se proclama como revolución y por eso mismo logra abolir el mito.

Se me ha preguntado si había mitos "de izquierda". Desde luego, en la medida en que la izquierda no es la revolución. El mito de izquierda surge precisamente en el momento en que la revolución se transforma en "izquierda", es decir, en que acepta encubrirse, velar su nombre, producir un metalenguaje inocente y deformarse en "naturaleza". Esta ex-nominación revolucionaria puede ser o no táctica, no es éste el sitio para discutirlo. En todo caso, tarde o temprano se la siente como un procedimiento contrario a la revolución. Siempre la historia revolucionaria define sus "desviacionismos" más o menos en relación con el mito. Un día, por ejemplo, el propio socialismo definió el mito staliniano. Stalin, como objeto hablado, presentó durante años, en estado puro, los caracteres constitutivos del habla mítica: un sentido, que era el Stalin real, el de la historia; un significante, que era la invocación ritual a Stalin, el carácter *fatal* de los epítetos naturales con los que se rodeaba su nombre; un significado, que era la intención de ortodoxia, de disciplina, de unidad, *adecuados* por los partidos comunistas en una situación definida; una significación, por fin, que era un Stalin sacralizado en el que las determinaciones históricas eran fundadas como naturales, sublimadas bajo el nombre del genio, es decir, de lo irracional y de lo inexpresable; en este ejemplo la despolitización es evidente, muestra el mito en toda plenitud.²⁴

Pues sí, el mito existe en la izquierda, pero de ningún modo tiene las mismas cualidades que el mito burgués. *El mito de izquierda es inesencial*. En primer lugar, los objetos que capta son escasos, no son más que algunas nociones políticas, salvo que recurra, él mismo, al arsenal de mitos burgueses. Nunca el mito de izquierda alcanza el inmenso campo de las relaciones humanas, la vastísima superficie de la ideología "insignificante". La vida cotidiana le es inaccesible: no existe, como sociedad burguesa, mito "de izquierda" que concierna al matrimonio, a la cocina, la casa, el teatro, la justicia, la moral, etc. Además, es un mito accidental, su uso no forma parte de una estrategia, como es el caso del mito burgués, sino solamente de una táctica o, en el peor de los casos, de una desviación; si se produce, es un mito adecuado a una comodidad, no a una necesidad.

Finalmente, y sobre todo, el mito de izquierda es un mito pobre, esencialmente pobre. No tiene capacidad de proliferar; producido por encargo y con un objetivo temporal limitado, su invención es torpe. Le falta ese poder mayor que es la fabulación. Haga lo que haga, se mantiene en él algo como

²⁴ Es notable que el jruschevismo se haya dado no como un cambio político, sino esencial y únicamente como una *conversión de lenguaje*. Conversión incompleta, por otra parte, pues Jruschov desvalorizó a Stalin, no lo explicó: no lo re-politizó.

rígido y literal, un tufo de consigna: permanece seco, como suele decirse de manera muy expresiva. ¿ Hay acaso algo más árido que el mito staliniano? Ninguna invención en todo esto, sólo una apropiación inhábil. El significante del mito (esa forma cuya infinita riqueza conocemos en el mito burgués) no variaba para nada, se reducía a la letanía.

Esta imperfección, si se me permite decirlo, se debe a la naturaleza de la "izquierda": cualquiera sea la indeterminación de este término, la izquierda se define siempre en relación al oprimido, proletario o colonizado.²⁵ Pues bien, el habla del oprimido es necesariamente pobre, monótona, inmediata: su indigencia es la medida exacta de su lenguaje; sólo tiene uno, siempre el mismo, el de sus actos; el metalenguaje es un lujo, al que tampoco puede acceder. El habla del oprimido es real, como la del leñador, es un habla transitiva: es casi incapaz de mentir; la mentira es una riqueza, supone un tener, supone verdades, formas de recambio. Esta pobreza esencial produce mitos escasos, magros; o fugitivos, o pesadamente indiscretos. Estos mitos proclaman su naturaleza de mito, señalan su máscara con el dedo. Y esa máscara es apenas la máscara de una seudonaturaleza. Esa fisis es incluso una riqueza que el oprimido no puede dejar de apropiársela; él es incapaz de vaciar el sentido real de las cosas, de otorgarles el lujo de una forma vacía, abierta a la inocencia de una naturaleza falsa. Podemos decir que, en cierto sentido, el mito de izquierda es siempre un mito artificial, un mito reconstituido: de allí su torpeza.

EL MITO, EN LA DERECHA

Estadísticamente, el mito se encuentra en la derecha. Allí es esencial: bien alimentado, reluciente, expansivo, conversador, se inventa sin cesar. Se apodera de todo: las justicias, las morales, las estéticas, las diplomacias, las artes domésticas, la literatura, los espectáculos. Su expansión tiene el mismo alcance que la ex-nominación burguesa. La burguesía quiere conservar el ser sin mostrarlo: en consecuencia la negatividad misma de la apariencia burguesa, infinita como toda negatividad, es la que requiere infinitamente del mito. El oprimido no es nada, en él sólo se encuentra un habla, la de su emancipación; el opresor es todo, su palabra es rica, multiforme, suelta, dispone de todos los grados posibles de dignidad: tiene la exclusividad del metalenguaje. El oprimido hace el mundo, sólo tiene un lenguaje activo, transitivo (político); el opresor lo conserva, su habla es plenaria, intransitiva, gestual, teatral: es el mito; el lenguaje de uno tiende a transformar, el lenguaje del otro tiende a eternizar.

Esta plenitud de los mitos del orden (así se llama a sí misma la burguesía) ¿implica diferencias interiores? ¿Existen, por ejemplo, mitos burgueses y mitos pequeñoburgueses? No, no puede haber diferencias fundamentales pues cualquiera sea el público que lo consuma, el mito postula la inmovilidad de la naturaleza. Pero sí puede haber grados de realización o de expansión: algunos mitos maduran mejor en ciertas zonas sociales; para el mito también hay

²⁵ En la actualidad el colonizado asume plenamente la condición ética y política descrita por Marx como condición del proletario.

microclimas.

El mito de la infancia-poeta, por ejemplo, es un mito burgués *avanzado*: recién sale de la cultura inventiva (Cocteau, por ejemplo) y apenas está accediendo a su cultura de consumo (*L'Express*). Una parte de la burguesía puede todavía encontrarlo demasiado inventado, demasiado poco mítico para reconocerse con derecho a consagrarlo (una parte de la crítica burguesa sólo trabaja con materiales debidamente míticos); es un mito que aún requiere pulido, que aún no contiene bastante *naturaleza*. Para hacer del niño-poeta el elemento de una cosmogonía, hay que renunciar al prodigio (Mozart, Rimbaud, etc.) y aceptar normas nuevas, las de la psicopedagogía, del freudismo, etc.: todavía es un mito verde. De esta manera, cada mito puede implicar su historia y su geografía: una, por otra parte, es signo de la otra; un mito madura porque se extiende. No he podido hacer ningún estudio verdadero sobre la geografía social de los mitos; pero es muy posible trazar lo que los lingüistas llamarían las isoglosas de un mito, las líneas que definen el espacio social en que es hablado. Como ese espacio es movedizo, sería mejor hablar de ondas de implantación del mito. Así el mito Minou Drouet ha conocido por lo menos tres ondas amplificantes: 1] *L'Express*; 2] *Paris-Match, Elle*; 3] *France-Soir*. Algunos mitos oscilan: ¿pasarán por la gran prensa, por el hogar del rentista de las afueras, por los salones de belleza, por el metro? La geografía social de los mitos seguirá siendo difícil de establecer mientras nos falte una sociología analítica de la prensa.²⁶ Pero podemos decir que su lugar ya existe.

Aunque todavía no se pueden establecer las formas dialectales del mito burgués, podemos, sí, esbozar sus formas retóricas. En este caso hay que entender por retórica un conjunto de figuras fijas, ordenadas, insistentes, en las que se alinean las diversas formas del significante mítico. Estas figuras son transparentes en la medida que no perturban la plasticidad del significante; pero ya están suficientemente conceptualizadas como para adaptarse a una representación histórica del mundo (del mismo modo que la retórica clásica puede dar cuenta de una representación de tipo aristotélico). A través de su retórica, los mitos burgueses dibujan la perspectiva general de la seudofisis que define el sueño del mundo burgués contemporáneo. Éstas son sus principales figuras:

1. *La vacuna*. Ya he dado ejemplos de esta figura muy frecuente que consiste en confesar el mal accidental de una institución de clase para ocultar mejor su mal principal.* Se inmuniza lo imaginario colectivo mediante una pequeña inoculación de la enfermedad reconocida; así se lo defiende contra el riesgo de una subversión generalizada. Este tratamiento *liberal* no habría sido posible hace apenas cien años; en aquel momento el bien burgués no transigía,

²⁶ Los tirajes de los diarios son datos insuficientes. Las otras informaciones son accidentales. *Paris-Match* dio a conocer — hecho significativo a los fines de la publicidad — la composición de su público en términos de niveles de vida (*Le Figaro*, 12 de julio de 1955): sobre 100 compradores en la ciudad, 53 tienen un automóvil, 49 tienen cuarto de baño, etc., mientras que el nivel de vida medio del francés se establece así: automóvil: 22%, baño: 13%. El elevado poder de compra del lector de *Match* podía preverse por la mitología de esa publicación.

* Uso este barbarismo, "principal", como traducción del neologismo del texto: *principiel*. [r.]

era totalmente inflexible; después se doblegó enormemente; ya no duda en reconocer algunas subversiones localizadas: la vanguardia, lo irracional infantil, etc.; vive a partir de entonces en una economía de compensación: como en toda sociedad anónima bien formada las partes pequeñas compensan jurídicamente (pero no realmente) a las más grandes.

2. *La privación de historia.* El mito priva totalmente de historia²⁷ al objeto del que habla. En él, la historia se evapora; es una suerte de criada ideal: prepara, trae, dispone, el amo llega y ella desaparece silenciosamente; sólo hay que gozar sin preguntarse de dónde viene ese bello objeto. O mejor: no puede venir más que de la eternidad; desde siempre estaba hecho para el hombre burgués, desde siempre la España de la *Guía Azul* estaba hecha para el turista, desde siempre los "primitivos" prepararon sus danzas para provocar un placer exótico. Vemos todo lo inquietante que esta feliz figura hace desaparecer; determinismo y libertad a la vez. Nada es producido, nada es elegido: sólo tenemos que poseer esos objetos nuevos de los que se ha hecho desaparecer cualquier sucia huella de origen o de elección. Esta evaporación milagrosa de la historia es otra forma de un concepto común a la mayoría de los mitos burgueses: la irresponsabilidad del hombre.

3. *La identificación.* El pequeñoburgués es un hombre impotente para imaginar lo otro.²⁸ Si lo otro se presenta a su vista, el pequeñoburgués se encoge, lo ignora y lo niega, o bien lo transforma en él mismo. En el universo pequeñoburgués todos los hechos que se enfrentan son hechos reverberantes, lo otro se reduce a lo mismo. Los espectáculos, los tribunales, lugares donde se corre el riesgo de que lo otro se exponga, se vuelven espejo. Es que lo otro es un escándalo que atenta contra la esencia. Dominici, Gérard Dupriez, sólo pueden acceder a la existencia social si previamente son reducidos al estado de modestos remedos del presidente de la audiencia, del procurador general; es el precio que hay que pagar para condenarlos con toda justicia, puesto que la justicia es una operación de balanza y la balanza sólo puede pesar lo mismo y lo mismo. En toda conciencia pequeñoburguesa existen simulacros del bribón, del parricida, del pederasta, etc., que el cuerpo judicial extrae periódicamente de su cerebro, coloca en el banco del acusado, recrimina y condena; sólo juzga a análogos *desviados*: cuestión de ruta, no de naturaleza, pues *el hombre está hecho así*. A veces —raramente— lo otro se muestra irreductible; no por un escrúpulo repentino, sino porque en este caso se opone el *buen sentido*: éste no tiene la piel blanca sino negra, tal otro bebe jugo de pera y no *Pernod*. ¿Cómo asimilar lo negro, lo ruso? En estos casos, aparece una figura de auxilio: el exotismo. Lo otro deviene puro objeto, espectáculo, guiñol: relegado a los confines de la humanidad, ya no atenta contra la propia

²⁷ Marx en *La ideología alemana*: "... debemos ocuparnos de esa historia pues la ideología se reduce ya sea a una concepción errónea de esa historia, ya sea a una abstracción completa de esa historia.

²⁸ Marx en *18 Brumario*: "... lo que los hace representantes de la pequeñoburguesía es que su espíritu, su conciencia, no sobrepasan los límites que esa clase se traza para sus actividades." Y Gorki: el pequeñoburgués es el hombre que se ha preferido.

seguridad. Ésta es sobre todo una figura pequeñoburguesa. El burgués, aunque no pueda vivir lo otro, puede por lo menos imaginar su lugar: es lo que se llama liberalismo, especie de economía intelectual de los lugares reconocidos. La pequeña burguesía no es liberal (ella produce el fascismo, mientras que la burguesía lo utiliza): realiza con retraso el itinerario burgués.

4. *La tautología.* Sí, ya lo sé, la palabra no es hermosa. Pero el asunto también es excesivamente feo. La tautología es ese procedimiento verbal que consiste en definir lo mismo por lo mismo ("*El teatro es el teatro*"). Se puede ver en ella una de esas conductas mágicas de las que se ocupó Sartre en su *Esbozo de una teoría de las emociones*: nos refugiamos en la tautología como en el miedo, la cólera, o la tristeza, cuando estamos faltos de explicación; la carencia accidental del lenguaje se identifica mágicamente con lo que se decide que es una resistencia natural del objeto. La tautología conlleva un doble asesinato: se mata lo racional porque nos resiste; se mata el lenguaje porque nos traiciona. La tautología es un desvanecimiento oportuno, una afasia saludable, es una muerte o, si se quiere, una comedia, la "representación" indignada de los *derechos* de lo real contra el lenguaje. Mágica, sólo puede, por supuesto, protegerse detrás de un argumento de autoridad: así como responden los padres agotados ante el hijo insaciable de explicaciones: "es así, porque es así", o mejor todavía: "porque sí, y punto; se acabó". Acto de magia vergonzosa que efectúa el movimiento verbal de lo racional, pero que lo abandona en seguida y cree quedar en paz con la causalidad porque ha proferido la palabra introductora. La tautología da cuenta de una profunda desconfianza hacia el lenguaje: se lo rechaza porque nos falta. Pero todo rechazo del lenguaje es una muerte. La tautología funda un mundo muerto, un mundo inmóvil.

5. *El ninismo.* Llamo así a esa figura mitológica que consiste en plantear dos contrarios y equiparar el uno con el otro a fin de rechazarlos a ambos (No quiero *ni* esto *ni* aquello). Es más bien una figura de mito burgués pues se parece a una forma moderna de liberalismo. Volvemos a encontrar aquí la figura de la balanza: lo real primero es reducido a análogos; después se lo pesa; por fin, comprobada la igualdad, uno se lo saca de encima. También aquí encontramos una conducta mágica: cuando es incómodo elegir, no se da la razón a ninguna de las dos partes; se huye de lo real, que resulta intolerable, reduciéndolo a dos contrarios que se equilibran por el solo hecho de haberlos vuelto formas, aliviados de su peso específico. El ninismo puede tener formas degradadas: en astrología, por ejemplo, los males van seguidos de bienes equivalentes; son siempre prudentemente predichos en una perspectiva de compensación: un equilibrio terminal inmoviliza los valores, la vida, el destino, etc.; no hay que elegir, sólo se trata de asumir responsabilidades.

6. *La cuantificación de la cualidad.* Es una figura que ronda a través de todas las figuras precedentes. Al reducir toda cualidad a una cantidad, el mito realiza una economía de inteligencia: comprende lo real con menos gasto. He dado varios ejemplos de ese mecanismo que la mitología burguesa —y sobre todo pequeño-burguesa— no vacila en aplicar a los hechos estéticos, a los cuales, por otro lado, proclama como poseedores de una esencia inmaterial. El teatro burgués es un buen ejemplo de esta contradicción: por una parte, el teatro es

considerado como una esencia irreductible a todo lenguaje, que se ofrece sólo al corazón, a la intuición; recibe de esta cualidad una dignidad impenetrable (se prohíbe como crimen de "lesa-esencia" hablar del teatro *científicamente*: o más bien, cualquier manera intelectual de plantear el teatro será desacreditada bajo el rótulo de cientificismo, de lenguaje pedante); por otra parte, el arte dramático burgués se apoya en una pura cuantificación de los efectos: un circuito de apariencias computables establece una igualdad cuantitativa entre el dinero de la entrada y los llantos del comediante, el lujo del decorado; lo que entre nosotros, por ejemplo, se llama lo "natural" del actor es, sobre todo, una cantidad de efectos absolutamente visibles.

7. *La verificación*. El mito tiende al proverbio. La ideología burguesa invierte allí sus intereses esenciales: el universalismo, el rechazo de explicación, una jerarquía inalterable del mundo. Pero es preciso distinguir, nuevamente, el lenguaje-objeto del metalenguaje. El proverbio popular, ancestral, también participa de una comprensión instrumental del mundo como objeto. Una verificación rural como: "hace buen tiempo" guarda una relación real con la utilidad del buen tiempo; es una verificación implícitamente tecnológica; en este caso la palabra, a pesar de su forma general, abstracta, condiciona actos, se inserta en una economía de producción: el habitante rural no habla *sobre* el buen tiempo, lo actúa, lo incorpora en su trabajo. De esta manera nuestros refranes populares representan un habla activa que se ha solidificado poco a poco en habla reflexiva, pero de una reflexión limitada, reducida a una verificación y, en cierto modo, tímida, prudente, estrechamente cercana al empirismo. El refrán popular prevé mucho más de lo que afirma, permanece como el habla de una humanidad que se hace, no que es. El aforismo burgués, en cambio, pertenece al metalenguaje, es un segundo lenguaje que κ ejerce sobre objetos ya preparados. Su forma clásica es la máxima. En este caso, la verificación ya no está dirigida hacia un mundo por hacerse; debe cubrir un mundo ya hecho, ocultar las huellas de esta producción bajo una evidencia eterna. Es una contraexplicación, el equivalente noble de la tautología, de es *porque sí* imperativo que los padres, cuando no tienen respuestas, suspenden encima de la cabeza de sus hijos. El fundamento de la verificación burguesa es el *buen sentido*, es decir, una verdad que se asienta en el orden arbitrario de quien la habla.

He presentado estas figuras de retórica sin orden y puede haber muchas otras: algunas pueden gastarse, otras pueden nacer. Pero tal como son, se advierte perfectamente que se agrupan en dos grandes compartimentos que son como los signos zodiacales del universo burgués: las esencias y las balanzas. La ideología burguesa transforma continuamente los productos de la historia en tipos esenciales; así como la sepia arroja su tinta para protegerse, la ideología burguesa no se da tregua en, la tarea de ocultar la construcción perpetua del mundo, no cesa en su afán de fijarlo como objeto de posesión infinita, de inventariar su haber, de embalsamarlo, de inyectar en lo real alguna esencia purificante que detenga su transformación, su huida hacia otras formas de existencia. Y ese haber, así fijado y congelado, se volverá por fin computable: la moral burguesa es esencialmente una operación de pesada: las esencias son colocadas en balanzas cuyo brazo inmóvil es el hombre burgués. Puesto qué el

fin específico de los mitos es inmovilizar al mundo, es necesario que los mitos sugieran y simulen una economía universal que ha fijado de una vez para siempre la jerarquía de las posesiones. Así, todos los días y en todas partes, el hombre es detenido por los mitos y arrojado por ellos a ese prototipo inmóvil que vive en su lugar, que lo asfixia como un inmenso parásito interno y que le traza estrechos límites a su actividad; límites donde le está permitido sufrir sin agitar el mundo: la seudofisis burguesa constituye para el hombre una prohibición absoluta de inventarse. Los mitos no son otra cosa que una demanda incesante, infatigable, una exigencia insidiosa e inflexible de que todos los hombres se reconozcan en esa imagen eterna y sin embargo situada en el tiempo que se formó de ellos en un momento dado como si debiera perdurar siempre. Porque la naturaleza en la que se encierra a los hombres con el pretexto de eternizarlos no es más que un uso, y es justamente ese uso, por más difundido que esté, el que los hombres necesitan dominar y transformar.

NECESIDAD Y LÍMITES DE LA MITOLOGÍA

Para terminar, es preciso que diga algunas palabras sobre el mitólogo mismo. Este término es muy pomposo y cargado de presuntuosidad. Sin embargo, es fácil predecir al mitólogo, si alguna vez se asume como tal, algunas dificultades, si no de método, por lo menos de sentimiento. Sin duda, no le costará mucho sentirse justificado: cualesquiera sean sus vacilaciones, es un hecho cierto que la mitología participa de una manera de hacer el mundo. Al aceptar como auténtico que el hombre de la sociedad burguesa se sumerge a cada instante en una falsa naturaleza, la mitología intenta encontrar, bajo las formas inocentes de la vida de relación más ingenua, la profunda alienación que esas formas inocentes tratan de hacer pasar inadvertida. El develamiento que produce la mitología es, por lo tanto, un acto político; en una idea responsable del lenguaje, la mitología postula la libertad del mismo. Sin duda que en este sentido la mitología es un acuerdo con el mundo, pero no con el mundo tal como es, sino tal como quiere hacerse (Brecht usaba para designar ese acuerdo una palabra eficazmente ambigua: *Einverständnis*, que quiere decir, a la vez, inteligencia de $k >$ real y complicidad con él).

Este acuerdo de la mitología le sirve de justificación al mitólogo, pero no lo satisface: su condición profunda sigue siendo todavía una condición de exclusión. Justificado por lo político, el mitólogo se encuentra, sin embargo, alejado de la política. Su habla es un metalenguaje, no ejerce nada; cuanto más, devela, pero aun así, ¿para quién devela? Su tarea permanece siempre ambigua, entorpecida por su origen ético. El mitólogo vive la acción revolucionaria sólo por procuración: de ahí el carácter de prestado que tiene su función, ese algo de un tanto rígido y un tanto aplicado, de confuso y de excesivamente simplificado que marca toda conducta intelectual que se funda abiertamente en lo político (las literaturas "no comprometidas" son infinitamente más "elegantes"; encuentran su lugar adecuado en el meta-lenguaje).

El mitólogo se excluye, además, de todos los consumidores de mito, y esto

no es poca cosa. No es grave cuando se trata de un público particular.²⁹ Pero cuando el mito alcanza toda la colectividad, si se lo quiere aislar, es necesario alejarse de toda la colectividad. Cualquier mito un poco general es realmente ambiguo pues representa la humanidad; aun la humanidad de aquellos que, al no tener nada, lo toman como suyo. Descifrar la Vuelta de Francia, el buen vino francés, es hacer abstracción de quienes se distraen con la primera o de quienes paladean el segundo. El mitólogo está condenado a vivir una sociabilidad teórica; en el mejor de los casos, ser social, para él, es ser verdadero: su mayor sentido social reside en su mayor moralidad. Su relación con el mundo es de índole sarcástica.

Es necesario incluso ir más lejos aún: en algún sentido, el mitólogo está excluido de la historia en cuyo nombre, justamente, pretende actuar. La destrucción que lanza al lenguaje colectivo es, para él, absoluta; ella absorbe toda su tarea: tiene que vivirla sin esperanza, de retorno, sin presuponer ninguna compensación. Tiene prohibido imaginar lo que será sensiblemente el mundo cuando el objeto inmediato de su crítica haya desaparecido; la utopía, para él, es un lujo imposible; duda mucho de que las verdades de mañana sean el reverso exacto de las mentiras de hoy. La historia jamás garantiza el triunfo puro y simple de un contrario sobre otro contrario: la historia revela, en el momento de hacerse, salidas inimaginables, síntesis imprevisibles. El mitólogo tampoco se encuentra en una situación semejante a la de Moisés: no ve la tierra prometida. Para él, la positividad de mañana está completamente oculta por la negatividad de hoy; todos los valores de su empresa se le aparecen como actos de destrucción: unos recubren exactamente a los otros, nada sobresale. Esta comprensión subjetiva de la historia en la que el germen pujante del futuro sólo es la más profunda apocalipsis del presente, fue expresada por Saint Just con una extraña frase: "Lo que constituye la República es la destrucción total de lo que se le opone." Esto no debe entenderse, creo, en el sentido trivial de: "es absolutamente necesario despejar el terreno antes de reconstruir". La cópula tiene aquí un sentido exhaustivo: para ese hombre hay una noche subjetiva de la historia en la que el futuro se vuelve esencia, destrucción esencial del pasado. Una última exclusión acecha al mitólogo: corre el riesgo constante de que lo real que pretende proteger se desvanezca. Al margen de cualquier palabra, el D.S. 19 es un objeto tecnológicamente definido: alcanza determinada velocidad, afronta el viento de determinada manera, etc. Y de esa realidad el mitólogo no puede hablar. El mecánico, el ingeniero, el usuario mismo, hablan el objeto; el mitólogo en cambio está condenado al metalenguaje. Esta exclusión tiene ya un nombre: se llama ideologismo. El zdanovismo lo condenó vivamente (aunque sin probar cómo, *por el momento*, pudiera evitarse) en el primer Lukács, en la lingüística de Marr, en trabajos como el de Bénichou, o de Goldmann, oponiendo a ese ideologismo la existencia de algo real inaccesible a la ideología, como era el caso del lenguaje, según Stalin. Es verdad que el ideologismo

²⁹ No se separa solamente del público, sino a veces también del objeto mismo del mito. Para desmistificar la infancia poética, por ejemplo, en cierta forma tuve que *desconfiar* de la niña Minou Drouet. Tuve que ignorar en ella, bajo él mito enorme con el que se la confunde, cualquier posibilidad tierna, abierta. Nunca es agradable hablar *contra* una niña.

resuelve la contradicción de lo real alineado mediante la amputación; y no a través de una síntesis (claro que el zdanovismo ni siquiera la resuelve). El vino es objetivamente bueno y, *al mismo tiempo*, la bondad del vino es un mito: en esto radica la aporía. El mitólogo sale de ella como puede: se ocupará de la bondad del vino, no del vino mismo; de la misma manera que el historiador se ocupa de la ideología de Pascal, no de los *Pensamientos* en sí mismos.³⁰

Al parecer se trataría de una dificultad de la época: hoy día, al menos por ahora, no existe más que una elección posible y esa elección sólo puede hacerse entre dos métodos excesivos por igual: o plantear un real completamente permeable a la historia, e ideologizar; o bien, por el contrario, plantear un real *finalmente* impenetrable, irreductible y, en ese caso, poetizar. En una palabra, todavía no veo síntesis entre la ideología y la poesía (entiendo por poesía, de una manera muy general, la búsqueda del sentido inalienable de las cosas).

El hecho de que no lleguemos a superar una comprensión inestable de lo real es, sin duda, la medida misma de nuestra alienación presente: navegamos permanentemente entre el objeto y su desmistificación, impotentes para alcanzar su totalidad. Si penetramos el objeto, lo liberamos, pero lo destruimos; y si lo dejamos intacto, lo respetamos, pero lo restituimos también mistificado. Parecería que durante algún tiempo estaremos condenados a hablar siempre *excesivamente* de lo real.

Es indudable que el ideologismo y su contrario aún son conductas mágicas, aterrorizadas, ciegas y fascinadas frente al desgarramiento del mundo social. Y a pesar de todo, nuestra búsqueda debe estar encaminada a lograr una reconciliación de lo real y los hombres, de la descripción y la explicación, del objeto y del saber.

Septiembre de 1956

³⁰ A veces, aquí mismo, en estas mitologías, he usado algunas astucias: cansado de trabajar permanentemente sobre la evaporación de lo real, me dediqué a darle un espesor excesivo, a encontrarle una solidez sorprendente, agradable para mi mismo, a ofrecer psicoanálisis sustanciales de los objetos míticos.