

Introducción

La investigación publicada parcialmente en estos dos volúmenes nació de un interrogante sobre las operaciones de los usuarios, supuestamente condenados a la pasividad y a la disciplina. Más que tratar de llenar un tema tan huido y fundamental, intentaremos hacerlo tratable, es decir, proporcionar, a partir de sondeos e hipótesis, algunas vías posibles para posteriores análisis. Se alcanzaría el objetivo si las prácticas o las "maneras de hacer" cotidianas dejaran de figurar como el fondo nocturno de la actividad social, y si mediante un conjunto de cuestiones teóricas, métodos, categorías y puntos de vista, que atravesaran dicho fondo, pudiéramos articular dichas prácticas.

El examen de estas prácticas no implica un retorno a los individuos. La atomización social que, durante tres siglos, ha servido como postulado histórico a un análisis de la sociedad supone una unidad elemental, el individuo, a partir de la cual se compondrían grupos y a la cual siempre resultaría posible reducirlos. Este postulado ha sido rechazado por más de un siglo de investigaciones sociológicas, económicas, antropológicas o psicoanalíticas (pero ¿acaso en historia esto constituye un argumento?), y se encuentra fuera del campo de este estudio. Por un lado, el análisis muestra más bien que la relación (siempre social) determina sus términos, y no a la inversa y que cada individualidad es el lugar donde juega una pluralidad incoherente (y a menudo contradictoria) de sus determinaciones relacionales. Por otro lado, y principalmente, nos centraremos aquí en los modos de operación o esquemas de acción, y no directamente en el sujeto que es su autor o su vehículo. Este análisis apunta a una lógica operativa cuyos modelos se remontan tal vez a los ardides milenarios de peces e insectos que se mimetizan o se transforman para sobrevivir, una lógica que, en cualquier caso, ha quedado oculta por la forma de racionalidad en lo sucesivo dominante en Occidente. Este trabajo tiene pues por objetivo explicitar las combinatorias de operaciones que componen también (de un modo no exclusivo) una "cultura" y exhumar los modelos de acción característicos de los usuarios de quienes se oculta, bajo el sustantivo púdico de consumidores, la condición de dominados (lo que no quiere decir pasivos o dóciles). Lo cotidiano se inventa con mil maneras de cazar furtivamente en los dominios de otros.

Valerse de usos y tácticas

Pese a las medidas tomadas para reprimirla o esconderla, el escamoteo [la "perruque"] (o sus equivalentes) sigue infiltrándose y haciéndose cada vez

más común. En sí mismo, no es sino un caso particular entre todas las prácticas que introducen trucos "artísticos" y complicaciones de complicitades en un sistema que se reproduce y estructura tanto en el trabajo como en el ocio. El hurón corre y corre, cuestión de astucia y rapidez: hay incontables maneras de "valerse de".

Desde este punto de vista, la división ya no pasa entre el trabajo y las diversiones. Estas dos regiones de actividades se homogeneizan. Se repiten y se refuerzan una a la otra. En los lugares de trabajo, cunden las técnicas culturales que disfrazan la reproducción económica bajo cubiertas ficticias de sorpresa ("el acontecimiento"), de verdad ("la información") o de comunicación ("la animación"). Recíprocamente, la producción cultural ofrece un campo de expansión a las operaciones racionales que permiten administrar el trabajo al dividirlo (un análisis), al cuadricularlo (una síntesis) y al masificarlo (una generalización). Aparte de la distinción que distribuye los comportamientos según su lugar (de trabajo o de entretenimiento) y los califica por el hecho de que estén ubicados en tal o cual casilla del tablero social, en la oficina, en el taller o en el cine, se impone otra categorización más. Hay diferencias de otro tipo. Se refieren éstas a las modalidades de la acción, a las formalidades de las prácticas. Atraviesan las fronteras que las atribuyen al trabajo o al tiempo libre. Por ejemplo, el escamoteo (la perruque) se incorpora al sistema de la cadena industrial (es su contrapunto, en el mismo lugar), como una variante de la actividad que, fuera de la fábrica (en otro lugar), tiene la forma de bricolaje.

Aunque sean relativas a las posibilidades ofrecidas por las circunstancias, estas tácticas transversales no obedecen a la ley del lugar. No están definidas por el lugar. A este respecto, no son más localizables que las estrategias tecnocráticas (y escriturarias) que tienden a crear lugares conforme a modelos abstractos. Esto es lo que distingue a unas de otras: los tipos de operaciones que las estrategias son capaces de producir, cuadricular e imponer estos espacios, mientras que las tácticas pueden sólo utilizarlos, manipularlos y tergiversarlos [detourner].

Hace falta pues especificar esquemas de operaciones. Como en literatura se diferencian los "estilos" o maneras de escribir, se pueden distinguir las "maneras de hacer", de caminar, de leer, de producir, de hablar, etcétera. Estos estilos de acción intervienen en un campo que los regula en un primer nivel (por ejemplo, el sistema de la fábrica), pero introducen una forma de sacar provecho de éste que obedece a otras reglas y que constituye como un segundo nivel imbricado en el primero (como sucede con el escamoteo). Asimilables a los modos de empleo, estas "maneras de hacer" crean un espacio de juego mediante una estratificación de funcionamientos diferentes e interferentes. De esta forma, el norafricano que vive en París o en Roubaix insinúa las maneras de "habitar" (una casa o una lengua) propias de su Cabilia natal, en el sistema que le impone la residencia en una vivienda social o en el sistema de la lengua francesa. Sobrepone esas maneras y, mediante esta combinación, se crea un espacio de juego para las maneras de utilizar el orden imperante en el lugar o en la lengua. Sin salir del sitio donde le hace falta vivir y que le dicta una ley, instauro pluralidad y creatividad. Gracias a un arte del intervalo [art de l'entre-deux], obtiene efectos imprevistos.

Estas operaciones de empleo o, más bien, de reemplazo se multiplican con la extensión de los fenómenos de aculturación, es decir, con los desplazamientos que sustituyen las maneras o "métodos" de transitar por la identificación con el lugar. Eso no impide que correspondan a un arte muy antiguo de "valerse de". Les doy el nombre de usos, si bien la palabra designa con más frecuencia los procedimientos estereotipados, recibidos y reproducidos por un grupo, sus "usos y costumbres". El problema se mantiene en la ambigüedad de la palabra, pues, en estos "usos", se trata precisamente de reconocer "acciones" (en el sentido militar del término) que tienen su formalidad y su inventividad propias y que organizan subrepticamente el trabajo de hormiga del consumo.

El uso, o el consumo

Después de los trabajos, muchos de ellos notables, que han analizado las "mercancías culturales", el sistema de su producción, el mapa de su distribución y la repartición de los consumidores sobre ese mapa, parece posible considerar esas mercancías no sólo como datos a partir de los cuales establecer los cuadros estadísticos de su circulación o señalar los funcionamientos económicos de su difusión, sino también como el repertorio con el cual los usuarios proceden a operaciones que les son propias. A partir de ese momento, estos hechos ya no son los datos de nuestros cálculos sino el léxico de sus prácticas. Así una vez analizadas las imágenes distribuidas por la televisión y el tiempo transcurrido en la inmovilidad frente al receptor, hay que preguntarse lo que el consumidor fabrica con estas imágenes durante estas horas. Los quinientos mil compradores de la revista *Information-santé*, los usuarios del supermercado o del espacio urbano, los consumidores de relatos y leyendas periodísticos, ¿qué fabrican con lo que "absorben", reciben y pagan? ¿Qué hacen con esto?

Enigma del consumidor-esfinge. Sus fabricaciones se diseminan en la cuadrícula de la producción televisada, urbanística y comercial. Devienen menos visibles en la medida en que las redes que las encuadran se hacen más estrechas, obedientes, totalitarias. Proteiformes entonces, o grises, desaparecen en las organizaciones colonizadoras cuyos productos ya no dejan ningún sitio en el que los consumidores puedan revelar su actividad. El niño aun garrapatea y mancha su libro escolar; aun cuando sea castigado por este crimen, se hace un espacio, firma su existencia como autor. El televidente ya no escribe nada sobre la pantalla del receptor. Resulta despojado del producto, excluido de la manifestación. Pierde sus derechos de autor, para volverse, pareciera, un mero receptor, el espejo de un actor multiforme y narcisista. En última instancia, sería la imagen de los aparatos que ya no tienen necesidad de él para producirse: la reproducción de una "máquina célibe".

En realidad, a una producción racionalizada, expansionista, centralizada, espectacular y ruidosa, le hace frente una producción de tipo totalmente

diferente, calificada de "consumo", que tiene como características sus ardides, su disolución en función de las ocasiones, sus cacerías furtivas, su clandestinidad, su murmullo incansable, en suma una especie de invisibilidad puesto que esta producción no se distingue por generar productos propios (¿dónde tendría su lugar?), sino por un arte de utilizar los que le son impuestos.

Desde hace mucho tiempo, se han estudiado en otras sociedades las inversiones discretas y sin embargo fundamentales provocadas por el consumo. De esta forma, el éxito espectacular de la colonización española con las etnias indias se ha visto desviado por el uso que se hacía de ella: sumisos, incluso aquiescentes, a menudo estos indios utilizaban las leyes, las prácticas o las representaciones que les eran impuestas por la fuerza o por la seducción con fines diversos a los buscados por los conquistadores; hacían algo diferente con ellas; las subvertían desde dentro; no al rechazarlas o al transformarlas (eso también acontecía), sino mediante cien maneras de emplearlas al servicio de reglas, costumbres o convicciones ajenas a la colonización de la que no podían huir. Metaforizaban el orden dominante: lo hacían funcionar en otro registro. Permanecían diferentes, en el interior del sistema que asimilaban y que los asimilaba exteriormente. Lo tergiversaron sin abandonarlo. Los procedimientos de consumo mantenían su diferencia en el lugar mismo que organizaba el ocupante.

¿Ejemplo extremo? No, aun si la resistencia india tenía como fundamento una memoria tatuada por la opresión, un pasado inscrito en el cuerpo. En un menor grado, el mismo proceso se encuentra en el uso que los medios "populares" hacen de las culturas difundidas por las "élites" productoras de lenguaje. Los conocimientos y los simbolismos impuestos son objeto de manipulaciones por parte de los usuarios que no son sus fabricantes. El lenguaje producido por una categoría social dispone del poder para extender sus conquistas hacia las vastas regiones de sus dominios, "desiertos" donde parece no haber nada suficientemente articulado, pero cae en trampas donde es asimilado por un berenjenal [maquis] de procedimientos, trampas que sus victorias mismas vuelven invisibles al ocupante. Por espectacular que sea, su privilegio corre el riesgo de ser apenas aparente, si sólo sirve de marco a las prácticas testarudas, astutas, cotidianas que lo utilizan. Eso que se llama "vulgarización" o "degradación" de una cultura sería entonces un aspecto, caricaturizado y parcial, del desquite que las tácticas utilitarias se toman sobre el poder dominante de la producción. De todos modos, el consumidor no sabría ser identificado o calificado conforme a los productos periodísticos o comerciales que asimila: entre él (que se sirve de ellos) y estos productos (signos del "orden" que se le impone), hay una distancia, más o menos grande, determinada por el uso que el consumidor hace de ellos.

El uso debe pues analizarse en sí mismo. Los modelos no faltan, sobre todo en lo que concierne a la lengua, terreno privilegiado por la identificación de las formalidades propias de estas prácticas. Gilbert Ryle, representante de la distinción saussuriana entre la lengua (un sistema) y el "habla" (un acto), comparaba la primera con un capital y la segunda con las operaciones que éste permite: de un lado, una provisión; del otro, negocios y usos. En el caso del consumo, uno podría casi decir que la producción proporciona el capital

y que los usuarios, como arrendatarios, adquieren el derecho de efectuar operaciones sobre este fondo sin ser los propietarios. Pero la comparación vale solamente para la relación entre un conocimiento de la lengua y unos "actos de habla" (*speech acts*). Por esta sola razón, se cuenta ya con una serie de cuestiones y de categorías que han permitido, sobre todo desde Bar-Hillel, abrir en el estudio del lenguaje (semiosis o *semiotic*) una sección particular (llamada *pragmatics*) consagrada al uso o a las *indexical expressions*, es decir, "a las palabras y a las frases cuya referencia no puede determinarse sin conocer el contexto de uso".

Antes de volver ulteriormente sobre estas investigaciones que aclaran toda una región de las prácticas cotidianas (el uso de la lengua), basta con hacer notar que tales investigaciones se apoyan en una problemática de la enunciación. Los "contextos de uso" (*contexts of use*), al plantear el acto en su relación con las circunstancias, remiten a las características que especifican el acto de decir (o práctica de la lengua) y a las que son sus efectos. La enunciación provee un modelo de estas características, pero éstas van a encontrarse en la relación que otras prácticas (caminar, habitar, etcétera) mantienen con sistemas no lingüísticos. La enunciación supone en efecto: 1) una efectuación del sistema lingüístico por medio de un decir que actualiza sus posibilidades (la lengua sólo es real en el acto del habla); 2) una apropiación de la lengua por parte del locutor que la habla; 3) la implantación de un interlocutor (real o ficticio), y por tanto la constitución de un contrato relacional o de una alocución (se habla a alguien); 4) la instauración de un presente mediante el acto del "yo" que habla y, a la vez, pues "el presente es propiamente la fuente del tiempo", la organización de una temporalidad (el presente crea un antes y un después también) y la existencia de un "ahora" que es presencia en el mundo".

Estos elementos (realizar, apropiarse, inscribirse dentro de relaciones, situarse en el tiempo) hacen de la enunciación, y secundariamente del uso un nudo de circunstancias, una nudosidad inseparable del "contexto" del cual, de manera abstracta, se la distingue. Indisociable del instante presente de unas circunstancias particulares y de un hacer (producir a partir de la lengua y modificar la dinámica de una relación), el acto de decir es un uso de la lengua y una operación sobre ella. Se puede intentar aplicar su modelo muchas operaciones no lingüísticas, al considerar como hipótesis que todo estos usos competen al consumo.

Todavía hace falta precisar la naturaleza de estas operaciones por medio de otro sesgo, ya no a título de la relación que mantienen con un sistema un orden, sino en la medida en que unas relaciones de fuerzas definen la redes donde se inscriben y delimitan las circunstancias de las que pueden sacar provecho. Por eso, de una referencia lingüística hay que pasar a un referencia polemológica. Se trata de combates o de juegos entre el fuerte y el débil, y de estas "acciones" que son posibles para el débil.

Estrategias y tácticas

Productores desconocidos, poetas de sus asuntos, inventores de senderos en las junglas de la racionalidad funcionalista, los consumidores producen algo que tiene la forma de "trayectorias" de las que habla Delaunoy. Trazan "trayectorias indeterminadas", aparentemente insensatas porque no son coherentes respecto al lugar construido, escrito y prefabricado en el que se desplazan. Se trata de frases imprevisibles en un lugar ordenado por las técnicas organizadoras de sistemas. Pese a tener como material los vocabularios de las lenguas recibidas (el de la televisión, el del periódico, el del supermercado o el de las disposiciones urbanísticas), pese a permanecer encuadrados por sintaxis prescritas (modos temporales de horarios, organizaciones paradigmáticas de lugares, etcétera), estos "atajos" siguen siendo heterogéneos para los sistemas donde se infiltran y donde bosquejan las astucias de intereses y de deseos diferentes. Circulan, van y vienen, se desbordan y derivan en un relieve impuesto, como olas espumosas de un mar que se insinúa entre los riscos y los laberintos de un orden establecido.

De esta agua regulada en principio por las cuadrículas institucionales que de hecho erosiona poco a poco y también desplaza, las estadísticas no saben casi nada. No se trata, en efecto, de un líquido, que circula en los dispositivos de lo sólido, sino de movimientos diferentes, que utilizan los elementos del terreno. Ahora bien, las estadísticas se limitan a clasificar, calcular y poner en cuadros estos elementos -unidades "léxicas", palabras publicitarias, imágenes televisadas, productos manufacturados, lugares construidos, etcétera- y lo hacen con categorías y según taxonomías conformes a las de la producción industrial o administrativa. Así sólo aprovechan el material utilizado en las prácticas de consumo, un material que es evidentemente el que la producción impone a todos, y no la formalidad propia de estas prácticas, su "movimiento" subrepticio y astuto, es decir, la actividad misma de "valerse de". La fuerza de estos cálculos se debe a la capacidad de dividir, pero esta capacidad analítica suprime la posibilidad de representar trayectorias tácticas que, según criterios propios, seleccionan fragmentos tomados de los vastos conjuntos de la producción para componer con ellos historias originales.

Se cuenta lo que es utilizado, no los modos de utilizarlo. Paradójicamente, éstos se vuelven invisibles en el universo de la codificación y de la transparencia generalizadas. De estas aguas que se insinúan por todas partes sólo son perceptibles los efectos (la cantidad y la localización de los productos consumidos). Circulan sin ser vistas, reconocibles solamente en los objetos que desplazan y hacen desaparecer. Las prácticas del consumo son los fantasmas de la sociedad que lleva su nombre. Como los "espíritus" de antaño, constituyen el principio multiforme y oculto de la actividad productora.

Para dar cuenta de estas prácticas, hube de recurrir a la categoría de trayectoria. Debía evocar ésta un movimiento temporal en el espacio, es decir, la unidad de una sucesión diacrónica de puntos recorridos, y no la figura que estos puntos forman en un lugar supuestamente sincrónico o acrónico. En realidad, esta "representación" resulta insuficiente, ya que precisamente la trayectoria se dibuja, y el tiempo o el movimiento se encuentra así reducido a una línea susceptible de ser totalizada por el ojo, legible en un instante: se proyecta sobre un plano el recorrido de un

caminante en la ciudad. Por útil que sea esta "colocación en un plano", metamorfosea la articulación temporal de lugares en una continuidad espacial de puntos. Un gráfico se coloca en el sitio de una operación. Un signo reversible (se lee en los dos sentidos, una vez proyectado sobre el mapa) es sustituido por una práctica indisoluble de momentos particulares y de "ocasiones", y es entonces irreversible (el tiempo no se repone, ni se regresa a las oportunidades perdidas). Es pues una huella en lugar de los actos, una reliquia en lugar de las acciones: es sólo su desecho, el signo de su desaparición. Esta proyección postula que es posible tomar lo uno (lo descrito) por lo otro (las operaciones articuladas sobre las ocasiones). Es un "equivoco" (lo uno en lugar de lo otro), típico de las reducciones que debe efectuar, para ser eficaz, una gestión funcionalista del espacio. Hay que recurrir pues a otro modelo.

Una distinción entre estrategias y tácticas parece presentar un esquema inicial más adecuado. Llamo estrategia al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde el momento en que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base desde la que administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas (los clientes o los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad, los objetivos y los objetos de la investigación, etcétera). Como en la administración gerencial, toda racionalización "estratégica" se ocupa primero de distinguir en un "medio ambiente" lo que es "propio", es decir, el lugar del poder y de la voluntad propios. Gesto cartesiano, si se quiere: circunscribir lo propio en un mundo hechizado por los poderes invisibles del Otro. Gesto de la modernidad científica, política o militar.

La instauración de una cesura entre un lugar propio y su otro va acompañada de efectos considerables, algunos de los cuales se deben mencionar de inmediato:

1. Lo "propio" constituye una victoria del lugar sobre el tiempo. Permite capitalizar las ventajas adquiridas, preparar las expansiones futuras y darse así una independencia con relación a la variabilidad de circunstancias. Es un dominio del tiempo por medio de la fundación de un lugar autónomo.
2. Es también un dominio de los lugares mediante la vista. La partición del espacio permite una práctica panóptica a partir de un lugar desde donde la mirada transforma las fuerzas extrañas en objetos que se pueden observar y medir, controlar por tanto e "incluir" en su visión. Ver (de lejos) será también prever, adelantarse al tiempo mediante la lectura de un espacio.
3. Sería legítimo definir el poder del conocimiento por medio de esta capacidad de transformar las incertidumbres de la historia en espacios legibles (lugares). Pero es más exacto reconocer en estas "estrategias" un tipo específico de conocimiento, el que sustenta y determina el poder de darse un lugar propio. Además, las estrategias militares o científicas siempre se han iniciado gracias a la constitución de campos "propios" (ciudades autónomas, instituciones "neutras" o "independientes", laboratorios de investigaciones "desinteresadas", etcétera). Dicho de otra forma, un poder es

la condición previa de ese orden de conocimiento, y no sólo su efecto o su atributo. Permite e impone sus características. Ahí se produce.

En relación con las estrategias (cuyas figuras sucesivas desplazan este esquema demasiado formal y cuyo vínculo con una configuración histórica particular de la racionalidad estaría por precisarse), llamo táctica a la acción calculada determinada por la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar en el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña. No tiene el medio de mantenerse en sí misma, a distancia, en una posición de retirada, de previsión y de recogimiento en sí: es movimiento "en el interior del campo de visión del enemigo", como decía Von Bülow, y está dentro del espacio controlado por éste. No cuenta pues con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo. Opera golpe a golpe. Aprovecha las "ocasiones" y depende de ellas, dado que no cuenta con una base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas. No guarda lo que gana. Esta carencia de lugar propio le permite, sin duda, la movilidad, pero le exige a la vez una mayor capacidad de adaptación a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante. Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta.

En suma, la táctica es un arte del débil. Clausewitz lo comentaba a propósito de la astucia, en su tratado *Sobre la guerra*. Mientras más crece una potencia, menos puede permitirse movilizar una parte de sus medios para producir efectos de trapacería: es, en efecto, peligroso emplear efectivos considerables para aparentar, cuando este género de "demostración" resulta generalmente vano y cuando "lo serio de la amarga necesidad hace tan urgente la acción directa que no deja sitio para este juego". Se distribuyen sus fuerzas, no se las arriesga a simular. La potencia está comprometida por su visibilidad. En contraste, la astucia es posible al débil, y a menudo sólo ella, como un "último recurso": "*Mientras más débiles son las fuerzas sometidas a la dirección estratégica, más capaz será ésta de astucias*". Es decir: más se transforma en táctica.

Clausewitz compara igualmente la astucia o ardid con el chiste: "*Así como el chiste es una prestidigitación relativa a ideas y concepciones, la astucia es una prestidigitación relativa a las acciones*". Se sugiere así el modo como la táctica, prestidigitación en efecto, se introduce por sorpresa dentro de un orden. El arte de jugar con el adversario, de burlarle y tenderle trampas, tiene mucho que ver con un especial sentido de la temporalidad, de la "ocasión". Mediante procedimientos que precisa a propósito del chiste, Freud combina elementos audazmente cercanos para insinuar el destello de otra cosa en el lenguaje de un lugar y para impresionar al destinatario. Desplazamientos, sorpresas, grietas y hallazgos dentro de las casillas de un sistema dado, las maneras de hacer de los consumidores son los equivalentes prácticos de los chistes.

Sin lugar propio, sin visión globalizadora, tan ciega y perspicaz como en el

combate cuerpo a cuerpo, gobernada por las ocasiones y la suerte, las tácticas se encuentran pues determinadas esencialmente por la ausencia de poder, en la misma medida en que la estrategia se encuentra organizada por el postulado de un poder como precondition. Desde este punto de vista, su dialéctica podría ilustrarse con el antiguo arte de los sofistas. Autor de un gran sistema "estratégico", Aristóteles se interesaba mucho en los procedimientos de este enemigo que pervertía, pensaba él, el orden de la verdad. De este adversario proteico, rápido, sorprendente, cita una fórmula que, al precisar el resorte de los sofismas, puede finalmente definir la táctica tal como la entiendo aquí: se trata, decía Córax, de "convertir la posición más débil en la más fuerte". La paradójica conclusión de esta proposición revela la relación de fuerzas que está en el principio de una creatividad intelectual tan tenaz como sutil, inalcanzable, movilizadora a la espera de todas las ocasiones, diseminada en los terrenos del orden dominante, ajena a las reglas que impone una racionalidad basada en el derecho adquirido de un lugar propio.

Las estrategias son pues acciones que, gracias a postular un lugar de poder son capaces de elaborar lugares teóricos (sistemas y discursos totalizadores) susceptibles de articular un conjunto de lugares físicos donde se reparten las fuerzas. Las estrategias combinan estos tres tipos de lugares y tienden a dominar unos a través de los otros. En consecuencia priorizan las relaciones espaciales (de lugares). Se esfuerzan por reducir las relaciones temporales a relaciones espaciales mediante la atribución analítica de un sitio propio a cada elemento particular y mediante la organización combinatoria de los movimientos específicos de las unidades o de los conjuntos de unidades. El modelo fue militar, antes de ser "científico". Las tácticas son procedimientos que valen por la pertinencia que dan al tiempo -a las circunstancias que el instante preciso de una intervención transforma en situación favorable, a la rapidez de movimientos que cambian la organización del espacio, a las relaciones entre momentos sucesivos de una "jugarreta", en los cruzamientos posibles de duraciones y de ritmos heterogéneos, etcétera. A este respecto, la diferencia entre unos y otros remite a dos opciones históricas en materia de acción y de seguridad (opciones que responden más a constricciones propias de cada situación de partida que a elecciones abstractamente libres): las estrategias ponen sus esperanzas en la resistencia que el establecimiento de un lugar propio ofrece al deterioro del tiempo; las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil utilización del tiempo, en las ocasiones que presenta y también en las sacudidas que introduce en los cimientos del poder. Aun cuando los métodos puestos en práctica por este arte de la guerra cotidiana jamás se presentan bajo una forma tan marcada, siempre nos queda, no obstante, el modo en que la apuesta sobre el lugar o sobre el tiempo distingue las maneras de actuar.

Retóricas de la práctica, astucias milenarias

Diversas referencias teóricas permitirán caracterizar mejor las tácticas o la polemología del "débil". Es el caso, en particular, de las "figuras" y "giros" que analiza la retórica. Freud, de hecho, ya las ha señalado y las ha utilizado en sus estudios sobre el chiste y sobre las formas que toma el retorno de lo

reprimido: economía y condensaciones verbales, doble sentido y contrasentido, traslados y aliteraciones, empleos múltiples del mismo material, etcétera. No hay, sin embargo, nada sorprendente en esas homologías entre las artimañas de las prácticas y los movimientos retóricos. Las figuras retóricas juegan su juego, con éxito o sin él, en un terreno que ha sido acotado en relación a las legalidades de la sintaxis y del sentido propio, es decir, en relación a la definición general de un lugar "propio" distinto del que no lo es. Se trata de manipulaciones del lenguaje que se disponen en función de dar con la ocasión propicia, apuntando a seducir, trucar o invertir la posición lingüística del receptor. Mientras que la gramática vigila la "propiedad" de los términos, las alteraciones retóricas (desviaciones metafóricas, condensaciones elípticas, miniaturizaciones metonímicas, etcétera) apuntan a una utilización de la lengua por parte de los locutores en situaciones particulares de combates lingüísticos rituales o efectivos. Son indicaciones para un consumo y un juego de fuerzas. Competen a una problemática de la enunciación. Además, aunque (o quizá porque) están excluidas en principio del discurso científico, estas "maneras de hablar" proporcionan al análisis de las "maneras de hacer" un repertorio de modelos e hipótesis. Al cabo no son sino variaciones dentro de una semiótica general de las tácticas. Evidentemente, para elaborar esta semiótica, habría que recorrer artes de pensar y de actuar diferentes a las que han fundado una racionalidad basada sobre la delimitación de un lugar propio: desde los sesenta y cuatro hexagramas incluidos en el I Ching chino o desde la métis griega hasta la hila árabe, se manifiestan otras lógicas".

Mi intención no apunta directamente a la constitución de una semiótica. Consiste en sugerir algunas maneras de pensar las prácticas cotidianas de los consumidores, suponiendo de entrada que éstas son de tipo táctico. Habitar, circular, hablar, leer, caminar o cocinar, todas estas actividades parecen corresponder a las características de las artimañas y las sorpresas tácticas: astutos trucos del "débil" en el orden construido por el "fuerte", un arte de tantear en los dominios del otro, una sabiduría del cazador furtivo, maniobras pluriformes y movilidades, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros.

Tal vez respondan a un arte intemporal, que no sólo ha atravesado las instituciones de los órdenes sociopolíticos sucesivos, sino que se extiende más atrás en el tiempo, antes que nuestras historias mismas empezaran, encontrando extrañas solidaridades más acá de las fronteras de la humanidad. Estas prácticas presentan, en efecto, curiosas analogías, como inteligencias inmemoriales, con las simulaciones, ardidés y trucos que ciertos peces o ciertas plantas hacen con un virtuosismo prodigioso. Los procedimientos de este arte pueden ser encontrados en los más lejanos extremos del dominio de los seres vivos, como si rebasaran no sólo las separaciones estratégicas de las instituciones históricas, sino también el corte instaurado por la institución misma de la conciencia. Aseguran continuidades formales y la permanencia de una memoria sin lenguaje, desde el fondo de los océanos hasta las calles de nuestras megalópolis.

En todo caso, en la escala de la historia contemporánea, parece también que la generalización y la expansión de la racionalidad tecnocrática han creado, en los intersticios del sistema, una fragmentación y un crecimiento

explosivo de estas prácticas anteriormente reguladas por unidades locales estables. Cada vez más, las tácticas se salen de sus órbitas. Apartadas de las comunidades tradicionales que circunscribían su funcionamiento, se lanzan a derivar por un espacio que se ha ido homogeneizando y extendiendo. Los consumidores se transforman en migrantes. El sistema en el que circulan resulta demasiado vasto para fijarlos en alguna parte, pero demasiado generalizado para que pudieran escapársele y exiliarse en otra parte. Ya no hay ninguna otra parte. Debido a esto, el modelo "estratégico" resulta también transformado, acorralado por su propio éxito: dependía de la definición de un lugar "propio" distinto del resto; ahora ese mismo lugar se convierte en el todo. Podría ser que, poco a poco, agotara sus capacidades transformadoras para constituir solamente el espacio (tan totalitario como el cosmos de antaño) donde se activaría una sociedad de tipo cibernético, entregada a los movimientos brownianos de tácticas invisibles e innumerables. Habría una proliferación de manipulaciones aleatorias e incontrolables, en el interior de una inmensa trama de coacciones y garantías socioeconómicas: miríadas de movimientos cuasi invisibles, jugando sobre la textura cada vez más fina de un lugar homogéneo, continuo que engloba a todos. ¿Es esto ya el presente o acaso el futuro de la gran ciudad?

Si bien podemos intentar dejar de lado la arqueología multimilenaria de los ardides lo mismo que la posibilidad de su futuro en el hormiguero globalizado, el estudio de algunas tácticas cotidianas presentes no debe sin embargo perder de vista de donde vienen ni hacia donde son susceptibles de ir. La evocación de estos lejanos pasados o futuros permite al menos resistir los efectos del análisis, fundamental pero a menudo exclusivo y obsesivo, que se ocupa de describir las instituciones y los mecanismos de la represión. No sorprende el privilegio que guarda la problemática de la represión en el campo de los investigadores: las instituciones científicas son de hecho parte del sistema que analizan; al examinarlo, se limitan al bien conocido género de la historia de la familia (una ideología crítica que no consigue generar ningún cambio con sus operaciones, al crear dicha crítica la apariencia de una distancia en el interior del clan al que siguen perteneciendo); hasta agregan el encanto inquietante de los diablos o de los fantasmas de los relatos que se cuentan por la tarde junto al hogar. Pero esta dilucidación del aparato por sí mismo tiene como inconveniente no ver las prácticas que le resultan heterogéneas y que reprime o cree reprimir. Sin embargo, éstas tienen también todas las posibilidades de sobrevivir a este aparato y, en todo caso, forman parte también de la vida social, puesto que son tanto más resistentes en la medida en que son más flexibles y se ajustan perpetuamente a los cambios. Al escudriñar esta realidad huidiza y permanente, uno tiene la impresión de explorar la noche de las sociedades, una noche más prolongada que sus días, un mar oscuro del que emergen las sucesivas instituciones, inmensidad marítima donde los sistemas socioeconómicos y políticos aparecen como islas efímeras.

El paisaje imaginario de una investigación no deja de tener valor, aun si carece de rigor. Restaura lo que se indicaba no hace mucho bajo el título de "cultura popular", pero para transformar en una infinidad móvil de tácticas lo que se representaba como una fuerza matriz de la historia. Así pues, mantiene presente la estructura de un imaginario social cuyas cuestiones

fundamentales no cesan de tomar formas diferentes y de volver a plantearse. Previene igualmente contra los efectos de un análisis que, necesariamente, sólo puede aprehender estas prácticas en función de un aparato técnico particular, en la medida en que aquellas alteran o interfieren sus instrumentos. Además, es el estudio mismo el que resulta marginal en relación con los fenómenos estudiados. El paisaje que pone en escena estos fenómenos de un modo imaginario tiene pues valor rectificativo y terapéutico global contra su reducción por medio de un examen demasiado limitado. Asegura al menos su presencia a modo de "aparecidos" (*revenants*). Esta vuelta sobre otra escena recuerda también la relación que la experiencia de estas prácticas mantiene con lo que expone de ellas un análisis. Es el testigo, sólo fantástico pero no científico, de la desproporción entre las tácticas cotidianas y una dilucidación estratégica. Acerca de lo que todo el mundo hace, ¿qué es lo que se puede escribir? Entre los dos niveles, la imagen, fantasma del cuerpo experto y silencioso, preserva la diferencia.

Un arte de pensar: Kant

Resulta sintomático, Kant se ocupa de la relación entre el arte de hacer (*Kunst*) y la ciencia (*Wissenschaft*), o entre una técnica (*Technik*) y la teoría (*Theorie*), en el curso de una investigación que le fue llevando de estudios iniciales sobre el gusto hacia una crítica del juicio. Encuentra el arte en este recorrido que va del gusto al juicio. Parámetro de un conocimiento práctico que desborda el conocimiento y tiene forma estética. Kant destaca lo que, genialmente, llama un "tacto lógico" (*logische Takt*). Inscrito en la órbita de una estética, el arte de hacer está colocado bajo el signo del juicio, condición "a-lógica" del pensamiento. La antinomia tradicional entre una "operatividad" y una "reflexión" es superada por un punto de vista que, al reconocer un arte en la raíz del pensamiento, hace del juicio un "término medio" (*Mittelglied*) entre la teoría y la praxis. Este arte de pensar constituye una unidad sintética entre los dos.

Los ejemplos kantianos se refieren precisamente a las prácticas cotidianas: "La facultad de juzgar rebasa el entendimiento [...] Facultad de juzgar el uniforme que debe usar una camarera. Facultad de juzgar la dignidad que conviene a un edificio, unos ornamentos que no deben contrariar el fin perseguido". El juicio no se refiere nada más a la "conveniencia" social (equilibrio elástico de una red de contratos tácitos), sino, más ampliamente, a la relación de un gran número de elementos, y sólo existe en el acto de crear concretamente un conjunto nuevo mediante una correspondencia conveniente de esta relación con un elemento adicional, como se agrega un rojo o un ocre a un cuadro cambiándolo sin destruirlo. La transformación de un equilibrio dado en otro equilibrio caracterizaría al arte.

Para precisarlo, Kant cita la autoridad general del discurso, una autoridad, sin embargo, que nunca deja de ser local y concreta: en mi rincón, escribe (*in meinen Gegenden*: en mi región, en mi "país"), "el hombre ordinario" (*der gemeine Mann*) dice (*sagt*) que los prestidigitadores (*Taschenpieler*) son muestra de un conocimiento (cualquiera puede hacerlo si conoce el

truco), mientras que los equilibristas (*Seiltenzer*) ejercen un arte. Bailar sobre la cuerda floja es mantener en todo momento un equilibrio, recreándolo a cada paso gracias a nuevas intervenciones; es conservar una relación que jamás es adquirida y que una incesante invención renueva al dar la impresión de "conservarla". El arte de hacer queda así admirablemente definido, más aún cuando en efecto el ejecutante mismo forma parte del equilibrio que modifica sin comprometerlo. Gracias a esta capacidad de hacer un conjunto nuevo a partir de un acuerdo preexistente y de conservar una relación formal pese a la variación de elementos, se aproxima a la producción artística. Sería la inventividad incesante de un gusto en la experiencia práctica.

Pero este arte designa igualmente lo que, en el trabajo científico mismo, no depende de la aplicación pese a todo necesaria de reglas o modelos y sigue siendo, en última instancia, como también lo dirá Freud, "una cuestión de tacto" (*eine Sache des Takts*). Cuando vuelve sobre este punto, Freud toma en cuenta el diagnóstico, una cuestión de juicio que precisamente pone en juego, en una intervención práctica, una relación o un equilibrio entre una multitud de elementos. Para Freud, como para Kant, se trata aquí de una facultad autónoma que se afina pero no se aprende: "*La falta de juicio, dice Kant, es propiamente lo que se llama estupidez, y para este vicio no hay remedio*". Es éste un vicio que afecta tanto al científico como a todos los demás.

Entre el entendimiento que conoce y la razón que desea, la facultad de juzgar es pues un "arreglo" formal, un "equilibrio" subjetivo entre imaginar y comprender. Esta facultad tiene la forma de un placer, relativo no a una exterioridad, sino a un modo de ejercicio: pone en juego la experiencia concreta de un principio universal de armonía entre la imaginación y el entendimiento. Es un sentido (*Sinn*), pero que es "común": un sentido común (*Gemeinsinn*), o juicio. Sin demorarse en los detalles de una tesis que rechaza la división ideológica entre los conocimientos, y por tanto su jerarquización social, se puede al menos mencionar que este tacto conecta una libertad (moral), una creación (estética) y un acto (práctica); tres elementos que ya están presentes en la "perruque", este ejemplo contemporáneo de una táctica cotidiana.

Quizá los antecedentes de esta forma de juicio insertado en un acto poético y ético puedan ser rastreados en antiguas formas de experiencia religiosa, cuando ésta era también una especie de "tacto", la aprehensión o creación de una "armonía" en prácticas particulares, el gesto ético y poético de *religare* (de religar, tramar), de plantear un acuerdo en una serie indefinida de actos concretos. Newman todavía reconoce en esto un "tacto". Pero como consecuencia de desplazamientos históricos que han limitado singularmente los equilibrios posibles en la versión religiosa de ese "caminar sobre la cuerda floja", una práctica estética la ha sustituido poco a poco, práctica que se ha ido viendo a su vez progresivamente aislada de la operatividad y la científicidad, al punto de que, por ejemplo, de Schleiermacher hasta Gadamer, se ha convertido en la experiencia marginal a la cual una tradición "hermenéutica" no cesa de recurrir para sostener su crítica de las ciencias objetivas. A causa de un genio auxiliado por la coyuntura (del arte de J.S. Bach al de la Revolución), Kant se sitúa en una intersección donde el acto

religioso concreto permanece como la forma ética y estética (mientras que su contenido dogmático desaparece), y donde la creación artística todavía posee valor de acto moral y técnico. Esta combinación transitiva, que en su obra oscila ya entre una "Crítica del gusto" y una "Metafísica de las costumbres", proporciona una referencia moderna fundamental para analizar la naturaleza estética, ética y práctica del "*savoir faire*" cotidiano.

Kant se esfuerza todavía por determinar este tacto en un texto de periodismo ilustrado, publicado en plena Revolución francesa en el *Berlinische Monatsschrift* (septiembre de 1793), a propósito de un dicho común: "Eso puede ser cierto en la teoría, pero no vale nada en la práctica". Este importante texto teórico tiene pues por objeto, y por título, un dicho, y se da en el lenguaje de la prensa (se ha hablado de una "obra popular" de Kant). Interviene en un debate en el que por turnos, después de las respuestas de Kant a las objeciones de Christian Garve (1792), los artículos de Friedrich Gentz (diciembre de 1793) y de August Wilhelm Rehberg (febrero de 1794) retoman en la misma revista el comentario del dicho. Este "dicho" es un *Spruch*, es decir, a la vez un proverbio (sabiduría), una sentencia (juicio) y un oráculo (habla que autoriza conocimientos). ¿Es por un efecto de la Revolución que un proverbio recibe la pertinencia filosófica de un versículo (*Spruch*) de texto sagrado y que mueve a su alrededor, como en las antiguas ediciones del Talmud, del Corán o de la Biblia, el conocimiento exegético de los teóricos? Este debate filosófico en torno de un proverbio evoca también la historia evangélica del *Infans* que habla en medio de los escribas, o el tema popular del "niño sabio de tres años". Pero en lo sucesivo ya no se trata de una cuestión de infancia, y tampoco de una de vejez (como se hace decir a Kant al traducir *Gemeinspruch* por "viejo dicho"), sino de cualquiera y de todo el mundo, del hombre "común" y "ordinario" (*gemein*) cuyos dichos, una vez más, pueden cuestionar a los intelectuales e inducirles a la proliferación de comentarios.

El "dicho" en cuestión no afirma ningún principio. Constata un hecho, que Kant interpreta como el signo o de un interés insuficiente en la teoría por parte del que está inmerso en las prácticas, o de un desarrollo insuficiente de la teoría en el teórico mismo. "Cuando la teoría funciona todavía poco (*noch wenig*) en la práctica, no es que la falta recaiga en la teoría, sino al contrario, que no hay bastante (*nicht genug*) de esa teoría que debería haberse aprendido de la experiencia..." Cualesquiera que sean los ejemplos dados (se encuentra el problema tradicional de las fricciones), Kant organiza su demostración en una obra en tres actos donde el hombre ordinario aparece por turnos bajo la figura de tres personajes (el hombre de negocios, el hombre político y el ciudadano del mundo) opuestos a tres filósofos (Garve, Hobbes y Mendelssohn) y así puede analizar sucesivamente las cuestiones relativas a la moral, a la ley constitucional y al orden internacional. Más que estas variaciones, lo que importa aquí es el principio de un acuerdo formal de las facultades en el juicio: éste no se localiza ni en el discurso científico, ni en una técnica particular, ni en una expresión artística. Se trata de un arte de pensar al que las prácticas ordinarias competen tanto como la teoría. Como la actividad del equilibrista, tiene valor ético, estético y práctico. No es en absoluto sorprendente pues, que un arte organice los discursos que abordan las prácticas en nombre de una teoría, por ejemplo los de Foucault o de Bourdieu. Pero debido a esto se

plantea una cuestión, poco kantiana, sobre un discurso que sea el arte de decir o hacer la teoría tanto como la teoría de ese arte mismo, es decir, un discurso que sea memoria y práctica, en suma el relato del tacto.

El tiempo de las historias

Dando vueltas alrededor de estas prácticas y contemplándolas desde arriba o abajo, parece como si nos siguiéramos perdiendo algo, algo que no puede decirse ni enseñarse, sino sólo "practicarse". Así lo pensaba Kant a propósito del juicio o el tacto. Ahora bien, aunque ha colocado esta cuestión en un nivel "trascendental" en relación con la práctica y la teoría (y ya no en la posición de un residuo referencial en relación con las "luces" de la razón), no nos precisa cuál podría ser su lenguaje. A este respecto, Kant utiliza la cita: un proverbio común, o una palabra del hombre "ordinario". Este procedimiento, todavía jurídico (y ya etnológico), hace decir al otro el fragmento ofrecido a la glosa. El "oráculo" popular (*Spruch*) debe hablar de este arte, y el comentario luego explicará este "dicho". Sin duda, de ese modo el discurso toma en serio esta habla (lejos de considerarla como cobertura tramposa de las prácticas), pero se sitúa fuera, en la distancia de una observación apreciativa. Es un decir sobre lo que el otro dice de su arte, y no un decir de este arte. Si se considera que este "arte" sólo puede ser practicado y que, fuera de su ejercicio mismo, no tiene enunciado, el lenguaje debe ser también su práctica. Será un arte de decir: en él se ejerce precisamente este arte de hacer en el que Kant reconocía un arte de pensar. Para decirlo con otras palabras, será un relato. Si el arte de decir es en sí mismo un arte de hacer y un arte de pensar, puede ser a la vez su práctica y su teoría.

Un arte de decir

Los sondeos que preceden apuntan hacia esta dirección. Distingo una experiencia y una hipótesis.

1) Un hecho resulta, de entrada, indicativo. Las maneras de hacer no designan solamente actividades que una teoría se daría como propósitos. También organizan su construcción. Muy lejos de encontrarse en el exterior de la creación teórica, a sus puertas, los "procedimientos" de Foucault, las "estrategias" de Bourdieu y, en términos más generales, las tácticas forman un campo de operaciones en el interior del cual se desarrolla también la producción de la teoría. Se recupera así, aunque sobre otro terreno, la posición de Wittgenstein respecto al lenguaje ordinario.

2) Para explicitar la relación de la teoría con los procedimientos que la producen y que constituyen sus objetos de estudio, se ofrece una

posibilidad. un discurso articulado en relatos. La narrativización de las prácticas sería entonces un "modo de hacer" textual, con sus procedimientos y con sus tácticas propios. Desde Marx y Freud (para no remontarse más lejos en el tiempo), no faltan los ejemplos autorizados. Foucault, por su parte, declara escribir sólo "relatos". Por su lado, Bourdieu hace de los relatos la vanguardia y la referencia de su sistema. En muchos trabajos, la narratividad se insinúa en el discurso académico como su indicativo general (el título), como una de sus partes (análisis de "casos", "historias de vida" o de grupos, etcétera) o como su contrapunto (fragmentos citados, entrevistas, "dichos", etcétera). Aparece una y otra vez. ¿No habría que reconocer su legitimidad científica al suponer que en lugar de ser un residuo, susceptible o no de ser eliminado del discurso, la narratividad tiene una función necesaria, y que una teoría del relato es indisociable de una teoría de las prácticas, como su condición al mismo tiempo que como su producción?

Esto implicaría, sin duda, reconocerle valor teórico a la novela, convertida en el zoológico de las prácticas cotidianas desde que la ciencia moderna existe. Supondría sobre todo restituir su importancia "científica" a la acción inmemorial (también es una acción) que desde siempre cuenta las prácticas. En este caso, el cuento popular proporciona al discurso científico un modelo, y no solamente objetos textuales para ser tratados. Ya no tiene la condición de un documento que no sabe lo que dice, citado ante y por el analista que lo sabe. Al contrario, es un "saber-decir" (*savoir-dire*) exactamente ajustado a su objeto, y, como tal, tampoco es la contrapartida del conocimiento, sino una variante del discurso que sabe y una autoridad en materia de teoría. Se comprenderán entonces las alternancias y complicidades, las homologías de procedimientos y las tramas sociales que conectan las "artes del decir" con las "artes de hacer": las mismas prácticas se producirían unas veces en el campo verbal, y otras en el campo de las acciones; jugarían de uno al otro, igualmente tácticas y sutiles aquí y allá; se devolverían la pelota: del trabajo a la velada, de la cocina a las leyendas y a los chismorreos, de las astucias de la historia vivida a las de la historia contada.

¿Lleva esta narratividad a la "Descripción" de la edad clásica? Una diferencia fundamental las separa: en el relato ya no se trata de ajustarse lo más ceñidamente posible a una "realidad" (una operación técnica, etcétera) y acreditar el texto por lo "real" que exhibe. Al contrario, la historia contada crea un espacio ficticio. Se aleja de lo "real", o más bien hace como si se apartara de la coyuntura: "había una vez..." Por esto precisamente, más que describir una "jugada", la hace. Para retomar la cuestión citada por Kant, es en sí misma un acto de equilibrista en el cual participan la circunstancia (lugar, tiempo) y el locutor mismo, una manera de saber manejar con tacto, arreglar y "colocar" un dicho al desplazar un conjunto, en suma, "una cuestión de tacto".

Hay en efecto un contenido del relato, pero pertenece también al arte de poner en juego una artimaña: es un rodeo recurriendo al pasado ("el otro día", "en otro tiempo") o a una cita (un dicho, un proverbio), para aprovechar la ocasión y modificar un equilibrio por sorpresa. Aquí el discurso se caracteriza por una forma de ejercerse más que por lo que muestra. Además, hay que entender más de lo que dice. Produce pues

efectos, no objetos. Es narración, no descripción. Es un arte de decir. El público no se equivoca y distingue el arte de los trucos fáciles (lo que basta saber para que cualquiera pueda hacer algo) pero también de la revelación/vulgarización (lo que indefinidamente hay que saber), igual que la gente ordinaria a la que Kant se refería distingue fácilmente al prestidigitador y al equilibrista. Algo en la narración escapa al orden de lo que resulta suficiente o necesario saber, y, por sus características, compete al estilo de las tácticas.

Este arte sería fácil de reconocer en Foucault: un arte del suspense, de las citas, de la elipsis, de la metonimia; un arte de la coyuntura (la actualidad, el público) y de las ocasiones (epistemológicas, políticas); en suma, un arte de hacer "pasadas" con historias ficticias. No es, para empezar, su erudición (prodigiosa no obstante) la que permite su eficacia a Foucault, sino este arte de decir que es un arte de pensar y hacer. Con los más sutiles procedimientos de la retórica, mediante sabias alternancias de cuadros figurados ("historias" ejemplares) y cuadros analíticos (distinciones teóricas), produce un efecto de evidencia sobre el público al que se dirige; descoloca los campos donde se va insinuando; crea un nuevo "arreglo" del conjunto. Pero este arte de la narración finge ser su otro, con la "descripción" historiográfica y modifica su ley sin reemplazarla con otra. Carece de discurso propio. No tiene expresión propia. Practica el no lugar: Hace como si se eclipsara detrás de la erudición o las taxonomías que sin embargo manipula. Bailarín disfrazado de archivero. La risa de Nietzsche atraviesa el texto del historiador.

Para entender la relación del relato con las tácticas, es necesario descubrir un modelo científico más explícito, en el que la teoría de las prácticas tenga precisamente como forma una manera de contarlas.

Contar las artimañas: Detienne

Historiador lo mismo que antropólogo, Marcel Detienne ha optado deliberadamente por narrar. No coloca las historias griegas delante suyo para tratarlas en nombre de algo que no sean ellas mismas. Rechaza la división que haría de ellas unos objetos de conocimiento, pero también de unos objetos para conocer, cavernas donde "misterios" en reserva esperarían su significado a partir de la investigación científica. No supone que haya, detrás de todas estas historias, secretos cuyo progresivo descubrimiento les iría dando su propio sitio, el de la interpretación. Estos cuentos, relatos, poemas y tratados son ya prácticas. Dicen exactamente lo que hacen. Son la acción que significan. No hay necesidad de agregarles un comentario que parta de conocer lo que las prácticas narradas expresan sin saberlo, ni preguntarse de qué son la metáfora. Forman una red de operaciones cuyos mil personajes esbozan las formalidades y las artimañas que se cumplen en la historia misma.

En este espacio de prácticas textuales, como en un juego de ajedrez cuyas piezas, reglas y partidas se hubieran multiplicado a la escala de una

literatura, Detienne no sólo conoce con el sentido de un artista mil movimientos ya ejecutados (la memoria de las antiguas jugadas es esencial para toda partida de ajedrez), sino que los juega él mismo; con este repertorio, lleva a cabo otras jugadas: cuenta a su vez. Recita estas acciones tácticas. Para decir lo que dicen, no hay más discurso que ellas mismas. ¿Pregunta usted que “quieren” decir?. Se lo voy a contar de nuevo. Se cuenta de Beethoven que a quien le preguntaba sobre el sentido de una sonata, se la volvía a tocar. Sucede lo mismo para la recitación de la tradición oral tal y como la analiza J. Goody: una manera de volver a decir series y combinaciones de operaciones formales, con un arte de "ajustarlas" a la circunstancia y al público .

El relato no expresa una práctica. No se limita a expresar un movimiento. Lo hace. Se le comprende si se entra en el baile. Eso hace Detienne. Dice las prácticas griegas al recitar las historias griegas... "Había una vez..." *Le jardin d'Adonis, La Panthere parfumée, Dionysos mis á mort, La Cuisine du sacrifice*: fábulas de un narrador inmerso en las prácticas. Traza las artimañas de los griegos al desplegar a su manera sus relatos en la escena actual. Los protege contra la alteración museográfica mediante un arte que la historiografía ha perdido después de haberlo considerado durante mucho tiempo como esencial, un arte cuya importancia redescubre la antropología en los otros, desde las *Mitológicas* [de Claude Lévi-Strauss] hasta la *Ethnography of Speaking*: el arte de contar historias. Se mueve entre lo que la misma historiografía practicaba en el pasado y lo que la antropología restaura hoy como un objeto extraño. En este intersticio, el placer de contar encuentra pertinencia científica. El recitante despliega la alegre sucesión de sus fábulas. Ejecuta todos sus ardidés y tergiversaciones ejerciendo un arte del pensamiento. Como el caballo en el ajedrez, cruza el inmenso tablero de la literatura con el avance "sesgado" ("*courbe*") de estas historias, hilos de Ariadna, juegos formales de prácticas. En este caso, como lo hace el pianista, "interpreta" estas fábulas. Las ejecuta privilegiando dos "figuras" en las que se ejerce muy particularmente el arte griego de pensar: la danza y el combate, es decir las dos mismas figuras que la escritura del relato pone en funcionamiento.

Ha escrito junto con Jean-Pierre Vernant un libro sobre la "*mnimís*" de los griegos, *Les Ruses de l'intelligence*. Este libro es una serie de relatos. Está consagrado a una forma de inteligencia siempre "inmersa en una practica", en la que se combinan "el olfato, la sagacidad, la previsión, la agilidad de espíritu, el fingimiento, la astucia, la atención vigilante, el sentido de oportunidad, habilidades diversas, una experiencia adquirida a lo largo del tiempo". De una extraordinaria "estabilidad" de un cabo al otro del helenismo, aunque ausente de la imagen (y de la teoría) que el pensamiento griego ha construido de sí mismo, la *mnimís* se aproxima a las tácticas cotidianas por medio de "sus mañas, sus destrezas y sus estratagemas", y por el abanico de conductas que abarca, desde la habilidad práctica (*savoir-faire*) hasta la astucia.

De este análisis cabe destacar tres elementos, en tanto que diferencian más claramente la *mnimís* con relación a otros comportamientos, pero también porque caracterizan igualmente los relatos que hablan sobre ella. Constituyen la triple relación que la *mnimís* mantiene con la ocasión, con

los disfraces y con una invisibilidad paradójica. Por un lado, la *mnimis* cuenta y aprovecha el "momento oportuno" (el *kairos*): es una práctica del tiempo. Por otro, multiplica las máscaras y las metáforas: es un deshacerse del lugar propio. Y finalmente, desaparece en su acto mismo, como perdida en lo que hace, sin espejo que la represente: carece de una imagen de sí misma. Estos rasgos de la *mnimis* resultan igualmente atribuibles al relato. Sugieren, pues, un "suplemento" para Detienne y Vernant: la forma de inteligencia práctica que analizan y la manera misma como lo hacen deben tener una relación teórica, si consideramos que el arte de la narración es de alguna manera semejante a la *mnimis*.

El arte de la memoria y la ocasión

En la relación de fuerzas en que interviene, la *mnimis* es "el arma absoluta" la que vale a Zeus la supremacía entre los dioses. Es un principio de economía: con el mínimo de fuerzas, obtener los máximos efectos. Se sabe que así se define una estética. La multiplicación de efectos por medio de la disminución de medios es, por razones diferentes, la regla que organiza a la vez un arte de hacer y el arte poética de decir, pintar o cantar.

Esta relación económica sólo enmarca la *mnimis* más que indicar su alcance. La "jugada", o inversión que conduce la operación desde su inicio (menos fuerzas) hasta su término (más efectos), implica de entrada la mediación de un saber, pero se trata de un saber que tiene como forma la duración de su adquisición y la recopilación interminable de sus conocimientos particulares. Cuestión de "edad", dicen los textos: a "la irreflexión de la juventud" oponen "la experiencia del anciano". Este saber está hecho de muchos momentos y de muchos elementos heterogéneos. No cuenta con un enunciado general y abstracto, ni con un lugar propio. Es una memoria cuyos conocimientos son inseparables de los momentos de su adquisición y desgranar las singularidades de ésta. Informada por una multitud de acontecimientos por los que circula sin poseerlos (cada uno de ellos es pasado, pérdida de lugar, mero fragmento de tiempo), calcula y prevé también las vías múltiples del porvenir combinando las particularidades antecedentes o las posibles. Una duración se introduce así en la relación de fuerzas, y la va a modificar. La *mnimis* cuenta con un tiempo acumulado, que le resulta favorable, para prevalecer contra una composición de lugar que le resulta desfavorable. Pero su memoria permanece oculta (no tiene un lugar donde pueda localizarse) hasta el instante en que se revela, en el "momento oportuno", de una manera todavía temporal aunque contraria al ocultamiento en la duración. Los fogonazos de esta memoria alumbran la ocasión.

Enciclopédica por la capacidad que tiene la *mnimis* de acumular experiencias pasadas y de inventariar lo posible en éstas, la ocasión coloca este conocimiento en el volumen más reducido. Concentra el mayor conocimiento en el menor tiempo. Reducida a su formato más pequeño, en un acto de metamorfosis de la situación, ¡esta enciclopedia concreta tiene algo de piedra filosofal!. Por otra parte, evoca más bien el tema lógico de la

identidad entre la circunferencia y el punto. Pero aquí la extensión es duración; la concentración, instante. Mediante este desplazamiento del espacio al tiempo, la coincidencia entre la circunferencia indefinida de las experiencias y el momento puntual de su recapitulación sería más bien el modelo teórico de la ocasión.

Al limitarse a los primeros elementos, es posible una representación esquemática de la "jugada", desde su punto inicial (I) -menos fuerzas- hasta su punto terminal (IV) -más efectos-, se tendría algo así:

(I) menos fuerzas, (II) más memoria, (III) menos tiempo, (IV) más efectos

En (I), las fuerzas disminuyen; en (II), el conocimiento-memoria aumenta; en (III), el tiempo disminuye; en (IV), los efectos aumentan. Estos crecimientos y decrecimientos se conjugan en proporciones inversas. Se dispone así de las siguientes relaciones:

de (I) a (II), mientras menos fuerzas haya, más hace falta el conocimiento-memoria;

de (II) a (III), mientras más conocimiento-memoria haya, menos tiempo es necesario;

de (III) a (IV), mientras menos tiempo haya, más grandes son los efectos.

La ocasión es un nudo tan importante en todas las prácticas cotidianas como en los relatos "populares" cercanos, que es necesario demorarse y precisar este primer bosquejo. Sin embargo, la ocasión no deja de burlar las definiciones, pues no puede aislarse ni de una coyuntura ni de una operación. No es un hecho separable de la "jugada" que lo produce. Al inscribirse en una serie de elementos, disloca sus relaciones. Su presencia en cualquier situación dada genera distorsiones debidas a la conjunción de dimensiones cualitativamente heterogéneas, que no se limitan a oposiciones de contrariedad o contradicción. Este proceso "retorcido" tiene como índice el conjunto de relaciones inversamente proporcionales detalladas más arriba: esas relaciones son comparables a los efectos de espejo (inversión, curvatura, reducción, magnificación) o trucos de perspectiva (menos grandes mientras más lejanas, etcétera) y permiten que espacios diferentes se yuxtapongan en un sólo cuadro. Pero, en la secuencia donde se insinúa la ocasión, la yuxtaposición de dimensiones heterónomas se refiere al tiempo y al espacio, o al estado y a la acción, etcétera. Esa yuxtaposición se distingue por relaciones proporcionalmente inversas, análogas a las que, en el planteamiento de Pascal, articulan órdenes diferentes, y que son del siguiente tipo: mientras más presente, menos visible; mientras menos numerosos, más privilegiados por la gracia; etcétera. Cualitativamente hay pasajes hacia lo otro, por medio de relaciones "torcidas" o a través de cambios sucesivos.

Entre las diferencias cualitativas que establecen relaciones inversas, seleccionaré al menos dos tipos, que obligan a dos lecturas distintas de su puesta en serie:

1) Una diferencia entre espacio y tiempo ofrece la serie paradigmática: en la composición de lugar inicial (I), el mundo de la memoria (II) interviene en

el "momento oportuno" (III) y produce modificaciones del espacio (IV). Según este tipo de diferencia, la serie tiene como comienzo y como fin una organización espacial; el tiempo es el intervalo (*entre deux*), extrañeza sobrevenida de otra parte y que produce el paso de un estado de lugares al siguiente. En suma, entre dos "equilibrios", la irrupción de un tiempo:

2) En la primera se combina una diferencia entre estar establecido (un estado) y hacer (una producción y transformación). Además juega con una oposición entre visible e invisible, sin corresponderle exactamente. Según este eje, se obtiene la serie paradigmática siguiente: dado un establecimiento visible de fuerzas (I) y una experiencia invisible de la memoria (II), una acción puntual de la memoria (III) genera efectos visibles en el orden establecido (IV). La primera parte de la serie se compone de dos situaciones de hecho, donde el conocimiento invisible escapa al poder visible; luego viene una parte operacional. Al distinguir los ciclos estar/hacer y visible/Invisible, se tiene:

El cuadro recapitulativo de estos cuantos elementos daría:

(I)	(II)	(III)	(IV)
Lugar	Memoria	Kairos	Efectos
Tiempo		+	+
Hacer	1	+	+
Parecer	1	+	+

La memoria mediatiza las transformaciones espaciales. Sobre la modalidad del "momento oportuno" (*kairos*), produce una ruptura instauradora. Su extrañeza hace posible una transgresión de la ley del lugar. Salida de sus insondables y móviles secretos, una "jugada" modifica el orden local. La finalidad de la serie apunta por tanto hacia una operación que transforma la organización visible. Pero este cambio tiene como condición los recursos invisibles de un tiempo que obedece a otras leyes y que, por sorpresa, arrebató alguna cosa a la distribución propietaria del espacio.

Este esquema se encuentra presente en muchas historias. Sería su unidad mínima. Puede tener un forma cómica junto con la memoria que, en el momento justo, cambia por completo una situación, del tipo: "Pero.... ¡usted es mi padre! ¡Dios mío, mi hija!" Pirueta que se debe al retorno de un tiempo que ignoraba la distribución espacial de los personajes. Se tiene una forma policíaca, donde el pasado, al remontarse, trastorna los datos de un orden jerárquico: "¡Entonces él es el asesino!". Se añade también la estructura del milagro: venido de otro tiempo, del tiempo que es muy diferente, surge este "dios" que tiene los caracteres de la memoria, silenciosa enciclopedia de actos singulares, y cuya forma, en los relatos religiosos, representa tan fielmente la memoria "popular" de los que no han tenido lugar pero que en cambio han tenido tiempo: ¡Paciencia!. Con variantes, se repite el recurso del mundo extraño de donde puede, de donde debe venir la jugada que cambiará el orden establecido. Pero todas estas variantes podrían muy bien sólo ser, ampliadas en proyecciones simbólicas y narrativas, las sombras producidas por la práctica diaria que consiste en aprovechar la ocasión y hacer de la memoria el medio de transformar los lugares.

Queda por señalar un último punto que es el esencial: ¿cómo se articula el tiempo sobre un espacio organizado? ¿Cómo se efectúa su "penetración" según el modo de la ocasión? En suma, ¿cuál es la implantación de la memoria en un lugar que forma ya un conjunto? Es el momento equilibrista y táctico, el instante del arte. Puesto que esta implantación no está localizada ni determinada por la memoria-conocimiento. La ocasión se "torna", no se crea. Es producto de la coyuntura, es decir, de circunstancias exteriores donde la vista entrenada sabe reconocer el nuevo y favorable conjunto de circunstancias que podrían decantarse mediante la intervención de un pequeño detalle adicional. Un toque complementario y estará "bien". Para que haya "armonía" práctica, falta una nadería, un trozo de algo, un remanente que se ha vuelto precioso en la circunstancia, y que va a proporcionar el invisible tesoro de la memoria. Pero el fragmento que debe extraerse de este fondo sólo puede insinuarse en una disposición impuesta desde el exterior, para transformarla en armonía inestable, trabajada. Bajo su forma práctica, la memoria no tiene una organización bien dispuesta que pudiera establecerse ahí. Se moviliza en relación con lo que sucede: una sorpresa, que es capaz de transformar en ocasión. Sólo se instala en el encuentro fortuito, en el lugar del otro.

Como las aves que sólo ponen sus huevos en el nido de otras especies, la memoria produce en un lugar que no es el suyo propio. Recibe su forma y su implantación a partir de una circunstancia ajena, aun si el contenido (el detalle que faltaba) procede de sí misma. Su movilización resulta indisociable de una alteración. Además, la memoria debe su fuerza de intervención a su misma capacidad de poder alterarse: puede desplazarse, es móvil y no tiene lugar fijo. Característica permanente: se forma (y también su "capital") al nacer del otro (una circunstancia) y perdiéndolo (ya sólo es un recuerdo). Produce una doble alteración: de sí misma que ejerce al ser alcanzada y de su objeto, que sólo retiene cuando ha desaparecido. La memoria languidece cuando ya no es capaz de jugar ese juego. Se construye al contrario de acontecimientos que no dependen de ella, ligada a la expectación que algo ajeno al presente va a producir o debe producir. Muy lejos de ser el relicario o el cubo de desperdicios del pasado, vive de creer en lo posible y en esperarlo, vigilante, al acecho.

Análogo en el tiempo a lo que constituye un "arte" de la guerra para las manipulaciones del espacio, el "arte" de la memoria desarrolla la aptitud de estar siempre en el lugar del otro, pero sin poseerlo, y sacar provecho de esta alteración aunque sin perderse. Esta fuerza no es un poder (aun si su relato puede serlo). Ha recibido más bien el nombre de autoridad. Lo que, "tomado" de la memoria colectiva o individual, "autoriza" (hace posible) un cambio total, una modificación de orden o de lugar, un paso a lo diferente, una metáfora de la práctica o del discurso. De ahí el manejo sutil de las "autoridades" en toda tradición popular. La memoria viene de otra parte, está en otra parte, no en sí misma, y ella misma desplaza a su vez. Las tácticas de su arte remiten a lo que ella es, y a su inquietante familiaridad. Para terminar, quisiera subrayar algunos de sus procedimientos, particularmente aquellos que organizan la ocasión en las conductas cotidianas: el juego de la alteración, la práctica metonímica de la singularidad y (aunque en el fondo sólo se trata de un efecto general) una

movilidad desconcertante y "retorcida".

1) La memoria práctica se halla regulada por el juego múltiple de la alteración, no sólo porque únicamente se constituye al estar marcada por encuentros externos y por recopilar estos sucesivos blasones y tatuajes de lo otro, sino también porque estas escrituras invisibles solamente son "llamadas" de nuevo a comparecer por nuevas circunstancias. El modo del recuerdo es como el de la inscripción. Tal vez, por otra parte, la memoria sólo sea ese recuerdo o llamada por lo otro, cuya impresión se trazaría como una sobrecarga sobre un cuerpo ya alterado por siempre jamás sin saberlo. Esta escritura originaria y secreta "emergería" poco a poco, allí donde unos toques la alcanzaran. En cualquier caso, la memoria es ejecutada por las circunstancias, del mismo modo que el piano "da" sus sonidos al contacto con los dedos. Es el sentido de lo otro. Asimismo, se desarrolla con la relación -en las sociedades "tradicionales", como entre dos personas enamoradas- mientras que se atrofia cuando hay autonomización de lugares propios. Más que grabar, responde, hasta el momento en que, al perder su móvil fragilidad, incapaz de nuevas alteraciones, no sabe sino repetir sus primeras respuestas.

Este régimen de alteración que responde organiza, a cada momento, el tacto con el cual se acompaña la insinuación en un conjunto circunstancial. La ocasión, tomada al vuelo, sería la transformación misma: del toque en respuesta, un "vuelco" de la sorpresa esperada sin haber estado prevista: lo que inscribe el acontecimiento, por huidizo y rápido que sea, se devuelve, es devuelto a ésta en el habla o la acción. Inmediatamente en los mismos términos. La vivacidad y la justeza de la réplica no pueden disociarse de su dependencia respecto a los instantes, ni de una vigilancia que éstos determinan tanto más cuanto hay menos lugar propio para protegerse de ellos.

2) Esta respuesta es singular. En el conjunto en que se produce, es apenas un detalle más -una acción, una palabra- tan ajustado que altera la situación. Pero ¿qué otra cosa podría proporcionar la memoria? Está hecha de pedazos y fragmentos particulares. Un detalle, muchos detalles, eso son los recuerdos. Cada uno de ellos, cuando se destaca rodeado de sombra, se encuentra con relación a un conjunto que le falta. Brilla como una metonimia con respecto a este todo. De un cuadro, nos queda solamente, deliciosa herida, este azul profundo. De un cuerpo, este resplandor de la mirada, o esa palidez bajo un rizo. Estas particularidades tienen fuerza de demostrativos: este tipo inclinado que pasaba a lo lejos..., este olor que no se sabe siquiera de dónde salía... Detalles cincelados, intensas singularidades funcionan ya en la memoria del mismo modo como intervienen en la ocasión. El mismo tacto se ejerce aquí y allá, el mismo arte de la relación entre un detalle concreto y una coyuntura que está, aquí, sugerida, como rasgo de un acontecimiento, y, allá, puesta en funcionamiento, por la producción de una conveniencia o de una "armonía".

3) Lo más extraño es sin duda la movilidad de esta memoria donde los detalles jamás son lo que son: ni objetos, pues escapan como tales; ni fragmentos, pues ofrecen el conjunto que olvidan; ni totalidades, pues no se bastan a sí mismos; ni estables, pues cada recuerdo los altera. Este "espacio"

de un no lugar movedizo tiene la sutileza de un mundo cibernético. Constituye probablemente (aunque esta referencia es más indicativa que ilustrativa, al remitir a lo que no sabemos) el modelo del arte de hacer, o de esta *mnimis* que, al aprovechar las ocasiones, no deja de restaurar, en los lugares donde los poderes se distribuyen, la insólita pertinencia del tiempo.

Historias

Todo parece igual en la estructura donde se introduce el detalle que cambia sin embargo su funcionamiento y equilibrio. Los análisis científicos contemporáneos que pretenden reducir a la memoria a su "marco social", o las técnicas clericales que, en la Edad Media, tan hábilmente la transformaron en una composición de lugares y que así prepararon la mutación moderna del tiempo en espacio controlable, olvidan o rechazan sus subterfugios, aun si éstos presentan el interés capital de explicar mediante qué procedimientos y por qué razones estratégicas legítimas la ocasión -este instante indiscreto, este veneno- ha sido controlada por la espacialización del discurso académico. Incesantemente, la escritura científica, en su constitución de un lugar propio, devuelve el tiempo, ese fugitivo, a la normalidad de un sistema observable y legible. De este modo, no hay sorpresas. Un mantenimiento de los lugares eliminará las jugarretas del tiempo.

Pero éstas regresan, sin ruido y subrepticamente, no solamente en la actividad científica misma, no sólo en las prácticas cotidianas, que no por carecer de discurso tienen menos existencia, sino también en las historias indiscretas, cotidianas y astutas. Basta, para reconocerlas, no contentarse con examinar sus formas o estructuras repetitivas, (por mucho que este sea un trabajo necesario). Se ejerce aquí una habilidad práctica, un saber-hacer, donde se advierten todas las características del arte de la memoria. Un solo ejemplo. Una historia bien conocida, y clasificada por tanto, puede recuperar su fuerza mediante la intervención de un detalle "de circunstancia". "Recitarla" es valerse de este elemento adicional, oculto en el feliz estereotipo del lugar común. La "nada" fijada en el marco que le sirve de soporte provoca otros efectos en este lugar. Quien tenga oídos que oiga. El oído fino sabe discernir en lo dicho la diferencia que supone el acto de decirlo aquí y ahora, y no se cansa de estar atento a estas habilidades retorcidas del narrador.

Hará falta precisar las artimañas que transforman en ocasiones las historias de lo legendario colectivo o de la conversación cotidiana y que competen a la retórica, una vez más. Pero ahora se puede considerar, como hipótesis inicial, que en el arte de contar, los maneras de hacer se ejercen en sí mismas. Igualmente ejemplar es que Detienne y Vernant se hayan convertido, con su práctica discursiva de la historia, que es a la vez su arte y su discurso, en los narradores de esta «inteligencia laberíntica», como la llamó felizmente Françoise Frontisi.

En el fondo, todo esto es una historia muy antigua. El viejo Aristóteles, que

no pasa precisamente por equilibrista, gustaba de perderse en el más laberíntico y el más sutil de los discursos. Tenía entonces la edad de la *mnimis*: "Mientras más solo y aislado me quedo, más me gustan las historias". Había explicado la razón admirablemente, como en el caso del viejo Freud, era una admiración de entendido por el tacto compositor de armonías y para su arte de hacerlo por sorpresa: "El amante del mito es, en cierto sentido, un amante de la sabiduría, pues el mito está compuesto de maravillas".