



La soledad y el poder

Hugo Medina





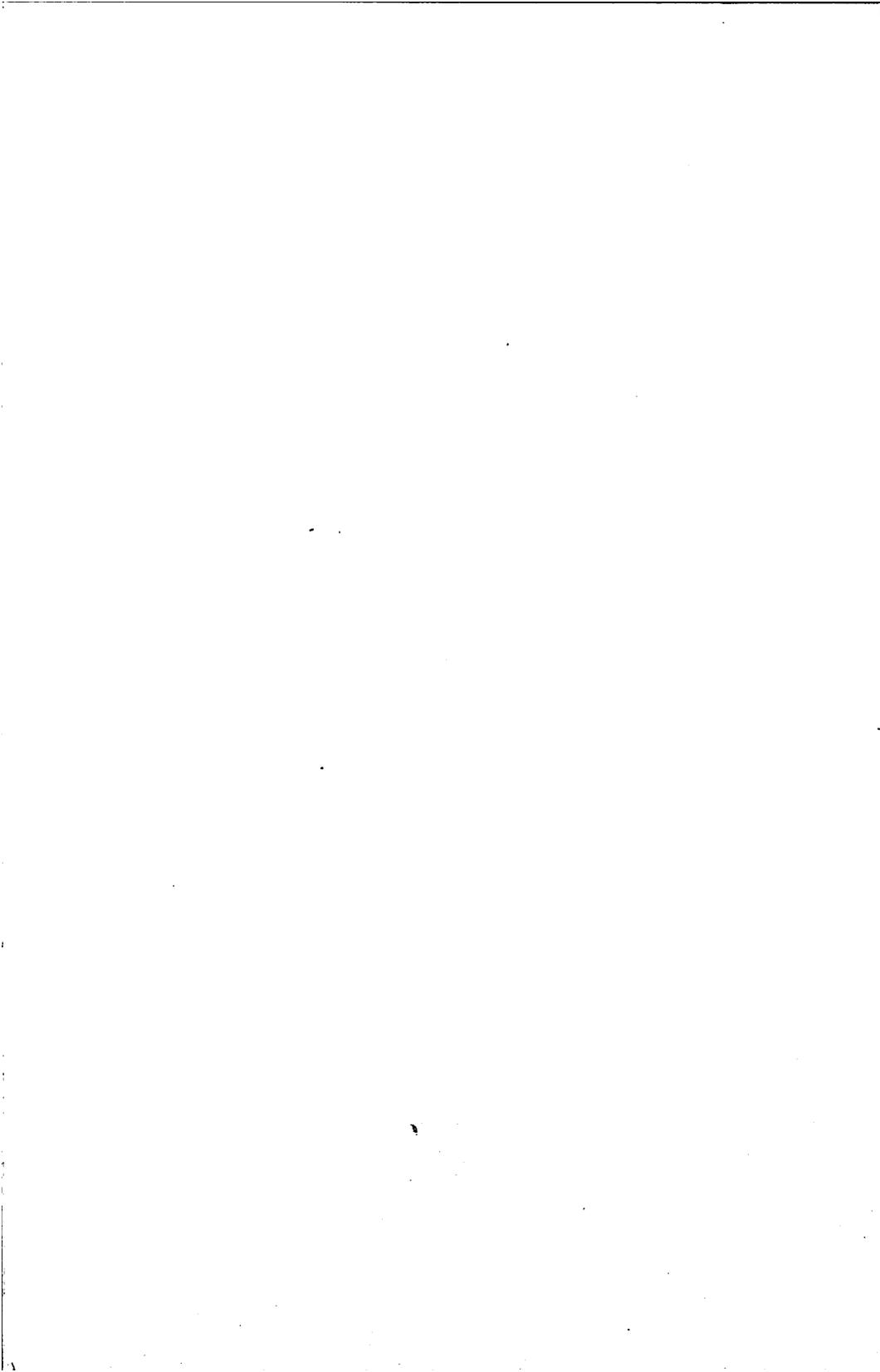
Hugo Medina

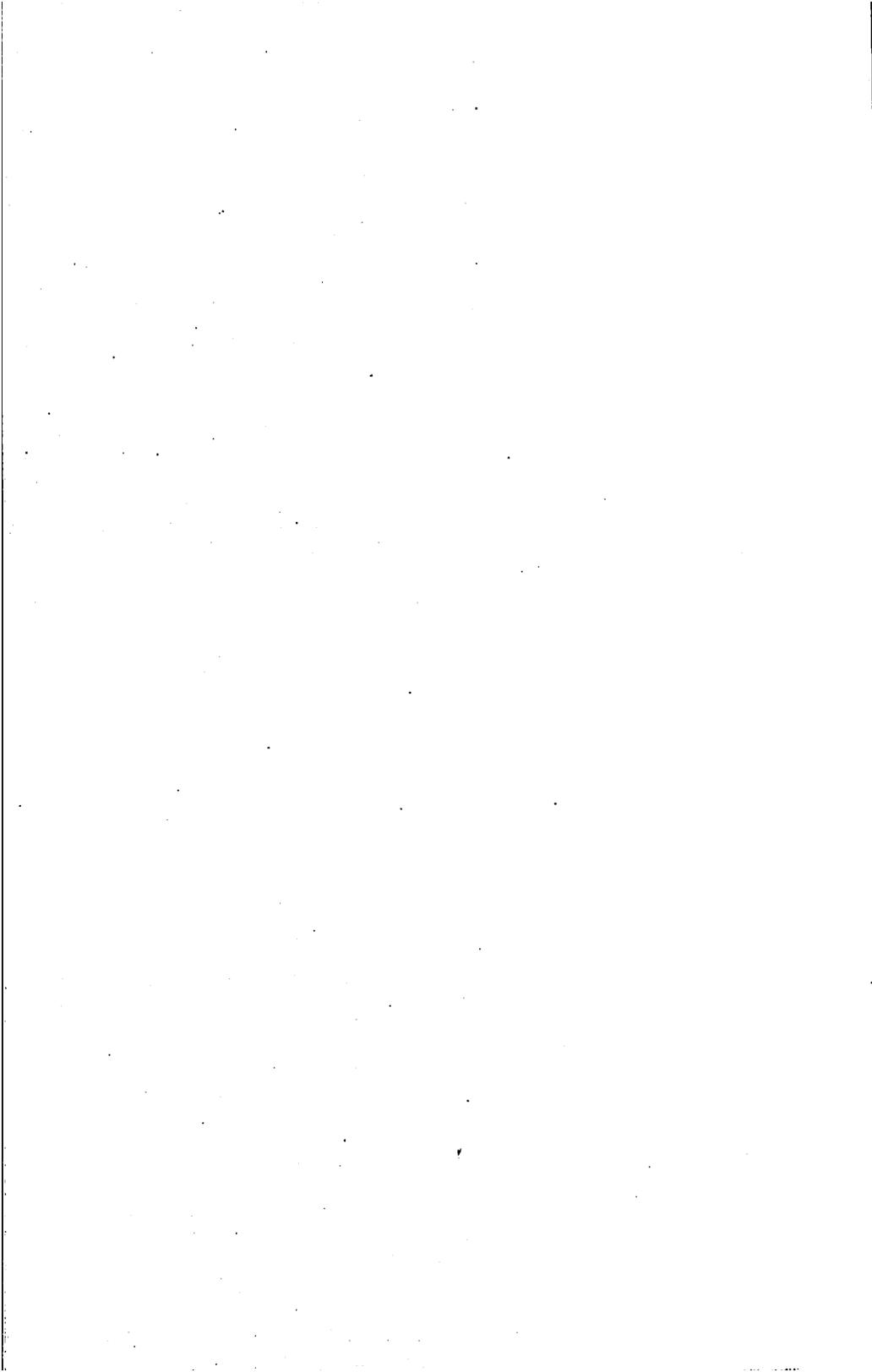
Hermosillo, Sonora, México, 1979

Licenciado en Literaturas
Hispánicas por la Universidad de
Sonora y Maestro en Letras
Españolas por la UNAM.

Ha participado en diversos eventos
académicos a nivel nacional.

Ha publicado artículos en varios
periódicos y crítica literaria en
revistas especializadas. Obtuvo el
primer lugar en los *Juegos Florales*
"Alonso Vidal" del Carnaval
Internacional de Guaymas en el año
de 2001, y el segundo lugar en los
Juegos Florales de Nogales, en el
mismo año. Obtuvo el tercer lugar
en el III Concurso Estatal de Poesía
"Alonso Vidal", con el plaquette
Cuchillos afuera, en septiembre de
2003.





LA SOLEDAD Y EL PODER

Ensayo



Instituto Sonorense de Cultura

La soledad y el poder
Hugo Medina
Concurso del Libro Sonorense 2005
Ensayo
Primera edición 2006

ISBN 968-5755-28-0

Gobierno del Estado de Sonora

Ing. Eduardo Bours Castelo
Gobernador Constitucional

Mtro. Horacio Soria Salazar
Secretario de Educación y Cultura

Dr. Fernando Tapia Grijalva
*Director General del Instituto Sonorense
de Cultura*

Lic. Iván Figueroa Acuña
Coordinador de Publicaciones del ISC

Edición: Gabriela Soto Soto
Ilustración: Sergio Rascón, *sin título*
Fotografía de Solapa: Enrique Vázquez Woolfok
Diseño de portada: Aarón Lima
Texto de contraportada: María Stoopen Galán

D. R. Instituto Sonorense de Cultura
Avenida Obregón No. 58, Colonia Centro C.P. 83000
Hermosillo, Sonora, México
www.isc.gob.mx

LA SOLEDAD Y EL PODER

Ensayo

Hugo Medina

Concurso del Libro Sonorense 2006

LA SOLIDARIDAD Y EL PODER

Fernando Solís
Coordinador del Libro
Editor
Primera edición 2008

ISBN 985-775-125-0

Gobierno del Estado de Sonora

Ing. Eduardo Berra Cordero
Gobernador Constitucional

Ing. Lourdes María Sánchez
Secretaria de Educación y Cultura

Dr. Fernando Domínguez
Director General del Instituto Sonorense
de Cultura

Luzmila Pérez Acosta
Directora de Publicaciones del IIC

Editor: C. María Leticia Solís
Ilustración: Sergio Rosales y amigos
Diagramación: Sergio Rosales y amigos
Diseño de portada: Arriba Arriba
Distribución: Editorial El Estudiante del

Dr. A. Martínez Domínguez
Avenida Chiriquí No. 28, Col. de la Cruz, CP 83000
Hermosillo, Sonora, México
www.icec.com.mx

SIGNO Y PODER

Si pensamos bien, la arbitraria relación entre significante y significado planteada por Saussure ha sido el lugar del poder. La teoría lingüística nos dice que no hay una relación natural entre los elementos constitutivos del signo, entre el significante y el significado. Si yo escribo *r-e-l-o-j*, este conjunto de letras impresas no tienen ningún tipo de relación natural con un reloj de verdad. Esta correspondencia no posee ningún tipo de justificación: los signos sólo poseen sentido relacional. Este vacío abstracto entre elementos del signo, sin embargo, no tiene sólo utilidad analítica para los lingüistas y teóricos del lenguaje. Ese espacio de la arbitrariedad en el signo, es capaz de nombrar a la ausencia y designar una estrategia del poder. ¿En qué sentido se puede hablar del poder en la dimensión del signo y en el circuito del lenguaje?

Lacan pensaba que el mundo de lo simbólico era el de la diferencia. Las palabras siempre nos remiten a otros referentes, pero el objeto nunca está presente: esta cadena interminable sólo encubre carencia y vacío. Somos seres en perpetua búsqueda y llenos de deseos.

El poder ha sido capaz de utilizar estas carencias primordiales para representarse y ofrecernos un mundo homogéneo y ordenado. El capitalismo, los *mass media*, la publicidad, la industria lucrativa, el tiempo moderno del progreso, nos colma de objetos y establece una vigilancia semiótica permanente sobre el individuo. El signo lingüístico concebido por Saussure es el sitio de la estrategia y de la voluntad de control. El poder es una matriz de organización.

Las sociedades capitalistas han creado el estado de bienestar para encubrir la verdadera naturaleza conflictiva de su competencia semiótica. Ha operado una inquietante, pero poderosa, estructura de unión: para el poder no hay ruptura, no hay vacíos, no hay carencia y todo tiende a lo armónico, a lo completo y al orden. Nuestras palabras y la realidad son indistintas. Y es que el sistema posee un discurso normativo de legitimación. Es decir: organiza el pensamiento social en una gramática de poder. Se dice sólo lo que se puede decir, no más allá del paradigma. No hay posibilidad de disidencia. A menos que seamos capaces de reconocer los procesos discursivos y sistemáticos del poder.

En una sociedad que se debate entre amenazantes recesiones económicas y aberraciones de Estado, el lenguaje asegura la reproducción ideológica del sistema y, con ello, se agravan las distensiones culturales. Cuando hablo de discurso no me refiero sólo al *habla* o a un *texto*, sino a la diversidad de *prácticas discursivas* y *semióticas* que se dan en el orden de la cultura y la sociedad. No es posible emprender una crítica cultural sin entender que el lenguaje, los múltiples juegos sígnicos, desde la publicidad y los cómics, hasta la literatura y la teoría científica, son expresiones semióticas que poseen una orientación crítica o ideológica.

La soledad del hombre contemporáneo es un mal ligado a las prácticas del lenguaje. El circuito del habla se ha desvirtuado y la ha aprovechado el habla del poder. Me auxiliaré de las ideas de Bajtín concernientes a la palabra para explicarme mejor. Para Bajtín, la conciencia humana es una experiencia interna y externa que sólo adquiere sentido y presencia total con su relación con el otro, con quien recibe la palabra en el mundo. La conciencia sólo es posible como una interacción semiótica interna y externa. Esta interrelación sólo se concibe a través del signo: una palabra sólo significa si es dicha y posteriormente recibida, interpretada y devuelta por el otro.¹

¹ Bajtín, M. M., *Problemas de la poética de Dostoiévski*, pp. 269-270.

Pero, ¿qué ocurre cuando el otro no recibe la palabra? ¿Qué ocurre si el otro se ha disipado en el mundo de los objetos y de la fragmentación discursiva? El poder ha hecho que la relación ilustrada por Bajtín se convierta en una ruptura: en una experiencia interior, solitaria. Sin el otro, nuestra palabra se pierde en el ruido. Esta facultad del poder disgrega cualquier disidencia. Incomunicados, mudos, hundidos en la bruma de un mundo sombrío y tecnificado, estamos condenados a una soledad abrumadora y omnipresente, global.

Y este estado de las sociedades se configura en torno a las conmociones del pensamiento subversivo del siglo XX. El descubrimiento de las potencialidades del lenguaje ha iluminado, para los filósofos, conflictos hondos de la civilización y la cultura. Desde Wittgenstein y Gramsci, pasando por Saussure y Lévi-Strauss, hasta Foucault, Derrida, Barthes y el resto del pensamiento posmoderno, el lenguaje ha ocupado un punto de análisis para destruir, oponerse y desenmascarar las estrategias del poder, en todas sus facetas. Lyotard ha sintetizado ejemplarmente la condición de nuestro tiempo:

(La condición posmoderna) designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XX.²

Jean-Francois Lyotard ha expuesto que el fenómeno actual de nuestro tiempo es producto del progreso de las ciencias. Sobre todo, centra el problema de la legitimación y la crisis de los metarrelatos de poder. Es decir: la caída de los grandes planes teológicos de la historia como efecto del cambio de paradigma en ciencia. El cambio de posiciones

² Jean-Francois Lyotard, *La condición postmoderna*, p. 9.

semióticas respecto a la historia, crea un vacío ocupado por juegos de discurso.

Otro crítico posmoderno, Jean Baudrillard, pone énfasis en los juegos del lenguaje en un espacio social descentralizado y contribuye con las ideas acerca de una sociedad de tecnología masificada y, fundamentalmente, con la idea de estirpe platónica del simulacro: una copia de un original que nunca ha existido.

Para Baudrillard, el signo, la implosión del signo en una sociedad donde se ha concentrado la información y los *mass media*, ha perdido su función de comunicar: es un signo vacío de significado.³ Vivimos en una sociedad alimentada por el simulacro. Hay, para Baudrillard, un código que actúa subrepticamente en las masas anónimas, que las controla a su antojo, que impone modelos de conducta a través de los *medias* y las nuevas tecnologías globales.

La posición de los novelistas y escritores, de los artistas en general, se encuentra atraída al ámbito del tiempo posmoderno, a sus conflictos y a sus tácticas. Ante esto, la naturaleza del arte no puede cerrarse tras la evidencia política e ideológica. Frederic Jameson ha escrito:

Toda posición posmodernista en el ámbito de la cultura —ya se trate de apologías o de estigmatizaciones— es, también y al mismo tiempo, necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual.⁴

³ Cfr. Jean Baudrillard, *La economía política del signo*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1974.

⁴ Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, p 14. Para una revisión de la filosofía posmoderna, cfr. Steven Connor, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, 2nd ed., Blackwell Publishers, Oxford / Cambridge, 1997.

En este contexto podemos situar al arte, pues actúa desde un campo de presión posmoderno y en oposición al lenguaje de poder, identificado con el capitalismo. Si nos situamos en el amplio espectro de la novela mundial, nos podemos dar cuenta de una tendencia estética dirigida a desalinearse y estimular los procesos de lectura. Esta conciencia ante los códigos, ante las reglas y las pautas semióticas que norman el universo social, sin embargo, derivan en una concepción crítica de la recepción: el texto construye, imagina y delinea a los lectores. Pero éste también participa en la construcción de los mundos de ficción. Por un momento, la palabra del otro, de todos, interactúa en un lenguaje crítico e imaginativamente incluyente. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno escriben a propósito del discurso dirigido al otro ausente, imaginario:

Si el discurso debe hoy dirigirse a alguien no es a las llamadas masas ni al individuo, que es impotente, sino más bien a un testigo imaginario, a quien se lo dejamos en herencia para que no desaparezca por entero con nosotros.⁵

Escribir, realizar una actividad semiótica, implica asumir una postura ética ante el mundo y los demás, en otras palabras, construir a un receptor ideal a quien se dirige el mensaje. El desafío es enorme: recuperar la palabra y la conciencia de los otros. De ahí la tendencia metaficcional de la mayoría de los novelistas y la creciente preocupación por desarrollar técnicas literarias dirigidas a la desalienación y la consiguiente cooperación interpretativa del lector en el universo semiótico de la narración. Recuperar la palabra que restaure los canales de comunicación con los demás, es uno de los retos fundamentales a los que se enfrenta la literatura en el orden mundial contemporáneo.

⁵ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, p. 300.

Así, el poder no es una posesión que se ejerce y que le pertenecería a la burguesía, ni una estructura fija permanente, pasiva, observadora de la conducta. Es una presencia esférica, omnisciente, que se expande en diversas formas y que prolifera por diversos medios. Es una experiencia represiva que se vive como una consecuencia de la democracia o como parte ineludible de la existencia (ineludible) del Estado. Es algo que se corresponde con ideas vagas de una directriz semiótica subyacente *en* la conciencia, que existe indiferenciada de ésta. Que se mueve entre nosotros; *con* nosotros. Es pertinente, para terminar, globalizar esta visión del poder con una definición exacta expuesta por Michel Foucault en su libro *La voluntad de saber*:

El poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada.⁶

Una posición hermenéutica del límite

La hermenéutica es una práctica interpretativa interrelacionada con la filosofía. El ensayo que a continuación presento expone un conjunto de prácticas semióticas que se prestan, indudablemente, a una teoría y práctica hermenéutica. Parto de la premisa de que un "texto" no sólo designa a una novela, a un poema, a un cuento o a una construcción lingüística determinada. La idea de "texto" abarca la noción general de *signo*, de *redes semióticas*. Así, una pieza musical, un videojuego, un cómic, una animación japonesa, un videoclip, hasta una marca de ropa o la disposición de los objetos en una habitación,

⁶ Cít. por Rosa María Rodríguez Magda, *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, p. 123.

son "textos", en el sentido de que brindan información interpretativa y una intencionalidad orientada por una voluntad semiótica.

También es vital comprender tres aspectos de nuestra hermenéutica: el autor, el texto y el lector o receptor. De estas tres instancias la menos importante es la del autor, pero no es descartable. Se debe respetar la intencionalidad que quiso transmitir en su texto. Ante ello, ante toda práctica hermenéutica, surge una "pregunta interpretativa", cuya respuesta está íntimamente relacionada con la unión compleja y limitada de los "horizontes de expectativas" del autor y el lector, vía el texto.⁷ Para ello, he seleccionado textos representativos del siglo XX, por su aproximación al contexto que abordo.

Concretamente me aproximo a la concepción hermenéutica de Mauricio Beuchot, denominada por él mismo como una hermenéutica *analógico-icónica*. *Analógica* porque, como apunta el autor, limita las interpretaciones en forma gradual, a la vez que acepta una multiplicidad de verdades interpretativas. E *icónica* porque se vincula a la idea de *ícono* formulada por Pierce. El *ícono* abarca tres tipos de signos: la imagen (útil para nuestro análisis de *Losing my Religion*), el diagrama y la metáfora. Esta riqueza de posibilidades interpretativas, suscribe Beuchot, posibilita "la recuperación del sentido de una manera que no se vea mutilado por el univocismo ni fragmentado por el equivocismo".⁸

La fuerza que la imagen ha encarnado en nuestras sociedades posee implicaciones hondas que se extienden a particulares concepciones de la civilización. La hermenéutica *analógico-icónica* permite una reactivación crítica dirigida a la desmantelación del concepto de imagen que prolifera en la sociedad global, tanto en televisión, revistas, como en la publicidad. Umberto Eco explica:

⁷ El concepto "horizonte de expectativa" es de Hans Robert Jaus. Cfr. Raman Selden, *La teoría literaria contemporánea*, pp. 136-139.

⁸ Mauricio Beuchot, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, p. 39.

Pero el lenguaje de la imagen ha sido siempre el instrumento de sociedades paternalistas que negaban a sus dirigidos el privilegio de un cuerpo a cuerpo lúcido con el significado comunicativo, libre de la presencia de un 'icono' concreto, cómodo y persuasivo. Y tras toda dirección del lenguaje por imágenes, ha existido siempre una élite de estrategas de la cultura educados en el símbolo escrito y la noción abstracta. La civilización democrática se salvará únicamente si se hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, no una invitación a la hipnosis.⁹

La función de esta tipo especial de hermenéutica, capaz de analizar *Mi* interés en esta relación hermenéutica es que posee fuertes implicaciones filosóficas que proponen un ejercicio interpretativo oscilante, en los límites:

Sobre todo en el límite del lenguaje y del ser, de la textualidad y la contextualidad, de la lengua y el habla, de la estructura y el contenido, de la diacronía y la sincronía, de lo sintagmático y lo paradigmático [...] en el límite se juntan y se puede establecer una ontología que conjunte lo óntico del acontecimiento y lo cultural del lenguaje.¹⁰

Y esta hermenéutica del límite es capaz de hacer de la labor interpretativa un ejercicio transformador a través de

⁹ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, p. 332.

¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

los "textos" de nuestra cultura. Las siguientes páginas son un intento hermenéutico comprometido con las prácticas semióticas del mundo, con la cultura y la sociedad; con nuestro tiempo. Y un ensayo de respuesta a las múltiples cuestiones hermenéuticas que suscita el gran *texto* que nos contiene; la realidad misma. Y la intencionalidad de estas palabras interpretativas, y que se extienden hasta el punto final de este libro, se suscribe a la visión humanista, en contra del poder, del acto hermenéutico que Beuchot explicita:

[...] La interpretación analógica-icónica nos acerca al hombre como microcosmos, con lo cual nos acerca a lo humano sin perder lo cósmico, a lo cultural sin perder lo natural.¹¹

¹¹ *Ibid.*, p. 42

EL REFERENTE PERDIDO

Un mal generalizado de nuestro tiempo es la soledad. Pero nuestra condición actual también se ha definido por la capacidad que hemos tenido para crear, servir y existir en función del mal. La estancia del hombre en la historia ha sido arbitraria, no por las acciones que se hayan cometido en el tiempo, sino por los terrores que ha descubierto la vida moderna a través de las reflexiones de la civilización y la cultura. El nuevo historicismo plantea una historia subjetiva, hecha de textos subjetivos de hombres subjetivos, por tanto, llena de prejuicios particulares y sometidos a circunstancias específicas: accedemos, no a la historia tal y como sucedió, sino a diferentes versiones de la historia. Algunos filósofos, siguiendo los estudios de los teóricos del lenguaje, han obtenido como corolario "la muerte del hombre": sometidos a un conjunto de signos lingüísticos preexistentes, somos incapaces de actuar fuera del sistema del lenguaje. Gadamer dice que no hay un más allá del lenguaje; Wittgenstein plantea que para "jugar" el juego de lo social tenemos por necesidad que seguir las reglas de dicho juego, o sea, las reglas del lenguaje.¹² Los estructuralistas otro tanto: no es que el hombre se exprese a través del lenguaje, sino que la estructura del lenguaje vive, es, se realiza en nuestros actos de habla. ¿En realidad existimos o somos la condición para que exista tal sistema preestablecido? ¿Es más real el constructo social que el hombre en su particularidad? ¿Es esto, entonces, estar solos?

¹² Cfr. Manuel Asensi, *Teoría de la lectura: para una crítica paradójica*, pp. 29-31 y 34-37. Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*. Vid. también "Juegos de lenguaje" en Anthony Kenny, *Wittgenstein*, pp. 143-157. También la introducción de Eduardo Rabossi, en Ludwig Wittgenstein, *Estética, psicoanálisis y religión*.

Los filósofos del lenguaje de finales de siglo XX concibieron este tiempo, el que vivimos, el imperio de lo sincrónico. Las estructuras sociales, sus instituciones, funcionan porque, al igual que sucede con el sistema del lenguaje, tendemos a aceptar y actuar dentro del sistema: en este punto nos encontramos con los conceptos de libertad como parte capital de la compleja red de significados que conforman la condición humana. Para que el sistema social funcione es necesario crear mecanismos, estrategias o medios de control adecuados. Para tal propósito es indispensable un eje de regulación y dominio: el poder. El poder, para Michel Foucault, no se posee, se vive: "El poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada".¹³

La libertad en este contexto debe funcionar de acuerdo a las coordenadas establecidas por el poder y su discurso de legalidad: la libertad se debe de dar, según el poder, dentro del sistema, en el eje de lo sincrónico, de otra manera degeneraría en rebeldía, ruptura, trasgresión, crimen. Vivimos para preservar el sistema de lo sincrónico, o el discurso moderno de poder para seguir a Foucault, pero carecemos de la dimensión crítica suficiente para poseer la conciencia de que el hombre, el ser, ha desaparecido, como el referente de Lacan, dentro de su propia cadena enajenante, lejos de sí, perdido: como la visión final de la novela de Jorge Volpi, terminamos viviendo en los dominios ilusorios de Klingsor. El monte encantado del castillo Kolot Embolot se ha convertido en nuestro mundo presente.

Pero sería demasiado oscuro, medievalista aducir, después de la muerte de Dios, la muerte del hombre. Michel Foucault ha presentado un programa filosófico del discurso, de la historia del discurso: su planteamiento, a diferencia de la mayoría de los lingüistas y filósofos del lenguaje (que en

¹³ Cit. por Rosa María Rodríguez Magda, *op. cit.*, p. 123.

determinados casos, no en todos, son lo mismo), se centra en el eje de lo diacrónico, en el nivel del habla, *parole*.¹⁴ Guiado por un interesante plan de desenmascaramiento de los procesos del poder, Foucault nos ha enseñado a leer la realidad como un discurso ideológicamente controlado y manipulable. Es decir: el hombre es capaz de manifestarse a través del sistema. El hombre no puede estar muerto, puesto que habla, se revela o actúa dentro de determinados discursos. Para seguir a Wittgenstein, el hombre juega el juego de la realidad cumpliendo las reglas: Foucault plantea que a lo largo de la historia el hombre ha sido capaz de cambiar dichas normas para crear otras. ¿Dialéctica del espíritu de Hegel? Crítica de la razón de Kant. Octavio Paz, en *La llama doble*, ha observado acertadamente que nuestra civilización, nuestro tiempo, requiere una crítica de la razón semejante a la que Kant llevó a cabo.¹⁵

Foucault también ha cuestionado duramente nuestra episteme: conceptos tales como libertad, igualdad, derechos humanos, etcétera, están determinados por el discurso oficial de poder. Al igual que el signo lingüístico adquiere sentido, no por sí mismo, sino en relación directa y diferenciada con otros signos del sistema; así, un delito es concebido como tal, por ejemplo, porque no es un acto que se apegue al discurso del marco legal de determinado sistema social. Los actos humanos terminan definiéndose en función de un discurso preexistente y aceptado, convenido por todos: Foucault nos dice que el poder se oculta detrás de nuestras acciones, porque el poder ha instituido su discurso. Términos, entonces, como libertad, igualdad, sólo pueden ser pensados dentro del sistema. Pero ¿somos libres, entonces? Servimos al discurso, luego, no somos libres. Nos esforzamos en creer la ficción de nuestra libertad, en que actuamos guiados más por nuestro albedrío que por otra cosa: impensable, además de imposible, reducirnos

¹⁴ Cfr. Bertil Malmberg, *Los nuevos caminos de la lingüística*, pp. 41-49.

¹⁵ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 202.

a la enajenación que el sistema conviene en nosotros para perpetuarse más allá de nuestra muerte.

Jean Baudrillard, definitivo semiótico de los objetos, ha visto en la información uno de los elementos más sólidos de control social. La era de la información es la era de la implosión del significado.¹⁶ La *mass media* ha querido expresar todo, y no ha dicho nada, no lo suficiente. El comercial televisivo es un ejemplo ilustrador: el mensaje pretende encarnar todos los sentidos de las palabras proyectadas en pantalla, pero en realidad no posee ninguno. El capitalismo multinacional, pensado así por Frederic Jameson¹⁷, nos ha hecho individuos consumidores. Pero si la comercialización de los productos está fuera de toda proporción por la dicha implosión del significado, es un hecho que percibimos *a priori*, sentimos como verdadero, posible, existente, por una necesidad oblicua, dicho mensaje de propaganda. Más tarde compramos un shampoo y nos decepcionamos. El mensaje promete lo que el objeto real no puede cumplir. Vivimos con simulacros, nos venden ilusiones, y creemos que adquirimos verdades. Saramago ha dicho que el mundo actual es como un supermercado: el supermercado es la caverna de Platón moderna. A todo esto, el objeto ha desplazado al hombre. El referente se ha perdido.

Así, nuestra civilización occidental se ha caracterizado por una búsqueda constante de la verdad, desde Parménides, Pitágoras y Platón, Lucrecio, Cicerón y Séneca, pasando por Roger Bacon y los escolásticos, hasta los filósofos ilustrados y los filósofos del lenguaje. Los artistas han emprendido no sólo esta búsqueda, también han realizado la crítica estética de la posición del hombre dentro de las estructuras racionales que ha concebido para realizar plenamente la naturaleza del ser. Es la misma pregunta que se han planteado los trágicos griegos y que se ha planteado Dante, Donne, Cervantes, Shakespeare, Flaubert, Broch, Musil, Borges, Calvino, Paul

¹⁶ Cfr. Jean Baudrillard, *op. cit.*, *La economía*.

¹⁷ Cfr. Frederic Jameson, *op. cit.*, pp. 13-22.

Auster y, recientemente, Jorge Volpi: ¿El hombre es un ser esencialmente solitario, condenado a vivir de ilusiones, solo en el castillo de Klingsor, y lejos, para siempre, de los otros y de la verdad? "¿Qué somos?" pregunta Hécuba en la tragedia de Sófocles. Definitivamente estamos ante un fenómeno diferente al humanismo erasmiano que surgió en el Renacimiento, pero que en realidad lo contiene y lo trasciende: estamos ante el hecho crítico y filosófico convertido en plan estético. El arte es la redención de la forma, pero también una profunda búsqueda de la esencia humana. Se busca al hombre, y al mismo tiempo al lenguaje que lo represente.

Pero el mundo posmoderno, visto este fenómeno como una "dominante cultural" que abarca todos los ámbitos de la vida actual, como lo planteara Jameson¹⁸, ha encarnado, en cada uno de nosotros, la representación de lo sincrónico: sentimos una profunda necesidad de comunicarnos con los otros, y no debido a una proliferación de los medios de comunicación, sino a una carencia fundamental: el significado ha sufrido una implosión inédita por un excedente de mensajes e información, y así, aspiramos a expresar al ser sin contar con su referente obligado: el hombre. Decimos al sistema; la novela ha dicho lo que el discurso oficial oculta. El arte pretende recuperar el referente perdido. Actualmente el hombre enajenado convive con la novela que interactúa, desaliena al lector empírico. El hombre no ha muerto, permanece oculto, evadido; pero esta misma circunstancia provoca una profunda crisis de identidad que nos lleva a formularnos como pregunta lo que se planteara Parménides como una afirmación: ¿es una ilusión el mundo? El orden moderno ha tendido a la preservación de su estructura a costa del individuo. ¿Dónde, entonces, la verdadera naturaleza de los hombres? ¿Existe tal naturaleza? ¿Somos? ¿Dónde la verdad?

Si la civilización occidental se ha definido, generalmente, por una búsqueda esencial, por la acción

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

histórica y la razón fundadora, el Oriente tradicionalmente ha sido el lugar y el espacio de la contemplación y la compenetración con el cosmos. Occidente ha construido su realidad a imagen y semejanza de la razón; Oriente ha concebido sus estructuras siguiendo el ritmo del orden cósmico. Occidente ha construido su historia basado en un plan teleológico; Oriente posee el pasado como modelo de perfección. En el pasado radica toda la sabiduría: es el origen quien debe guiar las instituciones y a los hombres. Confucio dice: "Transmitir y no crear, ser fiel y amar la antigüedad"¹⁹. La imitación del pasado asegura la armonía y el equilibrio entre la realidad terrestre y las fuerzas celestes. Hoy en día las instituciones orientales han finalizado el milenarismo proceso de asimilación de sus tradiciones y ahora sus realidades sociales, especialmente en Japón, se enfrentan al orbe globalizado: la *mass media*, la economía de mercado, las contingencias ambientales de orden mundial, la filosofía del progreso, el capitalismo hedonista, como lo llamara Daniel Bell.²⁰ Los escritores japoneses han comenzado por primera vez, desde finales de la época Meiji, la crítica de sus tradiciones y de su realidad histórica. Pero también una profunda revalorización de su identidad.

Por primera vez la crisis de identidad es de orden mundial: Paul Auster busca a su padre en *La invención de la soledad* y Mizoguchi, personaje de Mishima, el fundamento último de la realidad. También la estética tradicional ha sufrido una metamorfosis significativa: los *cómics*, el video musical, el *anime* y el *manga* japonés han sido capaces de ilustrar la contingencia del tiempo de la ausencia humana. Sobre todo han sabido traer a la memoria la dimensión ética del mal y su relación con el poder. Villanos inmisericordes, robots con albedrío, hombres sin alma. Se ha producido toda una mitología contemporánea para explorar los alcances de la razón moderna, pero también para contemplar, decir que el hombre está solo. Es interesante observar que la mayoría

¹⁹ Richard Wilhelm, *Confucio*, p. 112.

²⁰ Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, pp. 78-82. Cfr. también "Modernismo y posmodernismo" en Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986, pp. 79-135.

de las representaciones de la maldad están íntimamente relacionada con la soledad. Klingsor, en la obra de Wagner, reina sobre un extremo del monte Monsalvat, exiliado y solitario desde su castillo de ilusión. Mr. Doom crea una ciudadela para gobernarla y Galactus se alimenta de planetas y sistemas enteros para sobrevivir, quizás ambos personajes más cercanos al Tanatos de Freud²¹, pero sin duda asociados a la problemática relación entre poder y la impotencia de ser que todo hombre actual encarna. Así, a ambos personajes de los *cómics* se opone la civilización.

¿Acaso el hombre de nuestro mundo se lee al leer estos textos de ficción ilustrados? Espejo de las ausencias, las desfiguraciones, las perversiones enfermizas de estos personajes son las representaciones, acaso, del referente oculto. El arte *pop*, los *cómics*, el *manga* y el *anime*, empero, participan de una ambigüedad crítica: son productos comercializados, son parte esencial del mercado de consumo del capitalismo multinacional. Sólo un pequeño sector de la sociedad tiene acceso real a estos sofisticados mecanismos estéticos de enajenación. Así, el superhéroe tradicional está destinado a proteger el orden de la civilización, cuidar, como en el teatro de Lope de Vega, que el orden del sistema no sea amenazado y restituirlo cuando el mismo sea transgredido. El superhéroe, en este sentido, preserva el espacio sincrónico y se opone a la destrucción del mundo civilizado, al caos. Los villanos, los malos, a menudo son derrotados parcialmente, pero permanecen latentes como una amenaza permanente sobre la civilización. Bien cabría citar la idea de Freud que contempla la civilización como la historia de las represiones. Los superhéroes de historieta, en este contexto, acaso, encarnan el poder implacable del discurso dominante, siempre amenazado por las fuerzas subversivas del mal así definido y determinado por el episteme actual reinante en nuestras sociedades: así visto, se explica que este fenómeno estético proyecte en el lector,

²¹ Cfr. Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, pp. 229-243.

generalmente, más una enajenación que una reflexión crítica. Arte comercial, también posee la facultad de hablarnos de nuestras carencias y excesos.

El arte comercial así asimilado a la lógica de consumo capitalista, también ha podido desarrollar mecanismos eficaces, simbólicos, para desafiar los actuales presupuestos racionales de la civilización. En un capítulo más adelante retomaremos el problema de la doble identidad del superhéroe y la inestabilidad crítica que introduce esta configuración ficcional de la sociedad moderna. El superhéroe posee poderes sobrehumanos únicos, pero al mismo tiempo debe sostener su vida privada y social. Ambigüedad crítica: Peter Parker salva el universo, pero a final de cuentas es un sujeto común con un empleo ordinario y que se enfrenta constantemente a problemas de tipo laboral que amenazan su posición social. Esta ambigüedad del superhéroe termina por disipar al referente humano: ¿el poder de éste, entonces, es mera ilusión? Como sea, la doble existencia de los superhéroes plantea, de nuevo, una reflexión acerca de la naturaleza de la identidad y establece una incesante búsqueda de la verdad oculta, existente o inexistente, detrás de la fachada de la civilización.

La novela contemporánea, como indicábamos párrafos atrás, ha hecho objeto de sus reflexiones críticas esta búsqueda universal del hombre, del referente perdido. Pero su búsqueda ha sido más osada, verdaderamente estética y netamente lingüística. La novela mexicana se ha definido por una búsqueda de la identidad nacional a través de una incesante reflexión histórica. Desde *El Periquillo Sarniento* de Lizardi, pasando por Altamirano, hasta Azuela y Martín Luis Guzmán, la novelística mexicana ha experimentado sustanciales transformaciones estéticas y éticas que han redefinido la narrativa, pasando paulatinamente de una actitud nacionalista a un ímpetu por lo universal. Los personajes dejaron de ser maniqueos y presentaron relieves interesantes: del estereotipo a la amplia gama crítica del personaje contemporáneo. Del arquetipo de Lizardi, al héroe

degradado, claroscuro, de *Los de abajo*, hasta el personaje simbólico, oculto y omnipresente, actuante, nunca petrificado como la ciudad de *Santa* de Federico Gamboa, de *La sombra del caudillo*. Pero si *Al filo del agua* de Agustín Yáñez representó estéticamente el final del espacio sincrónico de la reflexión novelística acerca de la provincia histórica del México político, *Pedro Páramo* inauguró felizmente el tiempo espacio diacrónico de la historia. La telemaquía de Juan Preciado en un pueblo fantasma del México posrevolucionario, como la de Leopold Bloom en el Dublín del *Ulises* de James Joyce, es capaz de abarcar todos los tiempos y todos los espacios culturalmente posibles: búsqueda del origen universal, búsqueda de todo hombre del hombre. Tanto en Irlanda como en México, en Estados Unidos con Paul Auster y en Japón con Kobo Abe, la búsqueda del referente perdido, del origen de la cultura, de la historia, de su creador humano como lo planteara Giambattista Vico,²² es una necesidad del espacio sincrónico, del sistema, de nuestro mundo globalizado. La crisis histórica del capitalismo multinacional, "la tragedia de la cultura" como la llamara Georg Simmel²³, es por primera vez de orden mundial.

La meditación acerca de la naturaleza de la literatura, tanto teórica como práctica, ha desembocado en una conciencia crítica tan lúcida que la ficción ha sido capaz de decirnos que la realidad extratextual es una compleja red de relaciones semióticas tan ficticias como operativa es la estructura modelizada del mundo contenido en una novela. La novela contemporánea, desde Juan Goytisolo, Juan Marsé y Arturo Pérez-Reverte, pasando por la historia palimpsesto de *Los versos satánicos* de Salman Rushdie y *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, hasta el *Klingsor* de Volpi y el *Amphitryon* de Ignacio Padilla, ha refuncionalizado la tradición metatextual iniciada por Cervantes. Si la novela del *Quijote*

²² "Con certera penetración entrevió que sólo aquello que es hecho por el hombre le puede ser inteligible. Lo que no es hecho por el hombre puede describirse y clasificarse, pero no puede entenderse, ya que el verdadero entendimiento es la habilidad de comprender por qué algo fue hecho". Peter Muñiz, "La idea de 'ciencia nueva' en Vico y Marx", en Giorgio Tagliacozzo (comp.), *Vico y Marx. Afinidades y contrastes*, p. 17.

²³ Josep Picó (comp.), *Modernidad y postmodernidad*, pp. 21-24.

reaccionó contra la visión unidimensional y absoluta de la monarquía española, la novela contemporánea ha utilizado las mismas armas estéticas para realizar la crítica del poder oculto, pero omnipresente, de la razón moderna. La caída de los mitos modernos, la reconstrucción de la historia a través del ojo de la imaginación, acaso, nos impiden hablar del fin de la historia, tal como lo anuncian Francis Fukuyama y Lyotard.²⁴ ¿El fin de la historia es la desaparición del hombre y la manifestación objetiva, no del espíritu absoluto del que hablaba Hegel, sino del sistema? La novela contemporánea nos permite imaginar la historia, pero también la vida del otro: Gregorio Olías en *Juegos de la edad tardía* del español Luis Landero es capaz de concebirse a sí mismo como un intelectual comprometido: es capaz de imaginarse como el otro. En *La invención de la soledad* de Paul Auster el protagonista reelabora la vida de su padre muerto; en *En busca de Klingsor* el personaje principal, el científico oculto tras el nombre clave de Klingsor, sólo es posible concebirlo a través de las perspectivas de los personajes de la novela.

Tal y como lo planteara Bajtín en la *Estética de la creación verbal* al hablar del autor y el personaje, nosotros sólo podemos existir si el otro nos construye, nos completa, desde su punto de vista particular y único. No es extraño que la ausencia del hombre, traducida actualmente en la soledad padecida por el ser cultural, coincida con la necesidad de concebir al otro, a los otros. Pero la otredad, condición sin la cual no podemos aspirar a la completud, siguiendo a Bajtín, es un problema porque constituye el referente perdido. Su búsqueda es la búsqueda del hombre. Los procedimientos metaficticiales, gran operación narrativa en la novela de Volpi que comentaremos más adelante, constituyen eficaces medios de desalienación e interacción: se oponen a los medios de control social puestos en operación por

²⁴ Remítirse a las mismas fuentes: Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*, trad. de P. Elias, México, Planeta, 1992. Jean-Francois Lyotard, *La condición postmoderna*, trad. de Mariano Antolín Rato, México, Rei México, 1993.

el poder. Es posible leer la realidad, efectivamente como discurso, pero también como una ficción: ¿no es esto una desmitificación de la razón moderna? Es, ante todo, una magnífica deconstrucción: nuestra realidad es una gran ilusión. Lo único real es nuestra existencia ficticia dentro del discurso, dentro del juego. Patricia Wagh, en el ya clásico libro de la metaficción, dice a propósito de esto:

Metafictional deconstruction has not only provided novelists and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narrative; it has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic system.²⁵

Esta resistencia de la narrativa dentro de la misma forma tradicional expresa la realidad como ficción. Pero también nos dice que la realidad está construida por diversos discursos y a la vez, esta diversidad intersubjetiva, introduce en nuestros esquemas de pensamiento el principio de incertidumbre: "In a sense, metafiction rests on a versión of the Heisengergian uncertainty principle: an awareness that 'for the smallest building blocks of matter, every process of observation causes a major disturbance', and that it is impossible to describe an objective world because the observer always changes the observed".²⁶

En estas circunstancias resulta imposible instituir un solo discurso en el poder. La novela, como lo había señalado Bajtín, es el espacio donde las voces se liberan: es el texto polifónico.²⁷ Este liberar voces en realidad nunca es un ejercicio inocente y desgajado: nuestra voz particular es capaz de hablar. La coexistencia de discursos, de géneros

²⁵ Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, p. 9.

²⁶ *Ibid.*, p. 3.

²⁷ Cfr. M. M. Bajtín, *op. cit.*, pp. 13-72.

discursivos, es la posibilidad de expresar lo que calla el episteme monolítico de época. Si la publicidad es capaz de hacernos creer que no estamos solos y que el verdadero referente no es el objeto sino el consumidor, si la información se aleja del hecho humano en pos del ideal cartesiano del conocimiento objetivo; la literatura contemporánea ha sido capaz de decirnos que estamos tan lejos los unos de los otros, tan solos, que estamos más próximos a esa abstracción hecha máquina que llamamos aldea global. Hablamos con el sistema, nunca con el otro. Estamos solos.

La soledad nos permite formularnos el problema del mal. Plotino, y más tarde Leibniz, defendieron la idea de que el mal era esencial para lograr y mantener la armonía universal. Pero San Agustín sostuvo una tesis del mal mucho más interesante: el mal no es únicamente privación del ser, sino una privación determinada. Existe, en este sentido, una privación de orden. Un sujeto que encarna el mal es en realidad una persona buena porque participa del ser. No puede ser otra cosa de lo que es.²⁸ En este sentido el mal produce una privación determinada. El *Klingsor* de Wagner puede acercarse muy bien a esta definición del mal: Klingsor no es aceptado por los caballeros del Grial porque encarna el mal. Parsifal destruye a Klingsor al mostrarle la señal de la cruz. Le recuerda que está lejos de Dios. La ilusión del mundo de Klingsor se desvanece por obra de la verdad. Pero en su soledad, a Klingsor no le queda más que soñar, crear ilusiones para seguir viviendo, para ser. Sin el otro, Klingsor se recluye en sí mismo, en el mal: pero aquí el concepto del mal funciona dentro de la tradición cristiana, dentro de un sistema religioso. San Agustín nos impone la aceptación del prójimo: ¿el mal deja de ser mal cuando es entendido como expresión del accidente? ¿Klingsor, al enfrentarse a la soledad, fuera del orden tradicional, digamos del episteme de época, necesariamente hizo del mal su refugio? ¿Apología del mal? No: más bien trato de ilustrar

²⁸ Cfr. Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, p. 120. Consúltase también José Ferrerter Mora, *Diccionario de filosofía abreviado*, México, Hermes, 1998.

la relación problemática entre el mal y la soledad dentro de un orden determinado. Hay una presencia subyacente a todo este planteamiento: es el poder. La mayoría de los villanos de historieta aspiran al poder absoluto, al dominio y a la destrucción. Un rasgo extraño es que generalmente son seres que están solos, lejos de la civilización.

Gracias a los teóricos del lenguaje, a Michel Foucault especialmente, somos capaces de hablar y enfrentarnos al poder con nuestras creaciones. Una lección que aprendimos en el siglo XX es que el poder no sólo corrompe, también posee la capacidad de asesinar y convertir en objetos a los seres humanos. Los campos de concentración nazi, las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, fueron expresiones de poder que reintrodujeron en la mentalidad actual la idea de accidente.

En el dominio mismo del orden, la regularidad y la coherencia —en las ciencias exactas y en la física— han reaparecido las viejas nociones de accidente y de catástrofe.²⁹

Podemos destruirnos. El poder nos ha mostrado su rostro más colérico, como el Zeus implacable y amenazante de Hesíodo, pero también ha sabido ocultar su presencia en los sectores más pobres de la población mundial, en la enajenación juvenil y en las instituciones sociales. Pero la expresión más terrorífica del poder es que nos convierte en seres solitarios. La soledad es una de las maneras de control social más eficaz que ha ideado el mundo actual para perpetuarse. Quizá nuestra época sea recordada por la lejanía en que vivían los hombres. En nuestra soledad vivimos el poder.

²⁹ Octavio Paz, *Obras completas (Fundación y disidencia. Dominio hispánico)*, p. 39.

EL SISTEMA DEL VIDEOJUEGO

La muerte del hombre puede muy bien formar parte de un mito ideológico que se refiere a dos sucesos fundamentales de la civilización occidental: uno, a la desaparición del hombre teolológico que el pensamiento del Siglo de las Luces concibió y realizó en la razón moderna del progreso; dos, a la destrucción del individuo autónomo, la desaparición de la personalidad por un desplazamiento inquietante: sólo se puede fundar y sostener una verdadera civilización en el bien común, en la comunidad, nunca en la individualidad. Roland Barthes ya había señalado, junto con otros intelectuales, el desplazamiento del "yo" por una especie de "ello colectivo".³⁰ Mi imagen no es otra cosa que lo construido por el sistema y para el sistema. El "yo", entonces, deja de ser un en sí mismo.

Ambas situaciones, o ambas muertes filosóficas del hombre, como quiera nombrarse, a final de cuentas han producido en el individuo de nuestras sociedades una profunda crisis de identidad. Tal vez este espasmo pueda contemplarse, para no reducir, como un mito ideológico. Michel Foucault, en su libro *La arqueología del saber*, hace una afirmación desafortunada diciendo que a todos aquellos que quieran hablar del hombre "no se puede oponer más que un reírse filosófico".³¹ Pero no se trata de hablar acerca del hombre, sino de lo humanamente ausente. Así, la dimensión mítica desaparece: somos reales. El problema es que nos han hecho creer que vivimos, cuando en realidad nuestra

³⁰ Cit. por André Reszler, *Mitos políticos modernos*, p. 216.

³¹ Cit. por *ibid.*, p. 228.

conciencia es asimilada, como en un juego, a participar de la estructura externa a nosotros, no para mantenernos vivos, sino para mantenerla, perpetuarla en contra de las dinámicas de las sociedades.

Antonio Gramsci hablaba de las transformaciones que sufrían a través del tiempo determinados "bloques históricos", pero resaltaba el papel fundamental que el lenguaje ocupaba en los cambios de dirección, organización y formación (primero de categorías, luego de juicios, después del sentido común) de la historia de las sociedades. Según Gramsci, cada "bloque histórico" posee por necesidad un "aparato hegemónico" y una "gramática normativa" que interrelaciona al individuo con las instituciones, la moral y, finalmente, con la realidad de sus semejantes.³² A final de cuentas el poder instituido debía conformar medios adecuados para ejercer su influencia. Para Gramsci, era el lenguaje. El poder ha usado ejemplarmente otros lenguajes, otros sistemas semióticos para constituir la realidad. Pero actualmente el poder tiende a edificar su discurso, su episteme, sobre la ruina del hombre. Con la desaparición del elemento humano, desaparecen también dimensiones fundamentales que han conformado la tradición de nuestras civilizaciones: el amor, la libertad, la dignidad humana y la tolerancia.

La deshumanización y la alienación son dos conceptos claves de nuestra actual condición. En televisión a menudo se nos presenta la muerte de alguna persona como un paquete cuantificable de unidades discretas (información), que se apegan al modelo cartesiano de conocimiento: ideas claras y objetivas. Este lenguaje opera en nosotros sistemas complejos de comprensión y normatividad: la muerte de una persona puede ser asumida fuera de toda moral, o dentro de un determinado esquema ético; puede ser leída como pura información. También se presenta como un fenómeno normal y tiende, por su normalidad, a reproducirse en la

³² Para los conceptos de la teoría gramsciana que manejo ver especialmente Antonio Paoli, *La lingüística de Gramsci. Teoría de la comunicación política*, 3ª ed., México, La red de Jonás, 1989. También es sumamente clarificante el trabajo de Hugues Portelli, *Gramsci y el bloque histórico*, 7ª ed., México, Siglo XXI, 1980.

mentalidad al formar conceptos del mal, el bien, en fin, de la amplia gama de los actos humanos. Constituye una extensión de poder que el "aparato hegemónico" habla. La voluntad social, entonces, y siguiendo a Gramsci, es movida por un sistema de control que ha creado las reglas del sentido común.

Pensamos lo que se piensa, no lo que queremos pensar. Es esto condición para establecer, a la par que se aprovecha la crisis de identidad de nuestro tiempo, un profundo sentimiento de insatisfacción. El problema es que este mal no es exclusivo de la civilización occidental, sino de índole planetario. Por primera vez en la historia de la humanidad el mundo puede ser sentido como una responsabilidad de todos: la Internet, los medios masivos de comunicación, en fin, el capitalismo multinacional, han abierto la posibilidad de la comunicación inmediata y global. Sin embargo, y junto a la implosión del significado, se han saturado los canales de comunicación: el excedente ha dicho al sistema, no al hombre. El hombre no está solo: podemos hacer amigos por Internet (aunque siempre estén ausentes), podemos ver el mundo sin salir de casa y a través de la televisión, o adquirir productos que prometen la popularidad y una vida exitosa. El poder ha sabido ocultar al hombre mostrándolo, como en *La carta robada* de Edgar Allan Poe. El principio de insatisfacción, que muchas veces se traduce en la soledad del hombre presente, ha sido aprovechado efectivamente por el lenguaje de mercado. Antonio Paolio, al hablar de Gramsci, observa adecuadamente este tipo de expresión hegemónica:

La industria requiere que se compre, que se elimine lo que se compró y se vuelva a comprar. Para eso, desarrolla un mundo de permanente insatisfacción. Indica un nuevo modelo para ser grande y sobresaliente. Ha cambiado el imperativo por el indicativo. A nadie

se le ordena, sólo se le indica una mejor forma de parecer que se es más.³³

Este dictar nuevos modelos de vida se ha hecho extensivo, por virtud de los medios de control social, a las sociedades que participan del orden global. No existe nación actual que pueda deslindarse de participar de la historia: lo que pasa es que la participación de los países subdesarrollados ha sido pasiva en el terreno de las grandes finanzas. Japón ha generado, en gran medida, las condiciones del mercado actual con la introducción de la tecnología de punta en la concepción de la industria actual: gran parte del buen funcionamiento del sistema administrativo de una empresa está en la adquisición y consumo de tecnologías. Esta exigencia se ha extendido al plano individual: para una vida cómoda, una vida práctica. El plan sería magnífico si no se expresaran los espacios autónomos del individuo en términos de ocio y representada dentro de la lógica compra-venta-bienestar. Los espacios libres del hombre, pensaba Marx, debían servir para su desarrollo individual, para su realización personal. Un juego permanente está implicado. En Japón hemos sido testigos del conflicto entre pragmatismo a ultranza y tradición, y hemos visto las dos facetas extremas de su realidad: ejecutivos realizando el harakiri, la coexistencia del robot y el monje, la ceremonia y la *fast food*.

La muerte del hombre, frase estridente y muy cercana a la publicidad, al mito, es una amenaza tan real que por primera vez se presenta al mundo en su totalidad histórica. En realidad, decir "la muerte del hombre" entraña una proposición lógica que plantearíamos como pregunta: ¿alguna vez estuvo vivo? Entonces, ¿existió, o todo fue, es, como diría Píndaro, el sueño de una sombra? Borges nos ha dicho que en el río de Heráclito es imposible nadar dos veces, porque está sometido, al igual que el nadador, al cambio constante.³⁴ Foucault se

³³ Antonio Paoli, *op. cit.*, p. 39.

³⁴ "No se puede sumergir dos veces en el mismo río", Heráclito, *Fragments*, p. 162.

reiría de nuestra indagación. Pero no es una búsqueda sin sentido: es una búsqueda del sentido, del referente. No es un inferir ideológico, sino un razonar obligadamente dentro de la ideología; tampoco se nos debe presentar este hecho como un plan trascendental, sino necesario: el hombre, de cualquier nación, está solo. La soledad parece ser el lenguaje más efectivo, y hegemónico por naturaleza, que ha aprendido a hablar el poder.

Una de las creencias que Cioran expone en *Historia y utopía* es que el vacío nos podía proporcionar una plenitud más real que toda la historia en su conjunto. Una ilusión puede servir muy bien como realidad enteramente vivida. Es la misma idea que Roland Barthes expone al hablar de los mitos: el mito es un sistema de connotación que se sirve de otros sistemas para lograr una compenetración efectiva de los significados que quiere expresar. Es decir, el mito se ofrece como la realidad, no como una interpretación de esa realidad.³⁵ La apreciación de Roland Barthes se desarrolla dentro de los límites de la semiología, pero, como lo planteamos, se extiende más allá de una inocencia metodológica. Efectivamente, el mito posee por definición una dirección y finalidad ideológica. Gramsci señalaba que el "aparato hegemónico" que quisiera apropiarse de la voluntad social debía desarrollar una "gramática normativa" que estableciera las reglas del juicio y del sentido común, pero siempre considerando el fenómeno lingüístico dentro de la dinámica de la historia y la cultura.

Los valores humanos están íntimamente relacionados con la práctica del lenguaje. Bajtín decía que el lenguaje era el escenario de las pugnas ideológicas. Terry Eagleton, al hablar de la teoría bajtiana, escribe:

[...] Para Bajtín el signo no era tanto un elemento neutral dentro de una estructura determinada como un foco de

³⁵ Cfr. Roland Barthes, *Mitologías*, pp. 199-232.

lucha y contradicción [...] El lenguaje, en resumen, constituía un terreno de lucha ideológica, no un sistema monolítico; los signos eran, ni más ni menos, el medio material de la ideología, pues sin ellos ningún valor ni ninguna idea podían existir.³⁶

Pero la razón actual ha sabido desarrollar distintos tipos de lenguajes, de discursos, que disipan la ocupación o posición del hombre en el sistema mismo del lenguaje. Así, el hombre habla el lenguaje que debe hablar para conservar el sistema, el tiempo sincrónico. Lo sincrónico no es equivalente a lo estático, pero sí es efectivo como resistencia, como una función que organiza dentro de un orden lo discordante. Lo sincrónico de una lengua no permite los cambios bruscos e inmediatos del sistema que sí se dan en lo diacrónico, en los actos de habla. Así entendido, la dimensión sincrónica establece un punto de equilibrio entre orden y cambio. Pero cuando el sistema torna su resistencia en radical oposición, y aspira a la permanencia, se presenta una ruptura. Entonces algo se disipa: el hombre cae como una sombra.

La década de los noventa vio la aparición y desarrollo del videojuego. El sistema posee varios códigos: el del juego y el del sistema. Cada juego, cada género, posee sus reglas determinadas que posteriormente se expresan en una especie de gramática: la del control. El control sólo puede combinar sus funciones a partir de las reglas de un juego determinado. En un videojuego de fútbol, por ejemplo, es imposible asignar a un botón determinado una función que pertenece a otro género, por decir algo, al género de pelea: pateo el balón, no puedo patear a un rival. Estamos

³⁶ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, p. 143.

³⁷ El juego (la cuestión visual), las funciones del control y el jugador. El jugador bien podría estar en la cúspide de tal triángulo, como el elemento en el cual convergen juego y funciones en potencia. No deja de ser una burda apreciación: el videojuego funciona a través del modelo estímulo-respuesta. Pero lo grave es que el mismo videojugador es parte íntegra de este sistema, es decir, es reductible al mismo modelo.

ante un orden cerrado, silencioso, pero efectivamente sincrónico. Lo importante es que este inquietante triángulo de la comunicación³⁷ no abre verdaderamente la posibilidad de retroalimentación: siempre el elemento humano está ausente. No podemos ir más allá de los límites establecidos, sólo podemos cumplirlos y esforzarnos por creer en la ficción, no del videojuego, sino de la libertad de decisión que podemos ejercer sobre un mundo ya codificado. ¿Se comunica algo en realidad? Por lo menos algunos videojuegos nos permite ponerle nuestro nombre al héroe.

Los espacios autónomos del hombre han sufrido el acoso de la ideología: se han convertido en espacios para el ocio. Así, la lógica capitalista, compra-venta, se introduce hasta en las acciones aparentemente más nimias. En el videojuego, ¿en verdad interactuamos? Actuamos dentro de límites estrechos y determinados: el control, a eso se reduce nuestra participación. Los juegos más interesantes que se han generado son los llamados Role Playing Game (RPG): juego en donde el jugador asume un rol dentro de la historia. Por lo regular las historias de estos juegos son grandes épicas entre los poderes del mal y el bien, y por lo general reproducen la secuencia básica de cinco proposiciones del modelo narrativo de Tzvetan Todorov:

Equilibrio¹ (paz, por ejemplo)
Fuerza¹ (irrumpe el enemigo, fin del idilio)
Desequilibrio (el héroe sale a restaurar el orden)
Fuerza² (derrota del enemigo)
Equilibrio² (se restituye la paz bajo otras circunstancias)³⁸

Debo decir que el uso del esquema de Todorov, gran continuador de las tradiciones de la gramática narrativa de Propp y Greimas, es para ilustrar el arquetipo en los que se fundan los juegos de RPG. No es una declaración sobre las

³⁷ Raman Selden, *op. cit.*, p. 77.

estructuras narrativas, sino sobre la naturaleza funcional del sistema del videojuego. Es decir que estamos ante un código, no sólo presente en la tradición literaria, sino usado para establecer un tipo de comunicación hegemónica con el jugador. Cuando jugamos un RPG, sentimos que somos capaces de dominar el reino ficticio que está ante nosotros. No sólo podemos jugar y ganar: podemos ejercer el poder. El héroe del RPG nos da la posibilidad de actuar como héroes dentro de un mundo: cumplir cabalmente, visualmente, sin la connotación que un significante puede abarcar en una estructura narrativa, las cinco secuencias básicas de Todorov.

El juego RPG es un género que a lo largo de la historia nos oculta sus mecanismos de desarrollo: tenemos que resolver enigmas, establecer relaciones con el mundo ficticio, buscar y recorrer los mundos (pueblos y villas) para encontrar pistas. El estímulo es su funcionamiento: si resolvemos el mundo podremos dominarlo. El videojuego funciona en razón de los estímulos. Si resolvemos, acabamos un videojuego, nos termina por aburrir. Ya no nos puede ofrecer el descubrimiento de nuestras poderosas facultades. Luego, nos forma, crea mejor dicho, una competencia semiótica del videojuego. Así, nos integramos a la lógica compra-venta: queremos otro juego que nos satisfaga. En el sistema cerrado del videojuego cumplimos el circuito ideológico del mercado de consumo. Esta descripción, burda en esencia, nos sirve para plantear algo capital: cuando jugamos nos reclinamos en nuestras carencias. Estamos solos, frente a un monitor, viviendo el poder.

Pero, como el mundo con el que nos enfrentamos, el de los *megas* y los *píxeles* de resolución, nuestro poder es nulo. Los botones del control reducen a su gramática todos nuestros actos posibles. No podemos ir más allá del mundo que han concebido los programadores. Cumplimos el programa. Éste es nuestro poder: cumplir el poder. El espacio que crea el videojuego es el de la sincronía: el lenguaje dentro del mundo programado, el de los personajes, es incapaz de desarrollarse. Pero el videojuego tiende a desaparecer dentro de su sistema al referente real:

manipulamos a un conjunto de píxeles, decidimos sobre un mundo aparte, hablamos con otros conjuntos de píxeles, y no podemos ir más allá del mundo establecido. No podemos, además, generar nuestras propias imágenes: el juego es esencialmente visual. Si la prisi3n del Nintendo de 8 bits (por mencionar a la marca m1s popular *en todo el orbe*) nos ofrecía generalmente un mundo vertical, fatalmente delineado, y la consola de 16 bits permitía el uso y combinaci3n restringida de perspectivas, el sistema de 64 bits prometió la libertad de movimiento, pero lo restringió con la extensi3n de su memoria. El control nos da la oportunidad de manejar la perspectiva que gustemos entre un n1mero determinado. Un nivel de videojuego de 64 bits de memoria, es rico en volumen y permite a los programadores la creaci3n de admirables gr1ficos, pero est1n limitados por el espacio. Link, en el juego de RPG *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (1996), puede actuar dentro de un espacio determinado, o sea, programado. Si quisiera ir m1s all1, por ejemplo, detr1s del castillo del malvado Ganondorf, esta acci3n no sería posible porque todas las acciones del héroe est1n previstas en el programa.

Incapaces de salir del sistema del videojuego, nos alejamos del sistema social. Lo consolidamos en su objetivaci3n l3gica: el capitalismo consumista. AsÍ ausentes del mundo, pero legitimado a la vez en el acto solitario, mudo, sincr3nico del videojuego, es que el referente del hombre tiende a desaparecer y a estar solo. El videojuego es un poderoso, sofisticado y novedoso mecanismo de alienaci3n que nos integra a un sistema cerrado y sincr3nico. Con un lenguaje limitado y sintético, el vocabulario de un videojuego es en realidad un conjunto de instrucciones de c3mo resolver la aventura. El videojugador cumple, consolida el sistema al cerrarlo. Pero sobre todo aprende un lenguaje denotativo, cuyos significantes entrañan un estímulo inmediato: el bot3n A, por ejemplo, sirve para golpear, y si est1s cerca de una puerta, la abre; el bot3n B sirve para realizar determinado ataque (escupir fuego, otro ejemplo); etc. Toda la gama de referencias nulifican al ser: se refieren al mundo ficticio del juego proyectado en el monitor.

El referente no es el "yo" real, no. El fin de la persona es el fin del referente humanamente posible.

Como los mitos de Roland Barthes, el mundo del videojuego es capaz de ser percibido como un mundo real e ilimitado. Pero el videojuego, lejos de desarrollar un sistema de connotación, enajena el mundo de la imagen. De hecho nos incluye: nosotros nos proyectamos, casi inconscientemente, en el personaje. No es lo que vemos lo que es tan real, el funcionamiento orgánico del sistema es lo que es tan real. Dentro de él, nosotros nos desvanecemos. Al igual que en el modelo comunicativo de Pierce³⁹, el interpretante, que no el interprete, garantiza la validez del signo incluso en ausencia del interprete, así el sistema del videojuego asegura su lógica particular al contar en su estructura con el videojugador ausente.

Este sistema particular es de un alcance masivo: un chino, un iraní, un mexicano, todos, podemos participar de igual forma en este sistema. El capitalismo, con la apertura de los mercados, ha podido extender sus sistemas e ideología, desde los límites geográficos, hasta los mismos límites de la conciencia. El videojuego no es en sí un arma: se ha utilizado como tal. El espacio de autonomía de una persona es un espléndido negocio. Como Georg Simmel lo pensara ya décadas atrás: las relaciones monetarias son efímeras y tienden a disipar las relaciones humanas.⁴⁰ El videojuego es una buena imagen para designar al "capitalismo hedonista", para decirlo con palabras de Daniel Bell. Este disipar las relaciones humanas se puede traducir también como un asentar las bases de la soledad. La pérdida de la comunicación, nula o insuficiente dentro del sistema del videojuego, aleja a los hombres entre sí: los disipa como referencia. A la muerte filosófica del hombre hay que añadir la muerte semiótica del mismo.

El videojuego es un sistema real que merece ser sometido a una crítica constante. No podemos ignorar

³⁹ Donde el símbolo y el objeto convergen en la cima del triángulo con el interpretante. Para ampliar este tema ver: Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, 5ª ed., trad. de Francisco Serra Cantarell, España, Lumen, 1999.

⁴⁰ Josep Picó (comp.), *op. cit.*, p. 21.

los aspectos funcionales pretextando su novedad o reduciéndolos a su función, en este caso, de divertir. Cabe resaltar un aspecto importante que el videojuego ha aportado a nuestro mundo, más correctamente al *sistema de los objetos*, como titula a su libro magistral Jean Baudrillard: ha desalienado la función del televisor. Precursor en esto, no obstante, ha introducido en la mentalidad humana otro tipo de alienación: la de su sistema de autorreferencia.

En ese estadio enajenado, aparte del mundo, de sus decisiones reales, tomamos posesión de otro mundo y de otras decisiones dentro de ese orden ficticio. ¿Simulacro? ¿Auténtico monte Montsalvat? Pero la soledad en que nos sumimos apenas y es percibida; no lo permite el sistema del juego. Sin el otro que nos contemple, nunca estaremos completos. Es tan fuerte la ilusión que han interpuesto entre nosotros que a veces, como Cioran pensaba, el vacío parece otorgar la plenitud a los seres solitarios.

El remedio para nuestros males hay que buscarlo en nosotros mismos, en el principio intemporal de nuestra naturaleza [...] No más pasado, no más futuro; los siglos se desvanecen, la materia abdica, las tinieblas se agotan: la muerte parece ridícula y ridícula la vida.⁴¹

La soledad del hombre es la prueba más contundente de que está vivo, pero dentro de un gran tiempo presente. El tiempo del videojuego es un fluir petrificado: el paso del tiempo es un código interno programado (las horas se traducen en segundos, los días en minutos); y el héroe, una vez muerto, puede volver a la vida. La negación del tiempo va acompañada de la negación de la muerte. Es tanta la ausencia del factor humano, que ya no se puede hablar siquiera de la muerte del hombre.

⁴¹ E. M. Cioran, *Historia y utopía*, p. 107.

LOS OBJETOS Y LOS CÓMICS

Teodoro Adorno y Max Horkheimer designaron con el nombre de "industria cultural" al modo de producción ideológica del capitalismo.⁴² La industria cultural constituye un conjunto institucional de expresiones que van dirigidas a la manipulación de la conciencia. Los medios de comunicación son parte decisiva de la estructura del mundo contemporáneo porque son productos, hechos tangibles del desarrollo del capitalismo. El objeto consumible es una función del sistema económico. De hecho, el objeto ha erigido su imperio en la industria: la industria del videojuego, la industria de los cómics, la industria de la música, etcétera. No sólo eso: el objeto se ha apropiado de la imagen: el televisor, objeto omnipotente, nos habla de otros objetos. Los objetos han aprendido a hablar con el lenguaje de los hombres.

El mundo moderno se ha definido en gran parte por el desplazamiento del hombre por el objeto, pero también por una paulatina amnesia y una pérdida gradual y dramática de la conciencia humana que alcanza dimensiones trágicas. Para Jean Baudrillard el objeto moderno se caracteriza por su *automatismo*. El discurso acerca de los objetos es la "culminación funcional"⁴³ del sistema de los objetos. La publicidad, aclara Baudrillard, ha pasado de la información a la persuasión, de ahí a la "persuasión oculta"⁴⁴, siguiendo a Packard. La publicidad llega a constituir un objeto

⁴² Cfr. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *op. cit.*

⁴³ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, p.186.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 187.

inesencial porque no se encuentra en el proceso de producción material. Pero forma parte íntegra de la lógica del consumo: "es discurso acerca del objeto y objeto ella misma"⁴⁵, sentencia Baudrillard.

Al preguntarse Baudrillard sobre si el sistema de los objetos-publicidad constituye un lenguaje, plantea de entrada el problema de la falta de la dimensión humana dentro de las relaciones que posibilita el sistema; o inversamente, la soledad, el aislamiento de los hombres, la ausencia del "otro", para evocar a Bajtín:

Toda esta filosofía ideal consumidora está fundada en la sustitución de la relación humana, viviente y conflictiva, por una relación 'personalizada' con los objetos: 'todo proceso de compra —dice Pierre Martineau— es una interacción entre la personalidad del individuo y la del producto'. Se finge creer que los productos están hasta tal punto diferenciados y multiplicados que se han convertido en seres *complejos* y que, de tal modo, la relación de compra y de consumo es igual, en valor, a cualquier relación humana.⁴⁶

El objeto en sí no sólo amenaza con condicionar las necesidades humanas, sino con disipar toda humanidad remitiéndola al silencio. Los hombres han construido el lenguaje para comunicarse; los objetos usan el lenguaje para incomunicar a los hombres. En esta sustitución del lenguaje opera la ideología dominante de signo capitalista. Es cierto, como enuncia Ludovico Silva, que en los países subdesarrollados el proceso hegemónico de manipulación ideológica es distinto: no sólo a través de la religión y la educación se transmite la ideología imperialista del

⁴⁵ *Ibid.*, p. 186.
⁴⁶ *Ibid.*, p. 212.

capitalismo, sino a través de los *mass media* y en específico de la televisión.⁴⁷ Pero regresando a Baudrillard, es menester remarcar el carácter irreal que adquieren los objetos en la mentalidad del comprador que llega a concebirlos como "seres complejos". Este es un aspecto que se incorpora a la naturaleza misma de la ideología en su manifestación real.

Mannheim pensaba que la ideología no poseía un verdadero contacto con la realidad y que constituía una falsa idealización de la misma: sólo justifican idealmente un orden existente. Para Mannheim la ideología está muy cercana a la mentira. La concepción total de ideología, explica Mannheim, abarca una época y a un determinado grupo social. Mannheim utilizó hábilmente el desenmascaramiento ideológico para describir objetivamente la estructura social en la que el hombre actuaba, es decir, concibió en ello un método de investigaciones útil para construir su sociología del conocimiento. Para él las utopías encarnaban las verdaderas fuerzas revolucionarias que se oponían al orden existente y, consecuentemente, a la ideología que legitimaba la realidad en su orden. Vivimos en la ideología una ilusión eficaz.⁴⁸

En este contexto, los objetos, el discurso acerca de los objetos, encuentran su forma ideal de representación en la conciencia de las personas para convertirlas en consumidoras: esto bien podría llamarse la industria de las conciencias. Pero a la vez, el discurso de los objetos ha creado, crea, lo que Gramsci llamaría una "gramática normativa" que genera y preserva las premisas del juicio y el sentido común. La publicidad exalta las cualidades del producto y nos ofrecen una solución efectiva para nuestras carencias: preestablecen el sentido de la existencia en el producto y definen la dirección de nuestras vidas. El lenguaje de los objetos oculta el referente, en otras palabras, el lenguaje no

⁴⁷ Ludovico Silva, *Teoría y práctica de la ideología*, pp. 161-164.

⁴⁸ Vid. Mannheim, Karl, *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*, trad. de Eloy Terron, prof. Luis With, Madrid, Aguilar, 1966. También la magnífica introducción "Notas sobre la obra de Mannheim" de Ernest K. Bramsted en Karl Mannheim, *Libertad, poder y planificación democrática*, trad. de Manuel Durán Gili, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

habla verdaderamente de nosotros, de lo humanamente posible, sino de lo ideológicamente correcto. Tendemos a hablar con los objetos: trivial operación comunicativa que excluye toda posibilidad de retroalimentación. Parte del mal que aqueja a nuestras sociedades es producto de la soledad humana.

Una de las expresiones artísticas asimiladas a la industria cultural es la de los cómics. A diferencia de lo que sucede con la literatura, los cómics codifican gran parte de su contenido a través del uso de signos visuales extralingüísticos que no se construyen sobre el modelo de la lengua. Pero los cómics se nutren de toda la tradición cultural para concebirse como una mitología del presente sincrónico. Los cómics participan de una contradicción capital: se debaten entre asumirse como una crítica de nuestro tiempo o como un instrumento ideológico de preservación de la lógica de consumo para constituirse como una industria lucrativa. Esto último es lo que han venido encarnando los cómics. De hecho es un lujo de nuestras sociedades. Pero al mismo tiempo es arriesgado negar la categoría de arte a los cómics. Su valor reside en que, asimilados a la lógica de consumo, han sabido proyectar las contradicciones y peligros del sistema. Su peligro es latente: arma de doble filo, los cómics más populares exaltan las cualidades del superhéroe y, específicamente, enaltecen por antonomasia la virtud y voluntad de poder que el superhéroe encarna al preservar el orden de la civilización.

Arma de doble filo. Ludovico Silva, en un penetrante ensayo sobre los cómics⁴⁹, advierte que los principales receptores de estos mensajes son los niños y que esto es preocupante porque en la infancia se forman todas las capas del inconsciente y preconscious del psiquismo cuyo material profundo se constituye de "restos mnémicos", restos de imágenes visuales y auditivas integradas al sistema sensitivo.⁵⁰ Es, en palabras de Ludovico Silva, "un

⁴⁹ Ludovico Silva, *op. cit.* Cfr. "El lenguaje del cómic", en Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, pp.155-160.

lenguaje que se sedimenta". Para él los cómics "son medios de 'diversión' en apariencia y medios de comunicación ideológica en su estructura"⁵¹, que tienden a infiltrar el orden ideológico capitalista como un hecho natural en la mentalidad humana desde la infancia. Así, los cómics forman modelos de conducta, crean y refuerzan estímulos —para seguir a Pavlov— para condicionar la conciencia a un orden preexistente. La estructura del sistema desplaza a los seres.

Pero este mismo desplazamiento ha hecho hablar a los cómics. El lenguaje de los cómics es capaz de hablarnos de nosotros. Superman es un extraterrestre que tiene que adaptarse a la vida del capitalismo actual: adopta una personalidad gris y disimulada. Clark Kent, un periodista, el segundo yo. La verdad es que es un ser enviado por su padre a la Tierra antes que el planeta Kriptón colapsara. Además encarna en sí el poder: omnipotente, omnipresente. Ludovico observa: "Él logra personificar al sistema mismo de vida capitalista, absolutamente seguro de su omnipotencia y superioridad. Un sistema que, como tal, puede realizar todas las hazañas de Superman: transformar en diamante un carbón, dividir el átomo, surcar los aires siderales, hacer y deshacer ciudades en un instante, etc."⁵² Pero también, extiende Ludovico Silva, expresa la otra faz del sistema capitalista: la del hombre alienado.

No sólo eso: Superman revela la pérdida de la humanidad. Él es un extraterrestre que ha perdido su origen. Tragedia cósmica: baja a la tierra para actuar la vida, para asumir la ilusión de lo social. No olvidemos tampoco que Superman desciende de la catástrofe. Y es que dentro de esta gran representación, existe subyacente una crisis de identidad y una amenaza latente que el siglo XX ha visto reintroducida en la mentalidad humana: si la filosofía del progreso asumía la historia como una progresiva manifestación de la razón cuya objetivación sería el dominio de la naturaleza, como

⁵⁰ *Ibid.*, p. 125-126.

⁵¹ *Ibid.*, p. 126.

⁵² *Ibid.*, p. 151.

lo preveía Francis Bacon, la ciencia física se encargó de reintroducir el concepto de accidente, la contingencia, y la indeterminación esencial de la naturaleza en la experiencia colectiva de los hombres. Tenemos la capacidad de conocer y manipular las fuerzas del átomo, de la materia, pero no tenemos el poder suficiente para dominarlas: podemos destruirnos a nosotros mismos. En este sentido, la misma razón moderna nos desconoce: pérdida del origen.

Superman, el verdadero yo, es capaz de refuncionalizar los mensajes publicitarios: ¿no es esto lo que promete la publicidad, lograr la grandeza humana, la autosuficiencia, la omnipotencia? Superman el estereotipo capitalista. Clark Kent, un hombre alienado, pero en realidad un ser todopoderoso: casi suena como un anuncio publicitario. Así, Superman encarna el tiempo sincrónico. Actúa la vida para mantener la civilización. La doble personalidad de Superman indica más que una crisis de identidad, un desplazamiento ideológico: la ausencia de lo humano. Pero este desplazamiento es algo engañoso: Superman se nos presenta como un ser humano, pero no lo es. ¿El vigor del sistema? El "mensaje oculto", como diría Adorno, es que Superman es la exaltación de las cualidades, es decir, las cualidades humanas se tornan en objetos eficaces: los ojos son potentes rayos láser, la mente una razón suprema capaz de manipular a distancia la realidad material, las manos potentes máquinas demolidoras, el cuerpo un cristal blindado, etc. El hombre es un objeto: no tiene alma. La caída de Superman a la Tierra es ambivalente: es la caída y pérdida del origen humano, pero la conquista, la ascendencia del objeto. Como en la publicidad, los objetos deben actuar la vida. De nuevo, con Superman, tenemos que el referente se ha perdido: el sentido de Superman es la supremacía del poder, no de lo humano. El poder sabe que la soledad de los hombres consiste en gran parte en ocultar las carencias humanas y vivir una ilusión como verdadera. El mensaje es inquietante: se muestra la alineación de Clark Kent, pero la referencia es otra, se llama la atención sobre la virtud y las cualidades del superhéroe.

También el mensaje es maquiavélico: el poder se nos presenta ennoblecido, que no humanizado. El poder es absoluto. La condición humana se evade, se sustituye por una presencia irreal: Superman. La ideología, planteaba Mannheim, es una falsa idealización de la realidad.

Uno de los cómics más populares, críticos y complejos, que se ha planteado el problema del poder y su relación con la ideología y su manifestación social, es sin duda alguna la serie de los *X-Men*. De entrada el elemento narrativo se funda en un conflicto que instala en el centro del argumento al ser humano: los protagonistas de los *X-Men* son mutantes que se plantean el problema de la posición de los hombres dentro del sistema social. Épica de la evolución, dos fuerzas antagónicas se enfrentan: el grupo de mutantes del profesor Charles Xavier que anhela la coexistencia pacífica con los humanos y los mutantes de Magneto, que luchan por la aniquilación de los hombres argumentando la supremacía de la raza mutante como el siguiente paso de la evolución y perfeccionamiento de los seres.

Los hombres, para Magneto, son seres inútiles y obsoletos, esencialmente irracionales. Pero el suceso fundamental que da inicio al debate es un hecho histórico: la Segunda Guerra Mundial. Tanto Xavier como Magneto, compañeros de guerra, poseen perspectivas distintas del mismo suceso. Para el primero los poderes mutantes pueden liberar a los hombres, para Magneto el poder debe servir para aniquilar a los hombres porque no son hombres. Pero, ¿quién dice la verdad? Este es el dilema a que se enfrentan los protagonistas de los *X-Men*: deben definir lo que es la verdad. Pero dentro de una sociedad que ha establecido los parámetros de normalidad y que ha definido la supremacía de un discurso ideológicamente dirigido, oculto pero actuante, lo diacrónico amenaza con mudar la realidad concebida: se hace intolerable la coexistencia de varios puntos de vista.

Así, los *X-Men* son seres excluidos del orden social, cuya única identidad es ser anormales, una gran "X". Esta falta de identidad lleva a los personajes a tratar de buscar lo

humanamente ausente en ellos: saben que están solos. Épica de la soledad, los *X-Men* son los primeros superhéroes que saben que sus poderes los alejan de los hombres. El problema es la lucha por reestablecer los canales de comunicación con "el otro": para ser, tener identidad plena, necesitamos que la perspectiva de los otros nos construya, para insistir con Bajtín. El superhéroe busca volver a la humanidad, busca el referente perdido. Tanto Xavier como Magneto coinciden en que desean establecer un reino que reintegre la humanidad ausente: una comunidad libre y tolerante que respete al otro, más exactamente, que lo conciba.

Sus puntos de vista siempre están suspendidos. Así, el tema de la mutación introduce en el tiempo moderno al accidente y al azar como elementos que relativizan la razón del orden existente: introduce el cambio. Pero en un mundo que los desconoce, estos superhéroes adquieren dimensiones trágicas: se enfrentan, no al destino clásico e impenetrable que regía a Aquiles y a Héctor, ni a los designios de la providencia de *Tristán e Iseo*, ni al azaroso accidente de *La Celestina*, sino a la inmutable razón subyacente a la masa moderna. Fatal encuentro con el discurso dominante. La Mente Maestra, gran robot de los robots centinelas, epítome del sistema del objeto, ambiciona la conquista del mundo y la muerte del elemento subversivo.

Los *X-Men* es uno de los primeros cómics que ha practicado la crítica del sistema al cual están asimilados. También se ha preguntado: ¿dónde está el hombre? Más bien: ¿qué nos hace humanos? La soledad, entonces, se convierte en un leitmotiv: los mutantes de Charles Xavier tienen que vivir en una mansión porque son personajes solos, aislados por la sociedad. Rogue es rechazada por sus padres al revelar sus poderes mutantes; Wolverine es un sujeto hostil lleno de dudas, pero consciente de su condición solitaria. Pero Magneto, que encarna el rol del personaje antagónico, y que debería ser la imagen de la perfidia y la vileza, desplaza el sentido del mal hacia los hombres. Magneto quiere acabar con todo vestigio de la civilización humana, Xavier quiere

modificarla. Para Magneto los hombres no son humanos, para Xavier son seres que pueden reencontrar su humanidad. Para Magneto los mutantes son superiores porque son poderosos, para Xavier los mutantes y los hombres pueden llegar a ser iguales porque lo humano no consiste en la perfección, sino en la capacidad de comprender al otro. Como Vico, Xavier piensa en la historia como un proceso en el que cada civilización carga con su pasado de derrotas y victorias, para Magneto es la posibilidad de la negación del sistema.⁵³ ¿Quién tiene la razón? ¿No constituyen ambas versiones dos discursos en choque? ¿No son acaso, ambos, la otredad? ¿No necesita Charles Xavier la resistencia radical de Magneto, y Magneto no necesita el discurso ecuaníme de su antiguo compañero, así como el Quijote necesita de la visión concreta de Sancho?

El concepto de mal se pone en duda. Tanto Charles Xavier, como Wolverine a menudo cuestiona, puede encarnar el mal como el propio Magneto, porque ambos poseen dos perspectivas sustentadas en discursos históricamente determinados. Aquí la idea del mal se disipa y depende de la visión particular y crítica de cada lector. Pero la participación del lector no es tan limitada: a final de cuentas el referente no son los mutantes, sino, por contraste, son los hombres. Los *X-Men* es una épica de la evolución del pensamiento que expresa la condición humana. Evolución del pensamiento: ¿pensamos los hombres en verdad, o el sistema se expresa a través de nosotros? Como Hécuba: "¿qué somos?" O mejor dicho: ¿ya no podemos reconocernos? ¿En qué nos hemos convertido? ¿Dr. Jekyll y Mr. Hyde? ¿Épica de la involución? Crítica, también, de la sociedad moderna. Más bien: inestabilidad crítica.

Esta inestabilidad crítica posee una manifestación lo suficientemente expresiva como para introducir una subversión tan sutil que apenas y puede ser notada. La

⁵³ Para Vico, hay varias interpretaciones: Giorgio Tagliacozzo (comp.), *op. cit.*; A. Matute, Lorenzo Boturini y el pensamiento histórico de Vico. Ver bibliografía.

doble identidad del superhéroe es signo de la incapacidad esencial del sistema: Superman, por ejemplo, es capaz de salvar al universo, pero incapaz de ser otra cosa que un ordinario periodista igualmente alienado al sistema que cualquier empleado. Lo mismo Spider-Man: Peter Parker es un periodista problemático que siempre está al borde del desempleo. El poder del superhéroe llega a ser tan ilusorio que el mismo Spider-Man ha llegado a renegar de ellos: "¿De qué me sirven los poderes de Spider-Man si no puedo solucionar los problemas de Peter Parker?" Y es que el poder busca la manera más efectiva de mostrarse inocentemente y de representarse como una presencia antropomórfica: la vestimenta del superhéroe es un código que lo distingue del común, pero que en realidad funciona como un símbolo de que "vivimos el poder", o sea, el poder se personifica. Como en Venom, el ropaje también indica la cosificación o sustitución del elemento humano por el objeto: a Venom su traje lo domina, lo usa, lo sustituye. En los *X-Men* el traje es un código que funciona a la inversa: no soy un superhéroe, soy un mutante. Más que ocultar, como en Superman, Spider-Man y Batman, el traje en los *X-Men* es un signo de la mutación y el accidente. Logan es también Wolverine, y Wolverine Logan. No existe posibilidad de ruptura: Superman rompe con Clark Kent y Spider-Man con Peter Parker. El disfraz deja, en *X-Men*, de ser un elemento del *suspense* y se incorpora al personaje. De hecho, no es un disfraz. El disfraz de Superman es Clark Kent, ¿pero cuál es el de Peter Parker?

Lejos de este ensayo está la ambición de desarrollar una teoría de las vestimentas del superhéroe. Pero es importante subrayar que la doble identidad del superhéroe de los cómics es un elemento desestabilizador crítico y sumamente subversivo. Pero otro de los elementos más sugestivos de los superhéroes de cómics es que no saben que están siendo leídos, ni siquiera contemplan la posibilidad de estar actuando dentro de una ficción, a diferencia de lo que ocurre con el *Quijote* de Cervantes. Y es que el mundo del cómic debe mantener la ilusión de su mundo, hacer que la

ficción sea verosímil, para evitar que el lector no sólo sepa que lee una ficción, sino para evitar que lea como ficción la realidad externa. En este sentido, el superhéroe es un ser alienado, no porque no presente una conciencia metatextual, sino porque así consolida la mitología del superhéroe, es decir, y siguiendo a Roland Barthes, asume como realidad un mito: el orden que defiende y preserva el superhéroe, el orden de la civilización moderna.

Es una realidad que la industria de los cómics es un instrumento ideológico ideal para elaborar y mantener la ideología de poder desde la formación del individuo, pero también una forma de crítica sumamente tenaz. Es pertinente iniciar la crítica semiótica de los cómics para descubrir, mostrar o desenmascarar, los códigos y sentidos que tal forma de comunicación elabora y encarna. Tenemos que aprender a leer la realidad como si fuera una ficción.

TRADICIÓN Y TIEMPO MODERNO EN LA LITERATURA JAPONESA Y EN EL ANIME

Por primera vez en la historia de la humanidad la crisis del hombre es de orden global. En otras palabras, toda persona participa actualmente de un presente cultural común: "un centro sin centro", tal como lo escribe Carlos Fuentes.⁵⁴ El individuo del lejano y cercano Oriente también se ha conmocionado con la aparición en su mentalidad de la razón moderna. El tiempo de la modernidad occidental ha irrumpido y atentado contra el orden cronológico de las civilizaciones orientales. En Japón, más que en ninguna otra cultura oriental, se ha encarnado la dualidad cultural como un conflicto entre la tradición y la modernidad. La experiencia vivida en Japón es extrema y nefasta: en la sociedad japonesa conviven los barrios tradicionales con sus fachadas antiguas y los grandes centros comerciales, la naturalidad del paisaje de los templos junto a las cascadas de plástico y los jardines de metal de los bancos, la ceremonia del té y la *fast food*, el asceta y el ejecutivo, la novela de Murasaki y el teatro de Chikamatsu con las caricaturas de Akira Toriyama y Rumiko Takahashi, el Nirvana de Buda y la realidad virtual de Shigeru Miyamoto, el monje y el robot. Heredera de una tradición rica y profunda, Japón, al igual que la cultura China, se ha caracterizado por tener el pasado como modelo: la modernidad que ha concebido Occidente representa la anulación del pasado y la conquista del destino: en el futuro está la casa del hombre. El progreso incesante, la idea de dominio de las potencialidades de la

⁵⁴ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, p. 34.

naturaleza (idea epítome en Francis Bacon), la supremacía de la razón humana, ha de proporcionarnos la finalidad teleológica de la historia como la única verdad del ser. El conocimiento en Occidente no es, como en Oriente, un ritmo o una afinación del alma, es una acción cuya única moral es la conquista del futuro esplendente. El encuentro de ideas, tan antagónicas como ciertas, ha hecho que surja en Japón una época de profunda depresión ética y una crisis de identidad a causa de una dualidad cultural extrema que ya hemos enunciado.⁵⁵

De la filosofía armónica de Confucio al individualismo salvaje de Spengler, de la gracia y sencillez estética de la ceremonia a la rapidez y funcionalidad eficiente del pragmatismo: de la contemplación a la acción, tal es la transición que conmociona el estilo de vida del japonés. Los escritores han comenzado por primera vez, desde finales de la época Meiji, la crítica de sus tradiciones y de su realidad histórica. Pero también una profunda revalorización de su identidad. En Japón la representación del hombre moderno ha implicado, junto con la anulación del tiempo tradicional, la asimilación de la conciencia occidental: el drama es trágico. Como en las novelas de Yukio Mishima, el final del tiempo tradicional, anuncia la alienación del hombre: no es extraño que en la narrativa de Mishima el desastre, la catástrofe histórica, la destrucción cultural y la muerte del individuo se conviertan en los grandes protagonistas del Japón moderno.

Pero la narrativa japonesa no basa sus críticas (a diferencia del discurso tradicional de Occidente) en un punto de vista teórico, racional o analítico, sino en un plano cultural que tiene que ver con la subjetividad: en el hecho religioso. La cultura japonesa ha fundado sus instituciones y creencias más profundas en ideas de origen extranjero que han llegado a través de la realidad china: desde la moral y

⁵⁵ Lothar Knauth, en su magnífico libro *La modernidad del Japón*, explora la relación social, política, histórica, religiosa, moral y filosófica de Japón y Occidente. Ver la bibliografía.

la filosofía de Confucio, la mística de Chuan-Tzu y Lao Tse, pasando por la tradición hindú, hasta el budismo Mahayana y Hinayana. Grandes temas de la narrativa japonesa, como objetos del budismo, son el tiempo y sus múltiples variantes o facetas: la fugacidad de las cosas, el cambio, la ilusión del mundo, la irrealidad de la existencia. Kawase, el personaje de "El termo" de Mishima, es tan irreal que le teme a un termo; Chieko, la mujer tradicional de Kioto de Kawabata, busca a su hermana sólo para saber que su pasado es tan efímero como su presente, y el anciano Eguchi duerme con espectros de mujeres jóvenes, acaso muertas para siempre, en *La casa de las bellas durmientes*.

La conciencia de los escritores japoneses respecto al papel que van a desarrollar sus tradiciones dentro del orden global extendido por la razón del progreso occidental, pone en el centro del debate al hombre en relación directa con su memoria, con su realidad. Así, el orden cerrado, tal como la corte microcósmica de la novela de la señora Murasaki, se opone a la apertura: Mishima es quien mejor encarna el espíritu de este enfrentamiento. El teniente Shinji Tekeyama, ante el dilema de la fidelidad a los hombres concretos y al sistema abstracto, decide, entre esos dos abismo, realizar, consumir un hecho cultural: el código bushido. Así, el orden sigue el modelo del pasado, y establece en su acto la fuerza de las partes en armonía. Tekeyama y Reiko, marido y mujer, se quitan la vida: "Esta relación tenía una base moral y seguía fielmente el mandato de los Principios de la Educación en los que estipula que *la armonía reinará entre el marido y la mujer*"⁵⁶, dice el narrador de "Patriotismo".

Lejos de contemplar una representación de las contradicciones y disfunciones de un sistema homogéneo y tradicional que posee sus propias leyes o presupuestos culturales—como en la *Historia de Genji*—, la narrativa japonesa contemporánea de Japón ha visto en esta representación la colisión de dos estructuras contradictorias

* Yukio Mishima, *Muerte en el estío y otros cuentos*, p. 85.

que en la interioridad humana representan la tragedia de la condición del hombre despojado de su pasado por un futuro tecnológico, práctico, que niega todo lugar al aspecto humano de la tradición sensible. La conciencia del tiempo, en estos escritores (Mishima, Kawabata; Kobo Abe, Kensaburo Oé, Banana Yoshimoto, etc.) es, sí, un hecho religioso y una realidad cultural, pero también ha comenzado a ser un arma crítica efectiva contra la razón moderna de Occidente: al futuro opone el pasado, al incesante construir material, la constante obra de la memoria. Llama de la mente y ceniza del tiempo; sombra incendiada y cuerpo consumido: ¿en qué consiste la realidad? ¿Dónde los hombres? La universalidad de la narrativa japonesa radica en buscar la humanidad de los hombres en sus creaciones concretas y en sus realizaciones efímeras y alternativamente eternas: la cultura.

Pero también sus críticas advierten de la soledad del hombre: Chieko busca a su hermana, su pasado, sólo para saber que nunca podrá recuperarla y termina en el frío de la soledad. La gran imagen de la pérdida, del aislamiento y la soledad en la novela *Kioto* de Yasunari Kawabata, la encontramos en la pasividad de Chieko: "Chieko, asiendo con fuerza la celosía, la vio alejarse". "Naeko no se volvió"⁵⁷, lapida Kawabata. Pero la última frase sintetiza los grandes temas de la novela de Kawabata; sencillamente es magistral: "Pero la ciudad aún dormía"⁵⁸. Es la negación total y la expresión de la vacuidad: ¿somos, acaso, junto con Chieko y Naeko, el sueño de los que duermen? Somos simples espectadores pasivos desde la celosía. Nadie nos puede ver, pero tampoco podemos alcanzar a Naeko.

Kioto de Kawabata es un testimonio del estado lúcido de la conciencia del tiempo: "Flores de primavera" y "Flores de invierno", tales son los títulos del capítulo primero y último respectivamente. Aparece de inicio un tiempo-espacio tradicional y el motivo recurrente del encuentro: "¿Y si

⁵⁷ Yasunari Kawabata, *Kioto/La danzrina de Izu*, p. 611.

⁵⁸ *Idem*.

podrían encontrarse las violetas? ¿Se conocerán?' Pero, ¿qué significado puede tener, para unas violetas, 'encontrarse' y 'conocerse'?"⁵⁹, se pregunta Chieko. Kawabata aprovecha la riqueza simbólica, figurativa y abstracta del tiempo-espacio y continúa la estética de las grandes tradiciones japonesas: aparece la sencillez y gracia del *Ikebana*, los vacíos de la ceremonia del té, la naturalidad del paisaje, la fuerza expresiva de las imágenes pictóricas, la delicadeza de la caligrafía. Así, la fuerza de la imagen del arce radica en el vacío que las reflexiones de Chieko introducen en la composición de las dos violetas en el tronco. Verdadera red de metáforas, las violetas llegan a poseer tal fuerza expresiva que terminan simbolizando la tragedia del ser: la imposibilidad del encuentro. Como en el teatro *Noh*, donde los personajes luchan o se inmolan ante el destino, la fuerza del *karma*, aquí Chieko lucha para consumir el encuentro. Pero, acaso, ella habla con ausencias. Es tal la conciencia del tiempo que todas las cosas se tornan irreales. Como Juan Preciado que busca su origen, así Chieko llega a hablar con presencias fantasmales. Naeko, la hermana gemela, acaso es la proyección de la conciencia de Chieko: de nuevo la irrealidad del mundo, como en las creencias budistas, nos arrebató la existencia. La inexistencia de todo, incluyendo a nuestra conciencia, es la única realidad: de ahí la tragedia. Chieko nunca se encuentra con su hermana, y Naeko, como un fantasma antiguo, se esfuma en la nieve del invierno. La fugacidad de las cosas es el verdadero jardín del ser.

En Naeko también acaece el tiempo-espacio de los dioses: Chieko entra al altar y encuentra a Naeko. "Pedí volver a ver a mi hermana desaparecida... ¡Usted es mi hermana! La Divina Providencia nos ha reunido"⁶⁰, confiesa Naeko. Ella se equivoca, las dos se contemplan y sus cuerpos se disipan en la irrealidad del mundo. Nunca, en verdad, llegan a encontrarse. Chieko siempre ha observado desde la celosía y

⁵⁹ *Ibid.*, p. 483.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 542.

Naeko no ha dejado de alejarse de la casa de su hermana. La soledad es tan profunda porque la memoria es una presencia que se disipa en la existencia: ya no nos reconoce. Es más: nos ha dejado. Nuestros dioses son fantasmas porque son memoria, tradición, presente de la cultura: Chieko aún mira, desde la celosía, alejarse a su hermana Naeko, un pasado que nunca le perteneció. Estamos solos. ¿Somos un sueño, para utilizar una metáfora del budismo? Profundamente solos: ¿no basta la memoria? Hay que vivirla. Pero si la vida es eso, sueño, negación de la realidad de los actos, ilusión del mundo: ¿cuál el lugar del hombre? ¿La nada? La búsqueda, nos dice Kawabata, la perpetua búsqueda de la humanidad, del otro, es parte de la condición humana.

Pero la respuesta de Mishima al Japón moderno es una radicalización estética de la cultura. Una violenta crítica de la identidad que revela una corrupción de las tradiciones. El proyecto de pureza llevó a Mishima a la irrealidad esencial del mundo. Todo una gran ilusión: Occidente la ilusión. Occidente el mal: la trasgresión, la aberración. Pero Mishima no denunciaba la decadencia de Occidente como un hecho irracional que abarcara toda su tradición. Atacaba más bien ese aspecto extraño, tan aberrante: el tiempo moderno. El futuro puede ser conquistado, la naturaleza dominada, la realidad sujeta a la razón. Nada más alejado al Japón, a la concepción del tiempo en Oriente: el tiempo, tanto para hinduistas como para budista, es el mal inherente porque es cambio, ilusión. Nada permanece, todo cambia, se disipa. "Todas las tendencias creadoras son perecedoras... Todo lo que es percedero termina en dolor"⁶¹, reconoce el Udana Vagga. El budismo y el hinduismo enseñan que la liberación del *karma*, de las cadenas de las reencarnaciones, sólo es posible si reconocemos la irrealidad del mundo y disgregamos los componentes del ego para despojarnos de la ilusión que constituye la personalidad, el "yo". Todo lazo con el mundo debe ser destruido. El mundo está condenado porque es la sede del tiempo, es el lugar de

⁶¹ Fernand Combe, *Los libros sagrados*, p. 23.

la ilusión. La existencia desemboca en la muerte y en renacer para remorir sucesivamente: la gran rueda de las reencarnaciones. Ley kármica, cadena de las causas: somos hijos de nuestras vidas pasadas. Las cuatro nobles verdades de Buda son estas: uno, dolor y sufrimiento humano, "nacer es dolor, envejecer es dolor, la enfermedad es dolor, morir es dolor..."; dos, "el origen del dolor es el deseo, que lleva a renacer y se deleita en el placer y la pasión, busca prolongar la vida y ansía el poder..."; tres, "la extinción del dolor por la extinción del deseo..."; cuatro, la liberación definitiva en virtud del camino óctuple.⁶²

Para Mishima pureza significa el tiempo de las tradiciones: cómo no oponerse al proyecto moderno de Occidente. El mundo no es una ilusión, es una realidad que puede ser dominada y manipulada por la razón. Ruptura: el hombre no es parte de la armonía universal. En el pasado no está el conocimiento, el futuro es el lugar de la emancipación; aquí y ahora, la oportunidad de la acción, el tiempo de la voluntad conquistadora. A la contemplación la modernidad opone la acción; a la gracia y cortesía de la ceremonia, el pragmatismo y hedonismo capitalista. Estamos en el mundo, no para liberarnos de él, sino para conquistarlo. De aquí, de esta condición que el tiempo moderno impone a la mentalidad japonesa, surge una crisis de identidad que se expresa en la corrupción de las tradiciones.

Un desencanto gradual: nada puede permanecer en estado puro en el mundo porque el tiempo cambia, nada permanece, todo es una ilusión. Es la fugacidad de las cosas, tan presente en la tradición literaria de Oriente. En *El pabellón de oro* Mizoguchi destruye el objeto de sus obsesiones estéticas, pero en verdad nunca lo destruye porque no existe, es mera ilusión: "Quería vivir"⁶³, confiesa Mizoguchi al final. Marguerite Yourcenar afirma al analizar la novela de Mishima:

⁶² Cfr. Octavio Paz, *Vislumbres de la India*, p. 187. Cfr. también Edward Conze, *El budismo. Su esencia y su desarrollo*, pp. 56-57. Existen diversas traducciones de las cuatro nobles verdades, como la de A. Foucher, en *Buda*; la de Ismael Quiles, en *Filosofía Budista*, y la de H. Saddhatissa, en *Introducción al Budismo*. Ver bibliografía.

⁶³ Yukio Mishima, *El pabellón de oro*, p. 244.

El adolescente de corazón enfermo consigue imaginar un Pabellón de Oro, no más inmenso, que reúne en sí toda la belleza del mundo, como él lo había visto al principio, pero minúscula molécula (lo cual, por otra parte, viene a ser lo mismo) que él lleva dentro de sí como se lleva un germen. En otro momento, el guijarro que arroja jugando en el estanque el inocente Tsurakawa, rompe y disipa en ondas agitadas la reflexión del objeto perfecto: otra imagen búdica de un mundo en el que nada es permanente.⁶⁴

Y es que el personaje no sólo reconoce la irrealidad del mundo, sino la imposibilidad de la liberación: Mizoguchi aún es un ser con deseos. Bien cabría la tercera verdad de Buda: "El origen del dolor es el deseo, que lleva a renacer y se deleita en el placer y la pasión, busca prolongar la vida y ansía el poder..." Fiel retrato de Mizoguchi, ¿no es, también, la condición de la sociedad japonesa que se sume en la ilusión del mundo moderno y renuncia a su tradición? ¡Se incendia el pabellón! Estamos solos, dolorosamente solos, deseantes, siempre deseantes. Poder: Mizoguchi también descubre la ilusión del poder. Quema el pabellón pero no lo destruye porque no existe: ilusión. El poder de Mizoguchi es una ilusión, pero también una monstruosidad que lo niega: "Quería vivir". ¿Cuántos jóvenes no se estremecerían ante tan terrible confesión? ¿Cuántos Mizoguchis ha engendrado el Japón moderno? No es sorprendente que Mishima se haya basado en un hecho real para configurar la situación psicológica de su personaje.

Mizoguchi es un ser atrapado entre su tradición y la modernidad: lo primero definido por un tipo de acción

⁶⁴ Marguerite Yourcenar, *Mishima o la visión del vacío*, p. 40.

desinteresado, un acto despojado y lúcido, como el acto que Krishna pide en Arjuna en el libro del *Bhagavad Gita*, un acto desprendido: Arjuna se asimila con el Todo, con el ser verdadero, y así se despoja de sí; sus actos no son en realidad sus actos.⁶⁵ El acto de la modernidad occidental es una acción histórica, expresión de una voluntad dentro del tiempo. Dos actos distintos, indudablemente. Mizoguchi dice: "Este acto que tanto he soñado, este sueño que tanto he vivido, ¿es indispensable que se cumpla?"⁶⁷ Incertidumbre, oscilación: ¿es un acto, debe serlo? No puede, como Arjuna, desprenderse de sus actos y reconocer la naturaleza irreal del mundo. Un acto, pide para sí Mizoguchi, guiado por un conocimiento que "le quita a la acción toda su eficacia".⁶⁷ Luego continúa: "Entonces, mis largos, meticulosos preparativos, ¿sólo los había hecho para LLEGAR A TENER FINALMENTE CONOCIMIENTO DE QUE YO NO PODRÍA ACTUAR...?"⁶⁸ Más adelante: "¿Cómo puedo atreverme a no seguir siendo yo...?"⁶⁹ Entre despojarse del ego y la expresión del yo, un abismo, la sombra, las oscuridades del ser: "¡Si te cruzas con Buda, mata a Buda!"⁷⁰ Después, Mizoguchi recuerda el final de la sentencia del *Rinzairoku*: "Sólo entonces evitarás las trabas de las cosas, y serás libre..."⁷¹

¿Pero su acción constituye un acto liberador? Mizoguchi no se mata, incendia su ego, su acción es una acción histórica. Pero a la vez, este desenlace enseña algo más: toda acción histórica está condenada a desaparecer. Es decir, la modernidad es una gran ilusión que lleva al aniquilamiento y a la soledad de los seres. Deseo, poder, son encarnaciones de la ilusión: destrucción. "Me puse a fumar. Me sentía con el espíritu de un hombre que, terminada

⁶⁵ Para una interpretación del *Bhagavad Gita*, cfr. el capítulo "Upanishads and the Gita" en K. M. Sen, *Hinduism*, pp. 53-57.

⁶⁶ Yukio Mishima, *op. cit.*, *El pabellón*, p. 239.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.* Las mayúsculas no son mías.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 240.

⁷¹ *Ibid.*, p. 241.

su labor, echa un pitillo. Quería vivir".⁷² Imagen del hombre occidental, tragedia igualmente: alienación. Deseo, voluntad de poder. Autodestrucción. La destrucción es más cruel en tanto es dolorosa: Mizoguchi desea, pero también está solo. Él encarna el mal porque asume el tiempo: el mal es inherente, en la tradición budista e hinduista, al devenir. Al igual que Superman, Mizoguchi actúa la vida: tragedia del ser. A diferencia de Superman, Mizoguchi es el narrador de su historia; es una confesión y, como toda, un reconocimiento: la tragedia consiste en que Mizoguchi se reconoce como un ser deseante, incompleto.

Anterior a Mishima, y quizá el autor que primeramente se planteó el problema de la naturaleza de las verdades culturales de las tradiciones, fue Akutagawa. En sus cuentos cabe, junto con la crítica de la corrupción de las tradiciones, un lugar para la ética: el hecho moral ocurre, en el relato "En un bosquecillo", en la naturaleza, en el espacio abierto. La armonía es un drama humano de repercusiones cósmicas: un asesino, un ladrón mata a un samurai. Entre los dos, una mujer: ¿quién desaparece? ¿La verdad es un hecho moral o cósmico? Como sea, la verdad no puede descubrirse porque es un hecho colectivo, una presencia de todos, una construcción cultural, no una convención social: pero la coexistencia de múltiples puntos de vista, la esencial incertidumbre, instala un tiempo catastrófico. La armonía ha sido trasgredida y la sangre de la memoria clama a través de la médium: la verdad. Esta es la tragedia: la cultura se crea, se interpreta desde distintos puntos de vista, desde mi visión, pero también desde la visión del otro: la unidad se ha perdido porque falta el otro, lo necesitamos. Está muerto: "Y de una vez por todas me hundí en la oscuridad del espacio"⁷³, sentencia el personaje asesinado de Akutagawa.

Me equivoco: la identidad del otro se desvanece. ¿Quién es Simón en el cuento "El mártir" de Akutagawa?

⁷² *Ibid.*, p. 244.

⁷³ Ryunosuke Akutagawa, *Rashomon y otros cuentos*, p. 18.

Es una mujer: trasgresión e identidad. Crítica, también, de las creencias tradicionales. No existe la compasión, el otro se desconoce. La cultura también es sincretismo: cristianismo y budismo se contemplan en el cuento de Akutagawa. El otro, los otros: ¿crítica de la cerrazón tradicional? Más bien un presupuesto cultural: el hombre y sus creaciones son parte de la armonía cósmica. Lo que distingue también a las narraciones de Akutagawa es la sorprendente búsqueda de la parte oculta del Japón de inicios de siglo, el Japón de la época Meiji en plena crisis del pensamiento y de las tradiciones. Descubre que gran parte de la modernidad del Japón tiene que incluir la realidad del Japón feudal. Apertura al cosmos: si la cultura de los hombres toma como modelo el orden cósmico, entonces mi visión y la del otro, forman parte de la misma armonía universal. Buda predica en los desiertos de Satán y Jesucristo se enfrenta al demonio Mara debajo de la higuera sagrada.

La visión de las tradiciones por parte del escritor japonés va acompañado por una crítica del otro, de la razón occidental. La participación de Oriente en el mundo globalizado capitalista (nótese que esta frase puede llegar a constituir una proposición decididamente tautología) ha impactado sus fundamentos más profundos y milenarios: sencillamente ha conmocionado las mentalidades. Pero el impacto político es, quizá, alarmante a la vez que significativo: la India mantiene su sistema de castas (y con ello la pobreza y la explosión demográfica) a la vez que produce bombas nucleares, China practica una dudosa política de persuasión e intimidación que aspira a la conciliación con el Tíbet y a la vez organiza los Juegos Olímpicos del 2008, Japón construye la civilización tecnológica a la vez que su arte informal nos ofrece las visiones del fin del mundo a manos de los robots gigantes, alienígenas despiadados y seres genéticamente perfectos. Las antípodas de la sociedad moderna alcanzan su punto de ebullición máxima en Oriente: se incendia el pabellón de oro, nos advierte, a todos, Mishima. El tiempo moderno es, por primera vez, responsabilidad de todos.

Toda civilización existe como una proyección de sí misma en el futuro. La visión del tiempo moderno se ha sacudido: por un lado se erige la filosofía del progreso y la conquista de un futuro material regido por las leyes de la razón; por otro, las dos guerras mundiales, las ciencias en su totalidad, como lo ha pensado Octavio Paz, han reintroducido en la mentalidad moderna la idea de catástrofe. La filosofía del progreso, de una ley histórica de las sociedades, ha pasado a convertirse en una profecía apocalíptica acerca de la especie humana. Los sueños de Francis Bacon del dominio de la naturaleza por la voluntad de la razón han cedido el paso a las pesadillas de la rebelión: nuestras creaciones nos desconocen.

En el pensamiento religioso hindú existe la creencia de varias creaciones y destrucciones del mundo, es decir, del ciclo. En el pensamiento cristiano, judío y musulmán sólo hay una creación y un final. La cosmografía clásica habla de un huevo de Brahma de donde surgen las sucesivas creaciones del universo.⁷⁴ Pero la existencia tiene la duración de un sueño de Brahma, de hecho, el cosmos es un sueño y nosotros estamos siendo soñados. Cada ciclo del cosmos está constituido por cuatro *yugas*, o sea un *kalpa*: 2,190 millones de años. La era actual es la era de la destrucción, el final del ciclo: *Kaliyuga*. Es la era de la degradación de las sociedades humanas y del desquiciamiento del orden cósmico, el tiempo de la corrupción del hombre y sus instituciones. Pero después de un periodo, el universo volverá a renacer: círculo, sin fin.⁷⁵ También en el pensamiento religioso azteca existía la creencia de los ciclos de vida cósmicos: vivimos la era final del quinto sol, sol del movimiento.

Dentro del tiempo moderno, existe lugar para el futuro

⁷⁴ El cosmólogo belga Georges Lemaitre formuló un modelo sobre el comienzo del universo: todo habría surgido de una misma materia, de un "átomo primordial" o mejor conocido como "el huevo cósmico". Este modelo sirvió más adelante para que la física desarrollara la teoría de la expansión del universo, el *Big Bang*. Cfr.: William R. Carliss, *Los misterios del universo*, p. 18; George Gamow, *La creación del universo*, p. 81; y Ernest J. Opik, *El universo oscilante*, pp. 188-189.

⁷⁵ Cfr. el excelente trabajo de Luis Gonzáles Reimann, *Tiempo cíclico y eras del mundo en la India*, pp. 141-142.

catastrófico. El *anime*, dibujos animados japoneses, es la expresión de una sociedad que se debate entre su cultura ancestral y su futuro tecnológico para definir el presente de su civilización. No es extraño que el Japón haya concebido un arte tal después de haber sido la primera víctima de las bombas nucleares. Ensayo del Apocalipsis, *Kaliyuga*: el tiempo de la razón moderna expande sus sombras envenenadas en su realidad más concreta, la técnica. El género por excelencia del *anime* es el género de la épica. Y es que en Japón es prácticamente desconocido este género literario: lo más cercano son los grandes poemas épicos del hinduismo, el *Ramayana* y el *Mahabharata*. Igualmente de cósmicos, devastadores y fascinantes, son las creaciones animadas de Hideaki Anno, Shiji Kawanori y Akira Toriyama. El aspecto novedoso que constituyen a las épicas concebidas por los animadores japoneses es que introducen la era heroica de dioses y semidioses antiguos en el tiempo moderno de la civilización tecnificada: Rama enfrenta a las creaciones de los hombres y a criaturas inconcebibles venidas del hiperespacio.

Épica moderna: los dioses bajan a pelear contra robots gigantes y criaturas imaginadas por computadoras ultrainteligentes, los semidioses enfrentan a superseres genéticamente perfectos y a criaturas hostiles e inauditamente poderosas de planetas y universos desconocidos. ¿La vuelta de una trama clásica del mito? ¿El caos retorna bajo la forma de la razón desalineada? Con los teoremas de incompletud de Kurt Gödel conocimos que todo sistema formal es incapaz de producir sus justificaciones: el segundo teorema de Gödel dice que una teoría no puede concebirse a sí misma porque para hacerlo tendría que salir de ella misma: puede hablar de sí misma, pero nunca conocerse.⁷⁶ Es un enunciado acerca de una imposibilidad primaria: el fracaso de toda tendencia absolutista del pensamiento formal.

⁷⁶ Cfr. el descomunal y genial libro del científico Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, 7ª ed., trad. de Mario Arnaldo Usabiaga Bandizzi y Alejandro López Rousseau, Barcelona, Tusquets Editores-Conacyt, 2001. (Metatemas 14).

También una cualidad del pensamiento: la otra dimensión de la inteligencia es el error. Si el lenguaje matemático era expresión del rigor analítico y modelo exacto del ideal del conocimiento cartesiano (ideas claras, objetivas y distintas), con Gödel el sistema matemático se convierte en el escenario de la tragedia del pensamiento: existen proposiciones indecidibles. Así, la aseveración de Epiménides de Creta, "todos los cretenses son mentirosos", ilustra ejemplarmente el problema de la autorreferencialidad y el lugar que ocupa en la lógica formal como una proposición: no es falsa ni verdadera, es indecidible. En otras palabras, todo sistema formal posee proposiciones verdaderas, pero que no se pueden comprobar, como la paradoja de la tortuga y Aquiles de Zenón. Así, fuera de todo criterio de verdad, se establece una proposición como indecidible.

Para el matemático alemán, Georg Cantor, los números podían conducir al infinito: la búsqueda de Dios a través de las operaciones matemáticas. Todo sistema está sometido al error. William Blake, el lúcido poeta oscuro del sistema, advirtió sobre los peligros de la razón y sus aspiraciones de dominio sobre la naturaleza; enuncia en *The Book of Urizen*:

4. Forgetfulness, dumbness, necessity!
In chains of the mind locked up,
Like fetters of ice shrinking together
Disorganiz'd, rent from Eternity...²⁴

Urizen le contesta a Cantor a través de los siglos: estamos solos y lejos, en virtud de la razón instrumental, de la divinidad. La razón, ¿la prisión del ser? El hecho es que si la inteligencia es la cede del error, la realidad se convierte en la posibilidad de la falla, o sea, el lugar de la manifestación del error, catástrofe: *Kaliyuga* moderno, bombas nucleares, guerras bacteriológicas, fin de la humanidad. La amenaza de destrucción a manos de nuestra propia inteligencia, son

²⁴ William Blake, *Selected Poetry and Prose of William Blake*, p. 169. "4. ¡Olvido, estupidez, carestía! / Atados con cadenas de la mente/ como grilletes de hielo que se encogen / caóticos, ajenos a lo Eterno..." (N. del A.)

expresiones del error: nuestras creaciones nos desconocen y se revelan.

La razón moderna: tiempo de la destrucción. El *anime* es el arte de la épica moderna: *Mazinger Z*, la era atómica; *Evangelion*, fin de la humanidad, pero también inquietante visión de la tecnología: robots gigantes peleando contra los ángeles que Dios ha enviado para cumplir las profecías del libro del *Apocalipsis*. Dilema cósmico: nuestras creaciones deben liberarnos de Dios o debemos aceptar fatalmente la inmoliación. Las escrituras pueden ser reinterpretadas a la luz de la tecnología: segunda caída, segunda rebelión; pero el hombre también corre el riesgo de enfrentarse a sus máquinas. De hecho en *Evangelion* se da este enfrentamiento, pero desde una perspectiva ética. Diálogo entre el pensamiento y sus hijos: el hombre dialoga con sus instrumentos. Más aún: el alma y la materia se contemplan. En el centro del debate de nuevo la humanidad. ¿Qué somos?, resuena trágico. ¿Estamos, como Aquiles y Héctor, destinados a cumplir las nupcias con la fatalidad, e ineludiblemente sacarnos el alma por los ojos? ¿Debemos acatar lo ya escrito en el libro del destino? ¿Debemos creer en Dios, en las escrituras? En *Evangelion* el mal se relativiza: el hombre decide y vuelve a comer del árbol del bien y el mal. Los hombres se eligen a ellos mismos: los robots gigantes son tripulados y comandados por seres finitos. Los hombres, también, deciden: el mal es Dios. Las Escrituras Sagradas pueden ser interpretadas desde diferentes puntos de vista. *La Biblia* puede ser leída al revés: el mal es el bien, y el bien el mal; Dios es la caída.

Épica contra los dioses: aquí la figura del héroe no posee conciencia, pero sí poder y fuerza suficientes para vencer a varias docenas de Aquiles y Hércules. Robots gigantes: la máquina, el objeto epítome, el sistema. Apoteosis porque el próximo paso de la evolución de la técnica será la conquista definitiva del Olimpo, de la divinidad. Dice Baudrillard del robot: "Es un microcosmos simbólico, a la vez del hombre y del mundo, es decir, que sustituye, a la vez, al hombre

y al mundo. Es la síntesis entre la funcionalidad absoluta y el antropomorfismo absoluto⁷⁸. El hombre, entonces, está presente sólo en cuanto el diálogo es entablado entre técnica y divinidad: alusión oblicua. Abolición de las almas: el cuerpo y la materia se apoderan de la voz del hombre. La técnica no sólo puede leer las escrituras, sino que también puede inducir una determinada lectura.

Desmantelamiento de la ética de nuestras sociedades. Advertencia. La técnica puede sustituir al hombre. Es capaz de crear su reino en las conciencias. Gran épica: el destino puede ser abolido por la tecnología. Impensable para Aquiles y Héctor. En *Visión de Escaflowne* ocurre algo parecido: Gaia, el planeta donde la Tierra se transforma en una luna. Dimensiones, profecías sangrientas y descomunales visiones del fin del mundo aquejan a Hitomi, la protagonista. En Gaia concurren tres hechos culturales de Occidente: la figura del caballero de la Edad Media, el espíritu renacentista de la voluntad, y la era de la civilización tecnológica. Lord Dorkik, acaso Leonardo da Vinci, es la encarnación del mal. Aquí el héroe también es desplazado por el robot: armadura dudosa, Escaflowne llega a establecer una especie de comunión mística con el príncipe Van Slanzer de Fanel. Los ataques que la armadura recibe se traducen en dolorosas heridas para el héroe: identificación. ¿Sustitución? El hombre se desangra en sus creaciones. Lord Dorkik se mantiene eternamente vivo a través de una máquina que está conectada a su cuerpo. Otro tanto ocurre en el hermano traidor de Van, Folken. Tras enfrentar al dragón en la soledad de un bosque como parte de un código de iniciación en la vida militar, Folken pierde un brazo: "Cuando el dragón me arrancó el brazo, yo ahí morí", confiesa Folken a su hermano. Seres celestiales vueltos a los terrores de la tecnología: Folken lleva un poderoso brazo de metal como sustituto. Le muestra a su hermano las siniestras alas de color pardo: huestes de arcángeles robots.

El mal de nuevo es objeto de discusión: Lord Dorkik

⁷⁸ Jean Baudrillard, *op. cit.*, *El sistema*, p. 137.

funda sus actos en el deseo de la realización personal. Poder: sus necesidades se imponen a los intereses de los otros. Anulación: ya no es un hombre. Épica del tiempo moderno: las vertiginosas batallas, verdaderas visiones del Armagedón; bien y mal, indistintamente, encarnan en la técnica. Somos capaces de aniquilarnos a nosotros mismo. Si la condición de la inteligencia es el error, la manifestación real de esta falla esencial está en la posibilidad de una catástrofe inducida por la propia conquista material de la razón. En *Dragon Ball Z*, de Akira Toriyama, se plantea esta posibilidad: alienígenas hostiles y poderosos, seres con cualidades genéticamente seleccionadas, poderosos androides, demonios antiguos, virus letales. El héroe, Son Goku, como Superman, es enviado a la Tierra, pero no porque esté en peligro la vida, sino para que conquiste el mundo y posteriormente venda el planeta: acción de un demiurgo perverso, diferente a la nobleza de los padres de Superman.

Pero algo ocurre: el chico es descubierto en las montañas por un ermitaño. Hay lugar para el accidente: un golpe trastorna a la perversa criatura y la vuelve al olvido. Se torna platónico: en el futuro su hermano baja a la Tierra para recordarle que debe someter al mundo. Además le revela su origen: no es humano. Tragedia cósmica de nuevo. Son Goku posee todo el aspecto de los héroes clásicos de la épica hindú. El dios Vishnú reencarna en una forma terrestre, pero sólo cuando el mundo anda muy mal. Vishnú posee varias transformaciones: pez, tortuga, jabalí y un hombre con cabeza de león, un híbrido. Después reencarna en un ser humano pequeño y jorobado, en un hombre con machete, en Rama y en Krisna. La última transformación será la de un ser humano con cabeza de caballo.⁷⁹ Son Goku es un híbrido: tiene una cola de mono. Más aún: no sólo se puede transformar en un gigantesco gorila, sino que su cuerpo puede cambiar en función de sus poderes. Sus transformaciones provienen de la tradición hinduista. Louis Renou, al hablar de las diversas representaciones del dios Vishnú y Siva, aclara que sus características "se han desarrollado por

sucesivas modificaciones hasta quedar suficientemente privados de sus aspectos personalizados, de tal modo que, no sin razón, se les ha denominado <<principios sociales>>".⁸⁰

Pero si Rama peleaba contra el demonio Ravana y sus huestes, Son Goku se enfrenta a la tecnología y al caos encarnado en las criaturas veridas del espacio exterior. Su fuerza es el *shi* taoísta: afinidad del alma con los ritmos del cosmos. Pasado y futuro chocan: épica del tiempo moderno. Además, Son Goku nunca puede morir, porque es capaz de revivir.

Las mezquindades humanas tienen un lugar en las aventuras concebidas por Toriyama. Las siete esferas del dragón son capaces de cumplir cualquier deseo. De nuevo, como en Mizoguchi, la aparición del deseo y la voluntad de poder. Así, guerreros impuros buscan la vida eterna, la conquista del mundo, en fin, buscan satisfacer esa deformidad. Son Goku, como Parsifal, es un héroe puro de alma e incapaz de pecado. Su aventura, como el gran libro anónimo de la literatura budista, *Viaje al Oeste. Las aventuras del Rey Mono*, es una travesía mística, una incesante búsqueda de la perfección espiritual, pero en el cosmos de Toriyama bajo el signo de un mundo moderno, encarnizado y a merced de los excesos humanos.

Las vertiginosas batallas, las terribles explosiones, las tremendas demostraciones de poderío y fuerza, como en toda gran épica, se ciernen sobre el universo de Toriyama. Pero el sorprendente movimiento, vertiginoso y enfermizo, termina por diluir la conciencia humana: los hombres sólo aparecen como actores de fondo, es decir, su futuro no depende de ellos, sino de un poder externo, no divino. Dependen del movimiento de la tecnología, de su sentido y dirección. Este aspecto es parte esencial en las ficciones de Toriyama: es el poder que se revela a los hombres.

⁷⁹ Louis Renou, en su libro *Hinduismo*, enumera diez transformaciones: "Pez, cocodrilo, jabalí, león-hombre, enano, Rama-con-un-hacha, Rama (el héroe épico de gran significación religiosa), Krisna, el Buda, y, finalmente, Kalkin o <<la encarnación que ha de venir>>". P. 42.

⁸⁰ *Idem.*

Parte del destino humano está en el papel que la tecnología jugará en el futuro de la civilización, pero también parte de ese destino le pertenece a nuestro pasado, a nuestra memoria. Es en el presente donde tenemos que comenzar la crítica de nuestra razón tecnológica y el sustento de nuestro pasado más tradicional. Poder y tecnología son dos hechos inseparables y tangibles que comprobaron su letal unión en Hiroshima y Nagasaki. Pero también poseen una capacidad más sutil: pueden disolver al hombre en el objeto funcional y volverlo un sujeto solitario por su alienación. El tiempo moderno en Oriente es una extensión de la razón occidental que se ha representado como una crisis de la fe en el progreso material. Escribe Octavio Paz a propósito del tiempo moderno: "El futuro ha dejado de ser una promesa radiante y se ha vuelto una interrogación sombría".⁸¹ Nuestras civilizaciones requieren de una vigorosa reflexión del tiempo, pero indudablemente, también una reformulación del ser humano.

⁸¹ Octavio Paz, *op. cit.*, *Vislumbres*, p. 210.

EN BUSCA DE KLINGSOR

En Occidente la crítica de la ciencia comenzó como una crítica histórica de sus conocimientos y paradigmas. Si la física clásica fue gravemente desprovista de sus fundamentos cartesianos, ideas claras, objetivas y distintas, no fue menor el impacto que suscitaron las nuevas realidades, desde la relatividad de Einstein, pasando por la indeterminación de Heisenberg, hasta los teoremas matemáticos de Gödel, en las estructuras cognoscitivas de los individuos que vivieron este cambio radical en la percepción del mundo. La ciencia con ello se despojó de su visión mecanicista de los procesos naturales para revelar el mundo de los movimientos atómicos y se abrió un nuevo paradigma que desestabilizó la tradición de la verdad científica introduciendo en la mentalidad crítica los conceptos de subjetividad, participación e interpretación de los fenómenos estudiados. El mundo cambiante, un monstruo de mil cabezas, la instalación del caos como una esencia de la naturaleza. Géminis: la ley física, la indeterminación esencial; la doble cara de la naturaleza.

Esta revolución científica trajo consigo una cuestión que aún es objeto de polémica: ¿puede la ciencia pensarse dentro de sus límites? Es decir, ¿puede formular su conocimiento aisladamente? Dominique Lecourt advierte que la ciencia posee una autonomía relativa, pero es George Canguilhem quien observe la imposibilidad de la ciencia de aislarse de su "encuadre cultural", toda esa gama de relaciones y valores ideológicos que existen en la sociedad.⁸² Además, la

⁸² Cfr. Dominique Lecourt, *Para una crítica de la epistemología*; también su introducción "La historia epistemológica de Georges Canguilhem", en George Canguilhem, *Lo normal y lo patológico*.

ciencia, incapaz de pensarse dentro de sus límites, se somete a la historicidad de su producción cognoscitiva. Gastón Bachelard pone especial énfasis en el carácter histórico del objeto de la filosofía de la ciencia: toda ciencia produce en cada momento de su historia sus paradigmas, su norma de verdad. Las expectativas epistemológicas de Bachelard desplazaron la idea de verdad en ciencia por el concepto de norma históricamente producida.⁸³

"La historia de las ciencias no es crónica", escribe Dominique Lecourt al hablar de Canguilhem. Para éste, la historia de las ciencias podía ser concebida a través de sus conceptos. Toda una tradición del conocimiento podía ser admirada como un proceso de desarrollo continuo y homogéneo, manifestación de 'los progresos del espíritu humano', para emplear terminología positivista. Para Canguilhem, la historia de las ciencias demostraba todo lo contrario: era la historia de los errores humanos. Lecourt sintetiza las implicaciones que se derivan de una ciencia cuyo conocimiento se constituye como un objeto histórico: "Su historia (de la ciencia) no es el 'hilo lateral' de un sedicente curso general del tiempo ni el desarrollo de un germen, en el que se encontraría 'preformada' la figura, aún blanca, de su estado presente; procede por reorganizaciones, rupturas y mutaciones; pasa por puntos 'críticos'; puntos en los que el tiempo se acelera o se hace más pesado, efectúa bruscas aceleraciones y retrocesos repentinos"⁸⁴. La ciencia, cada una de ellas en específico, no puede concebir ni pensar sus conocimientos como invariables y definitivos.

Pero una de las consecuencias más importantes de la epistemología de Bachelard y Canguilhem es que reconocieron que el lenguaje de la ciencia estaba íntimamente relacionada con la realidad fuera de su estructura. Los conceptos científicos están impregnados de referencias ideológicas porque existen, generalmente,

⁸³ Cfr. Gaston Bachelard, *Epistemología*. También sus libros *La actividad racionalista de la física contemporánea* y *La formación del espíritu científico*.

⁸⁴ Dominique Lecourt, *op. cit.*, *Para una crítica*, p. 66.

como palabras. Canguilhem expone este funcionamiento de sentido al hablar del uso que Oken le da al concepto de 'organismo' como una imagen de la sociedad. Asimismo, refiere el caso de Bichat al emplear la palabra 'tejido' como una abstracción en el campo de la biología equivalente a la abstracción de 'individuo' en el campo de la sociología. Así, la teoría de la evolución de Darwin fue utilizada para legitimar los intereses de la burguesía. La evolución humana fue para Marx y Engels "uno de los ejemplos más claros de la evolución dialéctica de la vida", asevera Marcel Prenant.⁸⁵ Como sea, el impacto de los cambios, rupturas y descubrimientos en el ámbito de las ciencias, constituye una modificación mutua de parámetros de sentidos ideológicamente aplicables e intercambiables con los conceptos *dichos* por la ciencia. El lenguaje es el fundamental escenario de los sentidos y usos de los códigos sociales, y marco esencial en las relaciones estructurales de la ciencia y su "encuadre cultural".

Los trabajos de Bachelard y Canguilhem ponen estricto énfasis en las condiciones de producción del conocimiento científico para atacar las pretensiones de establecer una noción de verdad inalterable y de carácter universal. Esta condición de la epistemología introduce una inestabilidad teórica, pero a la vez se propone como su regularidad histórica. Ahora, ¿la ciencia puede ser pensada dentro de sus límites? Pero, ¿cuáles son sus límites? Thomas Kuhn ha planteado que la ciencia sólo puede abordar un hecho en el momento que un observador científico utiliza y actúa dentro de un determinado marco de referencia: un suceso sólo aparece dentro de estas condiciones del conocimiento. En otras palabras, un fenómeno *es*, porque existen ciertos cuadros cognoscitivos que permiten interpretarlo.⁸⁶ Esta polémica de la ciencia ha puesto en el centro del debate, sí, las categorías epistemológicas que condicionan el surgimiento del saber, pero dentro de una

⁸⁵ Cfr. Marcel Prenant, Henri Wallon, et. al., *Ciencias humanas y dialéctica*, p. 23.

⁸⁶ Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, 17ª ed., trad. de Agustín Contin, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

actividad perteneciente al ámbito humano: el sujeto subjetivo, interpretante; y la palabra en relación ideológica con los conceptos de la ciencia. Así, parece que la ciencia, dotada de su justa autonomía, ya no se puede plantear como un desarrollo del espíritu en pos del bienestar humano, como una esfera cerrada a las influencias de la realidad externa: tiene, por necesidad, que dialogar con nuestros códigos sociales y con nuestros presupuestos culturalmente activos. Es un hecho: sí Bachelard y Canguilhem terminaron con el tiempo sincrónico de la mentalidad científica y abrieron el discurso de la ciencia al hecho diacrónico de su saber, Kunh instaló la conciencia humana en interacción con la realidad como condición de los fenómenos naturales. La crítica de la ciencia situó en el centro del debate al conocedor pensante y consciente.

Parte de esta participación del intelecto humano permitió relativizar la noción de verdad: nada, ahora, puede establecerse como una verdad absoluta, definitiva e invariable. Esta participación en la producción del conocimiento puede ser extendida al ámbito de las relaciones y actividades humanas. Es una de las condiciones para acceder a una de las novelas más complejas que han sido escritas en actualidad. Me refiero a la novela del mexicano Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*, galardonada en 1999 con el Premio Biblioteca Breve Seix Barral. Constituye un valioso testimonio de nuestro tiempo, de la historia humana del siglo XX vista a través de la historia de la ciencia física. Pero también una profunda meditación cultural de la ética que rige a nuestros conocimientos: bien y mal, los dos grandes temas de la épica y de los doctores de la Edad Media.

Gran parte de nuestra actualidad se formuló desde las teorías físicas de la materia: la ciencia, gran constructora de civilizaciones y de ruinas. En *En busca de Klingsor* aparece, de nuevo, el tema, o mejor dicho, se intenta dar respuesta a la pregunta arriba formulada: ¿puede la ciencia pensarse dentro de sus límites? Más ampliamente, se extiende esta pregunta hasta la realidad: ¿cuál es el límite entre la realidad y la conciencia? Pero la novela de Volpi, más

que dar respuestas, alimenta las preguntas al grado de volverse insensatas. Asimilación a través de la acción de la interpretación: diálogo.

En la novela el teniente Francis P. Bacon es asignado a la búsqueda y reclusión de Klingsor, nombre clave del asesor científico de Hitler durante la Segunda Guerra Mundial. Bacon y su guía, un matemático obsesionado con el infinito, Gustav Links, inician la búsqueda del científico, a la vez que asistimos a la historia de la ciencia física. Pero la narración es realizada por el propio Gustav Links, desde un manicomio en el año de 1989. Es un acto de escritura, cuyos motivos no son revelados: "...No pretendo decirles ahora, de un tirón, cuáles son mis intenciones. Aunque las tenga, quizá yo mismo no alcanzo a ordenarlas del todo. Si tienen un poco de paciencia, les toca a ustedes averiguarlas"⁸⁷, sentencia finalmente Gustav Links. Al tiempo que el narrador-personaje establece el principio de incertidumbre como parte de su pensamiento, también establece como condición del conocimiento, y para el acto de interpretación, la interacción entre el objeto observado y el agente conocedor: "Recuerden a Schrödinger: para que haya un verdadero acto de conocimiento, debe haber una interacción entre el observador y lo observado, y ahora yo me encuentro en esta segunda (algo incómoda) categoría"⁸⁸. Este proceso, al igual que produce un "verdadero conocimiento", implica también la multiplicación de las posibilidades del conocimiento: dispersión, la verdad es un concepto relativo, acto de construcción desde afuera de nosotros pero desde dentro de los límites de nuestra existencia.

De nuevo, los límites. No es extraño que el epígrafe de la novela ilustre la problemática relación entre la conciencia y la realidad, de sus límites. Dice Schrödinger: "La incertidumbre radica en cuántas reglas ha creado el propio Dios de forma permanente y cuántas parecen provocadas por tu inercia mental; la solución sólo se vuelve posible mediante la superación de este límite. Tal vez esto

⁸⁷ Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*, p.26.

⁸⁸ *Idem*.

sea lo más apasionante del juego. Porque, en tal caso, luchas contra la frontera imaginaria entre Dios y tú, una frontera que quizá no exista". Dios y sus criaturas, el arquetipo de lo inmutable y el movimiento; motor inmóvil de Aristóteles y río constante de Heráclito. La cita instala el tiempo de la incertidumbre de la realidad científica y un problema de la inteligencia derivado de la interacción necesaria entre sujeto y objeto. Pero, acaso, no es también la cita implícita de las consecuencias del teorema de Gödel para el pensamiento formal: todo sistema formal es incapaz de producir sus propias justificaciones. Teorema de la incompletud: nunca podemos acceder a un conocimiento absoluto, siempre relativo, por tanto, múltiple, en perpetua interacción, indecidible.

Son estas concepciones científicas las que animan la narración de la historia y las que establecen las normas de lecturas: constante acto de interpretación. El libro se vuelve un objeto capaz de interactuar, decir, al lector: rico campo de redefinición. Mutua contemplación. La relación entre el fenómeno y el científico, se extiende a la relación de las actividades humanas, al acto de lectura. Así, estamos listos para emprender la búsqueda, "el juego", de Klingsor, el verdadero personaje principal de la novela. Pero no hay que olvidar que accedemos a la historia a través de la conciencia del "otro", Gustav Links. Hay que preguntarse, entonces, sobre el estatus ontológico del discurso de Links: ¿es verdad? ¿Acto delirante de ficción realizado por un demente? ¿Búsqueda de la verdad o una diabólica y sistemática ocultación de la identidad, cuyo correlato es la verdad? Lo único real es el hecho científico y el histórico: los sucesos por todos conocidos. El problema es que dentro de ellos se desarrollan las vidas de Francis P. Bacon y el matemático alemán.

El problema es de credibilidad. El texto nos obliga a tomar una posición dentro de la narración: creemos o no creemos en el discurso de Links. Es extensiva esta actividad: todos los personajes, a final de cuentas, se convierten en

sospechosos. La coexistencia de puntos de vista explica en parte esta problemática: son perspectivas en continua interacción, en constante construcción de los criterios de verdad. Es como un juego. John Von Newmann explica al joven Bacon en un pasaje de la novela:

—Muy bien —Von Newmann sonrió por primera vez—. La teoría que estoy desarrollando ahora, en compañía de mi amigo el economista Oskar Morgenstein, dice que todos los juegos racionales deben poseer una *solución* matemática.

—Una estrategia.⁸⁹

Indicio de lectura: desarrollar estrategias. En esencia, la teoría de los juegos indica que nuestros actos y decisiones dependen de las decisiones y actos de otras personas que poseen ciertas intenciones que ocultan, pero intentan descubrir los propósitos de los otros. Es casi una descripción matemática de las ideas de Heráclito: "El conflicto es universal, la justicia es una lucha, todas las cosas se engendran según la lucha y la necesidad". Leibniz y Pascal ya habían aplicado determinadas situaciones ficticias a la sociedad, como parte de un estudio de sus relaciones y consecuencias futuras. No fue otro el marco del "juego" en que se dio la guerra fría. La teoría de los juegos implica varias cosas: es un proceso de cooperación y de lucha, pero cuya finalidad es evitar la inestabilidad, el caos. Es un hecho contingente y previsible, siempre a la expectativa: lo que gana un individuo o una nación no significan las pérdidas del otro.⁹⁰ Así, a menudo, se han definido los mercados de valores. Pero lo importante es que en la novela se incorpora este elemento teórico como parte del pensamiento y el actuar

⁸⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁹⁰ *Vid.* para teoría de los juegos el genial libro de André Glucksmann, *El discurso de la guerra*, trad. de Martí Fol, Barcelona, Anagrama, 1969.

de los personajes, y en definitiva, afectan la credibilidad del lector. Links, el narrador, realiza la siguiente anotación referida a la conversación sostenida por Von Newmann y Bacon:

Era una charla muy parecida a la que podrían sostener los espías de dos países enemigos o bien, en el otro extremo, dos amantes inseguros. La decisión de cada uno tenía como meta adelantarse a los pensamientos del contrario, y viceversa. A la vez, los dos debían preocuparse por ocultar sus propias estrategias tanto como adivinar las ajenas. El suyo también era un juego.⁹¹

Esta condición abre las expectativas del lector, pero también nos obliga a ejercitarnos en la interpretación. Hay en esencia un permanente movimiento crítico que subyuga continuamente la verdad que cada personaje trata de imponer. Es una deconstrucción: lo falso, en qué consiste. A la inversa: ¿qué es lo verdadero? ¿Quién dice la verdad? Más profundamente: ¿cómo sabemos en qué consiste lo verdadero? Continuo ejercicio crítico, revisión de nuestros esquemas tradicionales de pensamiento. Así, dentro de la novela continuamente vamos elaborando nuestros propios parámetros de interpretación y credibilidad: estrategias.

Estas estrategias de lectura finalmente serán aplicadas a Klingsor, el referente perdido, más exactamente, oculto. Búsqueda en doble sentido: identidad y verdad. ¿No es ésta la misma búsqueda que hemos emprendido en este breve ensayo? Pero aquí entra en juego otra implicación. Si las ciencias son parte de la cultura, generador de su propio discurso y códigos específicos, participa igualmente de las otras realidades, de la ética. Pregunta de la novela de Volpi,

⁹¹ Jorge Volpi, *op. cit.*, p. 57-58.

pregunta del siglo, pregunta de la física. Entran al universo de Klingsor los conceptos del bien y el mal. De hecho, la búsqueda conecta, a través de su dualidad, identidad, verdad, con la esencia. Campos de concentración, bombas nucleares: la técnica aplicada al ente. El referente de Klingsor es un intertexto, desde las antiguas leyendas germánicas, pasando por el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach, hasta Wagner, Klingsor encarna el mal, "la perfección", indica Links.

De hecho, esta maldad intrínseca a su naturaleza, hace que sea expulsado de la orden de los caballeros del Grial para ser confinado en el castillo de Kolot Embolot. Klingsor, la maldad pura, es un ser solitario. El otro es su espejo: siempre contemplándose, siempre ilusión, reflejo. Terrible metáfora del ser humano: teorema de Gödel. ¿No es ésta la imagen de la imposibilidad de cualquier teoría por salir de sí para conocerse? Encerrado en sí mismo, el pensamiento no puede dejar de ser pensamiento para conocerse. Imposibilidad: Klingsor es un demonio castrado, incapaz de vida, estéril. Valle amargo. El problema de la autorreferencialidad y su contexto: "Todos los cretenses son mentirosos", dice Epiménides de Creta. ¿Acaso es verdad? El pensamiento no puede pensarse a sí mismo. Círculo radical: Escher pinta unas manos que se están dibujando a sí mismas.

Pero la búsqueda de Klingsor centra un problema igualmente crítico: se establece una relación entre el comportamiento de las partículas elementales y el personaje oculto tras ese nombre. El narrador establece correspondencias, traslados. Así como el electrón, cuya existencia se fundamenta por las marcas y huellas que deja, Klingsor se presenta igualmente evasivo, esencialmente indeterminado. "No creo exagerar si digo que, en efecto, otros de los nombres del electrón podría haber sido Klingsor"⁹², explica Links. Esta identidad revela una dicotomía: la del orden y la del caos. Bien y mal. Así, Links habla acerca de la naturaleza del mal: ¿tiene algún motivo el mal, Lucifer?

⁹² *Ibid.*, p. 315.

Para algunos demonólogos, si tuviera algún motivo, sería un poco humano; por el contrario, si careciera de intenciones, se identificaría con la plenitud del caos. Dios, para el discurso medieval, carecía de motivos: Él es esencialmente bondadoso y no necesita ningún motivo para encarnar el bien. No posee intereses. Así, Links llega a conclusiones sospechosas: "...Si pensamos que el mal no tiene fundamento, podemos estar seguros de que nos hallamos frente al horror absoluto: la sinrazón. Lucifer, el Ángel Caído, no sólo gobernaría el infierno, sino también el azar".⁹³ En este sentido, en el mundo de Klingsor, en la narración de Gustav Links, estamos ante una estructura verbal realizada por un demiurgo maléfico. ¿Podemos, como al inicio de la novela, leer el texto de Links inocentemente? Más aún: ¿estamos en condiciones de confiar en el narrador, demiurgo de la historia?

¿Estamos, acaso, en condiciones de decir que Links es en verdad Klingsor?: el constructor del acto verbal, del mundo ficticio. El Klingsor de Wagner es capaz de crear, en un lado del valle Montsalvat, ilusiones. Este es su poder. Pero su condena es estar solo. ¿No es esto lo que le pasa a Gustav Links? Está solo. Extraña relación: mal y soledad, nueva dualidad. No sólo eso, como Klingsor en el castillo de Kolot Embolot, Links está aislado de los demás hombres en un manicomio. ¿Está loco este sujeto? Es, quizás, un genio capaz de manipular los conceptos de bien y mal para ocultarse: referente inmediato, pero a la vez ausencia. Dice Gustav Links a propósito del teorema de Gödel: "La mente, como las matemáticas, es incapaz de cuidar de sí misma frente a la incoherencia. Una persona nunca podrá discernir si está loca o cuerda por el simple hecho de que no tiene un marco externo de referencia fuera de su propio cerebro. El demente sólo puede medirse con la lógica de la demencia y el genio, con la lógica de la genialidad".⁹⁴ Profundidad analítica y una declaración: quizá es un genio. Por lo visto, la misma genialidad del texto que él mismo ha escrito corrobora la

⁹³ *Ibid.*, p. 181.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 92-93.

inteligencia de Links. ¿Klingsor? La novela es indecidible: podemos concluir que Links es Klingsor en realidad, pero no lo podemos demostrar. Tragedia del pensamiento humano: nunca podremos acceder a la verdad.

Wagner: el rey Amfortas cae en el pecado por el acto seductor de uno de los secuaces de Klingsor, la hechicera Kundry: herido con la lanza de Longino, Amfortas debe officiar la misa en medio de inmensos dolores. Parsifal decide ir al valle dominado por el castillo de Kolot Embolot y recuperar la lanza de Longino para curar al rey. Klingsor, demonio solitario y perverso, enfrenta a la inocencia encarnada en la figura de Parsifal. Éste le muestra el signo de la cruz: Klingsor sucumbe, se desintegra. La ilusión se remite a su esencial vacío. Y es que el acto de Parsifal revela la soledad de Klingsor: está lejos e incapacitado para acceder a la verdad absoluta, Dios. Parsifal vaga durante años antes de regresar a la cede del Grial en Montsalvat. Al regreso, Parsifal, ya con la lanza que había hurtado Klingsor, alivia al desdichado rey. El orden se restablece: el reino de Klinsor ha sucumbido. La intertextualidad en la novela de Volpi es una transfiguración de sentido y una visión del mundo actual: Bacon traiciona a Links y se va con Irené, una espía rusa. Bacon cede ante la seducción de Irene. Más grave aún es la imposibilidad de solución que la novela entraña. A diferencia de lo que ocurre en el Parsifal de Wagner, en la novela de Volpi no accedemos a la restitución de un orden comprometido: es una ruptura. Parsifal se pierde en el reino de ilusión de Klingsor y deja morir de dolor a Amfortas. Pero ¿no es, acaso, también la visión del pensamiento humano?

Búsqueda de Klingsor, búsqueda del otro. La visión final del texto es la de los amores del hombre con la razón: Irene induce a Bacon. Bacon la ama, pero ¿ella a él? ¿No es esto un juego constante dirigido a descubrir los propósitos de los demás y ocultar las propias intenciones? Visión de la ausencia: estamos solos y lejos de la verdad. Maldad y perversión de Klingsor, pecado y castigo de Amfortas. Visión de la condición humana: de ti y de mí, de todos nosotros: "Al

final, los dos hemos terminado por parecernos al desdichado y abominable Amfortas: lejos de Dios, nuestras heridas continuarán supurando por toda la eternidad".⁹⁵

La novela de Jorge Volpi instituye su epistemología en el hecho teórico, en las leyes físicas. Su proyección es cultural. Su aplicación, literaria. La técnica literaria ha logrado decir lo que el discurso cotidiano no ha podido expresar, o más bien, no ha querido pronunciar. La novela de Volpi es un ejercicio múltiple y riguroso: interpretación, deconstrucción, son términos aplicables tanto a la novela, como al ámbito del lector. Así, el lector va creando su propia estructura de conocimiento, su "estrategia". Una de las virtudes del texto de Volpi es que emplea ejemplarmente la metaficción. Aquí la verdad se multiplica: "...Debo aclarar que yo — una persona de carne y hueso, idéntica a ustedes — soy el autor de estas páginas. ¿Y quién soy yo? Como se habrán dado cuenta al mirar la cubierta de este libro — si es que algún editor se ha tomado la molestia de publicarlo —, mi nombre es Gustav Links. [...] Olvídense de mí por un momento y vuelvan a echar un vistazo a la portada".⁹⁶ Dos autores, dos identidades: ¿qué hacemos? Entramos al mundo de la ficción, pero esto entraña una contradicción: Gustav Links afirma su existencia en el mundo real. Su acto de habla, no obstante, es realizado dentro del mundo de la ficción.

Aquí nos enfrentamos a un polémico debate acerca del estatus ontológico de la ficción. Patricia Wagh ilustra magníficamente que el mundo narrativo se funda en una paradoja: la ficción literaria describe objetos, pero simultáneamente los crea, es decir, les da existencia en otro mundo:

All literary fiction has to construct a 'context' at the same time that it constructs a 'text', through entirely verbal proceses.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 440.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 23-24.

Descriptions of objects in fiction are simultaneously creations of that object. (Descriptions of objects in the context of the material world are determined by the existence of the object outside the description.) Thus the ontological status of fictional objects is determined by the fact that they exist by virtue of, whilst also forming, the fictional context which is finally the words on the page.⁹⁷

Enuncia Patricia Wagh la paradoja de la "descripción/creación" como el estatus de toda ficción literaria. Patricia Wagh indica también que existe una imposibilidad de afirmar los referentes de los nombres propios. Pero dentro de un mundo enteramente verbal, la metaficción llama la atención sobre el problema de la referencia. ¿Dónde está Klingsor? ¿Detrás de quién se esconde? Más exacto: ¿Gustav Links o Jorge Volpi escribe la historia? La realidad como una extensión del mundo ficticio del texto: la metaficción es un procedimiento que nos ayuda a entender cómo es que la realidad es una construcción sostenida por la actividad del lenguaje.

Los textos metaficcionales, explica Wagh, exponen la paradoja creación/descripción. La pretensión de Links al querer ver su nombre en la portada del libro materialmente real nos revela un proceso epistemológico: la ficción es capaz de salir del texto. Pero también, el lector es capaz de captarse como un ente en proceso de construcción de sentidos verbales, es decir, establece la lectura como un campo de interpretación: Gustav Links es un mentiroso. ¿Klingsor? De nuevo, su afirmación es indecible: en realidad él nos cuenta la historia de la búsqueda de Klingsor, pero no podemos comprobar que él la escribió. Ahora bien: ¿existe Links, los personajes que aparecen en la novela? ¿No hemos, acaso, leído entonces? La novela de Volpi ilustra

⁹⁷ Patricia Waugh, *op. cit.*, p. 88.

ejemplarmente lo que Patricia Wagh observaba acerca de la imposibilidad de afirmar los referentes de los nombres propios. Klingsor es el mayor ejemplo. Se pregunta Links en la novela: "¿Klingsor no era más que una abstracción de nuestras mentes, una proyección desorbitada de nuestra incertidumbre, un modo de colmar nuestro vacío? No había modo de saberlo".⁹⁸ El lector mismo, desde el inicio, debe resolver el estatus ontológico de Links y personajes. Así, el mismo estatus de la ficción queda suspendido: existe, pero, como el referente de los nombres propios, no se puede demostrar. De nuevo Gödel.

Análogo a lo que ocurre en el *Quijote*, la autoridad del autor es puesta en duda. Poder: Links es capaz de mostrarnos a través del principio de incertidumbre la incoherencia de nuestro sistema de valores cognoscitivos. Doble faz: el principio de incertidumbre de Cervantes, y el principio de incertidumbre de Heisenberg. El primero, propiedad de los lenguajes en literatura; el segundo, propiedad de la materia en física cuántica. Ambas, en Volpi, discurso crítico. El poder de Links se basa en la deconstrucción. Pero esta deconstrucción es un continuo incesante. ¿Inocente narrador? ¿Maléfico demiurgo del "universo diegético" — el término es de Genette? ¿Quién en última instancia escribe la historia? Proceso de interacción, creación continua, inacabada, en perpetua construcción, como el *Quijote* de Pierre Menard en el cuento de Borges. Es una novela, nos advierte el autor real a través de la voz desalineada de su personaje. Gustav Links, entonces, subvierte la autoridad del autor al indicarnos que volvamos a echar "un vistazo a la portada". ¿No es, acaso, a final de cuentas, su historia? ¿No es el universo de la ficción autónomo, y por tanto, de los personajes que sostienen dicha ficción? Links puede salir de la ficción para apropiarse de la realidad: acto ilusorio, finalmente acto dicho, interpretado. Todo este entramado se parece cada vez más al tramposo valle dominado por el castillo de Kolot Embolot. Límites:

⁹⁸ Jorge Volpi, *op. cit.*, p. 336.

realidad y fantasía. Patricia Wagh: "Metafiction's continuous involvement in —and mediation of— reality through linguistic structures and pre-existent texts".⁹⁹

Como sea, la autoridad se pone en duda. La verdad, en un mundo así, se multiplica por el número de puntos de vistas existentes. Y es que las perspectivas están en continuo choque, interpretación, elaboración paradigmática y deconstrucción. La lectura metaficcional nos revela, a la vez que nos oculta, la naturaleza del lenguaje: nuestra realidad es un discurso en movimiento, un ingente río cambiante, vivo. La novela es el lugar del diálogo con el otro, la forma viviente de los múltiples lenguajes que conforman nuestra realidad. Bajtín:

Este material de la obra no está muerto, habla, significa (implica signos); no sólo lo vemos y lo percibimos, pues en él siempre escuchamos voces (aun mientras leemos en silencio para nosotros mismos)... Cualquiera sea el texto que comencemos, siempre llegaremos, en el análisis final, a la voz humana, lo cual quiere decir que alcanzaremos al ser humano. Pero el texto siempre se encuentra atrapado en cierta especie de materia muerta... En el tiempo y el espacio completamente verdaderos de la vida en que la obra resuena... encontraremos, tanto a una persona verdadera —alguien que da origen al discurso hablado, a la inscripción y al texto— como a un pueblo verdadero que oye o lee el texto.¹⁰⁰

⁹⁹ Patricia Waugh, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁰ Cit. por Stephen Gilman, *La novela según Cervantes*, p. 51.

Además, la novela abre en el lector, en el individuo que "da origen al discurso hablado", otro origen: la posibilidad humana. Supuramos, advierte Links al final. Si la metaficción permite a Volpi hacer que el texto convierta en realidad los múltiples lenguajes subyacentes al discurso externo de su materialidad signíca, no es menos osada la importancia que concede a la perspectiva del lector. Operación de desalienación, el lector es el gran constructor de significados: como lo concibiera Wolfgang Iser y la teoría de la recepción, existe una interacción entre el texto y el lector, tal proceso de lectura implica la participación de varios puntos de vista cambiantes, en devenir. Los "vacíos" del texto —término de Iser— permiten al lector crear la estructura de significados al introducir su punto de vista en el mundo de las relaciones específicas de la ficción literaria.¹⁰¹ Así, como los átomos al ser modificados por el simple hecho de ser observados, el texto es continuamente interpretado, construido.

Finalmente, la novela de Volpi es también una visión de esa voz humana. Links el hombre aislado, sangrante; Klingsor, la encarnación del mal, dominado por su imagen, por el reflejo de su propia imagen: irrealidad. Visión terrible del teorema de Gödel. El demonio impotente, estéril: la razón moderna. Tiempo de la ilusión, del referente perdido. Búsqueda de la realidad, de nosotros mismos. ¿En qué consiste nuestra identidad? Ausencia, soledad, referente. ¿Dónde el otro? Como Bacon, nos ha dejado. ¿Existe? ¿Somos? Pregunta insensata; búsqueda, a la vez, que incluye a los demás. Somos, como la novela de Volpi sugiere, un conjunto de perspectivas interactuantes. Sin el otro que nos construya, pereceremos bajo los escombros de nuestra propia imagen enajenada. Links, para ser escuchado, necesita del otro. Así, bajo esta condición de

¹⁰¹ Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1993, pp. 99-119. Cfr. las interpretaciones de Terry Eagleton, *op. cit.*, pp. 99-113. Raman Selden, *op. cit.*, pp. 133-136. Vid. Jonathan Culler, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, pp. 73-103

ser interpretado, leído, Links convierte su existencia de personaje ficticio en una proposición indecible, en un ente real capaz de ser imaginado por el otro. Hemos estado construyendo en la otredad, como las manos de Escher, a nosotros mismos.

LOSING MY RELIGION

Gran parte de nuestro siglo XX fue una construcción de la ciencia. Pero esta construcción, si afectó la mentalidad de los hombres, cambió totalmente su relación con la historia y las culturas de las sociedades: vida y ética. Althusser introdujo en el campo de las ciencias el problema de su posición frente a la sociedad y sus diversos códigos: sujeto, vida y muerte deben formar parte del horizonte de expectativas de la ciencia. La misma noción la suscribe Antonio Gramsci en un escrito de los años treinta:

Buscar la realidad fuera de los hombres, entendiéndolo en sentido religioso o metafísico, resulta ser, también en la ciencia, una mera paradoja. ¿Qué significaría, sin el hombre, la realidad del universo? Toda la ciencia está vinculada a las necesidades, a la vida, a la actividad del hombre.¹⁰²

Lo rotundamente vivo, sexualidad, significado, todo debe ser revisado para asumir un conocimiento, para constituir un procedimiento novedoso de análisis. Pero George Canguilhem propone otra cosa: descubre que la historia de la ciencia sólo puede ser concebida como una sucesión de rupturas, revisiones y correcciones, una nueva redistribución de lo falso y verdadero pero que nunca

¹⁰² Antonio Gramsci, *Antología*, p. 361.

descubre la verdad como un estadio absoluto, invariable e imperecedero. El "error", para Canguilhem, es la condición específica de la vida de todos los hombres, y no otra la dimensión — casi trágica — de la ciencia: la verdad es un suceso histórico, un movimiento perpetuo. Las discontinuidades del conocimiento producido son su concreción verdadera y su necesidad epistemológica relativa.

La imposibilidad parece ser uno de los descubrimientos más nefastos de todo el ámbito del saber: impacto científico, estremecimiento cultural. La pregunta se revela, se revierte maquiavélica: si la ciencia es incapaz de pensarse dentro de sus propios límites, ¿es capaz de pensarse? Y si es así ¿cómo? ¿quién la piensa? Entre una ciencia que reclama su espacio de autonomía dentro de una sociedad tecnológicamente planificada, y una crítica que toma la forma de alarma y advertencia¹⁰³, nuestro mundo sigue su vertiginoso movimiento y una inquietante ascendencia totalitaria concentrada en los balances económicos. Nuestro tiempo, y junto con él todo la vida, puede perecer a consecuencia del mal uso de la ciencia y la técnica. Ya lo vivimos: cámaras de gas, experimentos con cobayas humanas; Hiroshima y Nagasaki. La ciencia debe, a final de cuentas, ser pensada por todos y en relación con los demás.

Cada cultura posee su visión e interpretación del suceso científico: pregunta incluyen con múltiples respuestas. En este contexto multicultural es preciso concebir al otro. Un doble aspecto debe ser considerado: la ciencia produce el conocimiento y su aplicación. Son dos momentos en la comprensión de los fenómenos. El peligro verdaderamente radica en la unión de ciencia y poder. Para Foucault, el poder no era aquella voluntad en manos de una clase, la burguesía, y la cual era aceptada por todos. No, el poder es un sistema

¹⁰³ *Evangelion*, *Visión de Escalofrío*, *Dragon Ball Z*, *X-Men*: crítica de la tecnología y su poderío, crítica del futuro papel que la biología está llamada a ocupar en nuestras sociedades. Finalmente, *Pokemon* y *Digimon* críticas globales, novedosas: la primera introduce la ecología en el panorama de las relaciones científicas, la segunda una ecología y cibernética, la famosa *Web World Wide*, pero sobre todo procura definir los límites de la realidad y la fantasía, un límite, advierte la serie animada, que quizá ya no exista, para hablar como Schrödinger. Indudablemente, todas estas series animadas exploran la posibilidad de una relación maléfica entre ciencia y poder.

de redes, una fina conexión, distribución de transmisiones: es una "relación bélica", no una posesión. Es, dice Foucault, "una estrategia permanente".¹⁰⁴ Foucault ha revelado que todo saber debe ejercer un poder: expresión de este vínculo es el discurso institucionalizado del psiquiatra, del maestro de escuela, del juez, etcétera. Pero esta institucionalización es una estrategia del poder porque tiende a crear "hábitos" y "normas", un contrato social.¹⁰⁵ En estas condiciones el poder puede ocultarse y mostrarse como la sociedad hecha para el individuo. Radiohead dirá en una de sus canciones, *Creep*: "I don't belong here".

Esta conciencia de las estrategias de poder, de discursos "poderosos" —para usar una idea de Edward Said—, no sólo precipita a las ciencias dentro de este plan de poder, sino que la incluye en el mundo como un lenguaje que ejerce un poder, es decir, que su papel en la sociedad está dado por la existencia de un contexto interconectado y que produce sus interpretaciones culturalmente definidas. En estas condiciones hay que pensar a la ciencia: el *anime*, los cómics, la literatura y el arte en general así están realizando sus críticas del saber y la memoria colectiva. Pero, a su vez, han iniciado una búsqueda de lo humano, de su condición. Bajtín pensó que la novela nos permitiría alcanzar lo humano: "la obra resuena", resonante. La obra de arte es un momento de nuestra voz viva y plena: hablamos con las voces de los otros, pero a la vez esas voces salen de nuestro pensamiento, de nuestra lectura particular y múltiple, abierta. Émile Benveniste hablaba de los pronombres como posiciones del sujeto en las relaciones del lenguaje. Existe una extraña reversibilidad de los sujetos: el "yo" se vuelve "tú" y el "tú" en "yo".¹⁰⁶ Extraño, también, fenómeno de la comunicación: ¿no ocurre acaso esto en una

¹⁰⁴ "a.- El poder no se posee, se ejerce en todo el espesor y sobre toda la superficie del campo social, según un sistema de relés, de conexiones, de transmisiones, de distribuciones, etc. ...", Michel Foucault, "El poder y la norma", en Ramón Mátz (comp.), *Discurso, poder, sujeto: lecturas sobre Michel Foucault*, p. 211.

¹⁰⁵ Cfr. Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1976. También Michel Foucault, *Estética, ética y hermenéutica*, trad. de Ángel Gabilondo, Vol. III, España, Paidós, 1999.

¹⁰⁶ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general I*, pp. 172-178.

conversación, por ejemplo? "Yo", "tú", "nosotros": todos. Esta reversibilidad del lenguaje es una de las actividades aludidas e implícitas en toda actividad de lectura: primera, segunda, tercera persona, todas posibilidades del "yo".

Si las estrategias del poder tienden a presentar como sociedad aquello que se vuelve "hábito" y luego "norma", nuestra época contemporánea está en condiciones de ver la institucionalización de la soledad. Individuos aislados, marginales, solitarios, incomunicados. Vaso de sombras, "soledad en llamas" apostrofa Gorostiza a la inteligencia en *Muerte sin fin*. "La obra de la memoria sólo puede comenzar en la penumbra de la soledad", escribe Paul Auster. Doble faz: "Imaginar una soledad tan aplastante, tan inconsolable, que uno deja de respirar durante cientos de años", declara el mismo autor. La primera, la soledad de la memoria: presencia y ausencia simultáneamente. La segunda, padecimiento, mal. Ambas, estadios a final de cuentas: el personaje de Paul Auster escribe "El libro de la memoria" dentro del libro *La invención de la soledad*. La soledad puede ser el lugar de la imaginación, de la memoria; pero también el lugar de la muerte, el del no ser. La memoria: el lugar donde nos encontramos con los otros. La soledad es el lugar donde nos condenamos o nos encontramos con los demás.

Pero en nuestras sociedades actuales el poder ha hecho de la soledad el lugar de su presencia. Es el instrumento más eficaz que haya concebido el poder para perpetuarse: los hombres, "lejos de Dios", como sentencia Gustav Links, terminan lejos de los otros. No sólo eso: nuestro lenguaje nos ha dejado. Los objetos se personalizan: latas que hablan, lavadoras psiquiatras, refrescos efusivos. Los muebles sangrantes: "Virtual Insanity", arremete Jamiroquai. Olvido, presente inamovible. Sangrantes por "toda la eternidad". ¿Alcanzaremos lo humano? Es un proyecto incluyente, plural y abierto.

Un proceso de continua crítica. Pero, vale preguntar, ¿la soledad y el mal se relacionan misteriosamente? Klingsor y su otro: él solo. Pura ilusión. Parsifal le enseña la verdad,

le recuerda que está solo. También, como Amfortas, está lejos de Dios. Pero Klingsor jamás podrá acceder al perdón porque no puede arrepentirse. Demonio. Magneto, un ser solitario: la mutación es la caída. Soledad, soledad; ciencia y soledad. Redefinición de la maldad. ¿Cuáles son los motivos del mal? Caos, posesión, poder: ¿redención? La soledad es un mal, el mal: padecimiento de nuestras sociedades contemporáneas. Eminem: Stan escribe una carta y no recibe respuesta: estamos solos porque no hay nadie quien nos escuche. El circuito de la comunicación ha sido ocupado por el objeto. Esta es la tragedia: Stan se mata junto a su esposa embarazada. Es ella la verdadera víctima, ella y su hijo. Stan nunca la escucha porque es un hombre enajenado: el mundo se hunde, como el carro trágico de Stan, en la soledad.

¿Y el otro? El referente perdido. Perl Jam: Jeremy se quita la vida en la escuela. ¿Realismo? Crítica real de nuestras realidades. "Jeremy spoke in class today", resuena el etribillo. Jeremy habló sin palabras: estoy solo, muerto; el disparo, la muerte: "Jeremy spoke in class today". Tragedia de todos. La muerte de Jeremy se da en un espacio institucional. ¿La sociedad nos desconoce?

Absurdo movimiento tecnológico que reclama el avance del mundo. La máquina se mueve, el hombre está atrapado: "You've got stuck in a moment and now you can't get out of it", canta U2. Momento de la sincronía: atrapado en un instante. Imagen, también, del aislamiento humano. Como he venido citando, mal intencionadamente por supuesto, existe una conciencia tal que nuestras juventudes han presentado una tenaz resistencia, y la forma de ésta ha sido artística. Música, videoclips, sonido estridente e imagen desalienada: la televisión no es la ventana al mundo, es el prisma de nuestras dudas, temores, sufrimientos. La soledad crea imágenes.

El universo del video musical de pronto parece recrear la terrible escisión del individuo que Jacques Lacan caracteriza en las etapas de lo "imaginario" y lo "simbólico". El modelo lingüístico que sigue es el de Saussure, específicamente la

relación inestable entre significado y significante. Fase de lo imaginario: sujeto y objeto comportan en el observador una unidad. Pero después de la prohibición del padre, del establecimiento de las reglas (nótese que ya entramos en el modelo psicológico de Freud), el sujeto se ve obligado a adoptar una posición, un rol: masculino/femenino, hijo/hija, etc. Ruptura: el mundo es diferencia. Significado y significante no sólo entablan una relación arbitraria, sino encarnan un comportamiento inestable. Esta esencial insatisfacción, el deseo reprimido por la prohibición, por la ley, subyace a la conciencia: para Lacan, el deseo es el inconsciente. Así, la palabra representa nuestra insatisfacción: ilusión, separación; el significante no sostiene la presencia del significado. Se aplaza perpetuamente la presencia de lo deseado. El inconsciente elude la conciencia. Pero para Lacan, el inconsciente está estructurado como lenguaje:

El inconsciente no es lo extensivo a la conciencia como una significación que correspondería punto por punto a una manifestación. Es también él una letra, otro sistema letrado, que viene a inter-actuar en el discurso consciente, a propulsarse en las lagunas manifiestas del texto manifiesto.¹⁰⁷

¡Implacable! Metáforas, metonimias, mensajes de la región oscura y sedimentada del cerebro: carencia y subversión. Esto es lo que advierte Lacan: el significante flota mientras que debajo de él se deslizan múltiples significados. Para Lacan, el inconsciente habla a través de imágenes que pueden ser descifradas: sueños, obras de arte, etc.

Pesadillas, imágenes invertidas, incomprensibles, vórtices indecibles. Subversión de la imagen. Pero existe en esencia en el arte del video musical una contradicción: es un

¹⁰⁷ Anika Rifflet-Lemaire, *Lacan*, p. 220. Para referencias precisas y claras del pensamiento de Lacan, remitirse a este gran estudio.

instrumento crítico, pero a la vez, un elemento primordial en la industria de la música. Se dictan modas, actitudes, rebeldías. La década de los noventa vio aparecer un tipo de videoclip crítico: la imagen debe comunicar algo. Así, música, letras e imagen han abierto un diálogo crítico ejemplar. Vuelvo a decir que el video musical es una forma asimilada al sistema. El valor del video musical consiste en eso precisamente: se ha aprovechado para decir algo. "Unir la música con la política", declara Michael Stipe. La década de los noventa consumó la unión: la imagen dice lo que subyace al fondo de la canción. Complemento, unidad.

A decir verdad, el video musical ha revelado lo que nuestra generación ha querido declarar. Prevalece la rebelión, que no deja de ser una moda más, una inercia de los años sesenta. Pero lo realmente crítico del video musical es su constante visión del hombre solo, primero, y del hombre enajenado después. La primera mitad de los noventa prevaleció el tono oscuro, pesimista, crítico; la segunda mitad es una celebración de la enajenación, una parodia de nosotros mismos.

Uno de los grandes momentos estéticos del siglo veinte lo protagonizó un oscuro grupo alternativo de Athens, Georgia, en el año de 1991. R.E.M. prefiguró la oleada del video musical como espacio de la reflexión. El video para *Losing my Religion* fue una consagración: el video musical será capaz de criticar nuestro tiempo. Después Metallica, *The Unforgiven*; luego Guns and Roses, Pearl Jam, The Cranberries, Nirvana, The Smashing Pumpkins, U2, Radiohead, etc. *Losing my Religion* es el videoclip de la conciencia de la caída: somos polvo. Estética de la negación, otra vez, el hombre está solo. "For a minute there, I lost my self, I lost my self", canta Radiohead. Desencanto por el mundo: "What the hell am I doing here", de nuevo Radiohead; "never free", anuncia Metallica: invocación negra de las manos pintadas por Maurits C. Escher. El video musical puede ser el espacio para decir lo que oculta el poder.

Bajo el nombre *Out of Time* el álbum de R.E.M. consolidó la música alternativa como una presencia que debía encarnar el espíritu crítico. La canción emblema, *Losing my Religion*, que hasta la fecha no ha dejado de escucharse, fue una de las primeras melodías que cantaban la soledad: música vertiginosa, letras desesperadas, entonación profunda y gravemente exasperante. Todo un microcosmos del hombre y su diálogo con la divinidad. Algo asombroso: el diálogo en realidad es un monólogo. Con el uso del video la canción de R.E.M. se consagró como una consistente visión del mundo contemporáneo. Apenas vemos y escuchamos el video musical *Losing my Religion* y nos preguntamos a quién podrá estar cantando el vocalista en un cuarto vacío, con una ventana abierta al fondo del primer cuadro.

A él lo custodian sus compañeros vestidos de luto. Él está vestido de blanco y negro, clara evocación del maniqueísmo, pero, mejor dicho, símbolo de la lucha de contrarios que se da en el escenario de su alma. Lucha eterna. El bien y el mal. No dejo de pensar en las últimas palabras de Links: estamos lejos de Dios y más cerca, por tanto, de la tentación del mal. Como sea, antes que nada el video inicia evocando el batir de unas alas, luego, en el borde de la ventana abierta, una jarra llena de leche: cae la jarra y la leche se derrama. Caída: pérdida de la armonía; la creación. Inicia la melodía. Majestuoso uso de las evocaciones sonoras y la imaginería simbólica y mítica. La leche, símbolo también de fertilidad, símbolo a final de cuentas invertido en el videoclip: infecundidad, insatisfacción, incapacidad, como el demonio estéril que es Klingsor. Lo que sigue es el monólogo de un hombre solitario cantando prácticamente en medio del vacío. De nuevo el aislamiento, y es que el escenario es una habitación, el espacio común a todos los hombres. Estamos solos en el mundo. ¿Quién nos escucha? Ya ni Dios nos escucha:

That's my in the corner
That's my in the spotlight
Losing my religion.

La canción inicia con un momento de escisión que recuerda a Lacan: "...You are not me". Precipitado en el mundo de las diferencias, en el reino de lo "simbólico", se descubre la soledad como una distancia, una ruptura. Pero regresando a la jarra de leche caída, es de notarse otra cosa: la rebelión de la creación. El hombre cae al mundo sublunar, al mundo de la enfermedad, del tiempo y de la muerte. Pero también cae Dios: Jesucristo cae del cielo, está sumamente viejo y además usa peluquín. Tragedia cósmica: los hombres lo rodean pero ya no lo reconocen, como sucede en el cuento de Gabriel García Márquez, *Un señor muy viejo y con unas alas enormes*. Mientras, el vocalista entona la canción en esa habitación misteriosa: al fondo la ventana abierta, frente de él, nosotros.

A la caída de Jesucristo anciano, sigue el juicio del hombre: perversiones, herejías. Una persona juega con la herida de Cristo en las costillas, otra prepara las sogas para atarlo: acaso se prepara la hoguera. Otras imágenes: los planos de Leonardo da Vinci referidos a sus trabajos de aeronáutica. Aparecen un par de alas enormes. El renacimiento del hombre se da sin Dios. Hombres trabajando en la construcción de unas alas: la ciencia y la técnica, la razón humana, el tiempo moderno de Francis Bacon. El proyecto filosófico de la modernidad que concibió una razón científica dirigida a la conquista material de la verdad. La verdad es que el hombre está solo en ese concierto universal. De pronto la cámara nos revela algo: el vocalista está frente a la escena del juicio de Jesucristo por sus creaturas. La habitación se abre, se extiende: es el mundo, y nosotros somos sus testigos desolados.

Las escenas del juicio del hombre, de su perversión y herejía, recrean los cuadros hieráticos del barroco europeo. Todo el movimiento de repente queda atrapado en una

absurda estática. La diferencia es sustancial: mientras que la pintura barroca trataba de eternizar un momento, en *Losing my Religion* la imagen trata de salvar toda una eternidad. Momento hierático en la primera, tiempo de la desacralización en la segunda. Cristo yace inmóvil y atado a merced de los hombres. Aquí termina su caída.

De repente el videoclip oscila vehementemente entre las imágenes del vocalista desesperado, el cielo conmovido, los hombres construyendo las alas basados en el modelo de Leonardo da Vinci, y las escenas del juicio de la divinidad por los hombres. Lo que llama la atención es la actitud del vocalista: baila y canta solo. No existe el interlocutor, el otro, los otros. La nada, el vacío contemporáneo es el receptor. La desesperanza: el tono de la canción oscila entre la fe y la demencia:

Every whisper
Of every waking hour I'm
Choosing my confessions
Trying to keep an eye on you
Like a hurt lost and blinded fool
Oh no I've said too much.

¿Ha dicho lo suficiente? ¿Ha dicho todo? Ha dicho lo necesario. Sobre todo, existe una gran conciencia de nuestro tiempo: "Consider this, the hint of the century..." ¿Estrategia? Poder y juego. Pero las oscilaciones entre fe y demencia son parte de una esencial desesperanza. La soledad: un hombre solitario habla en una habitación vacía con ausencias. La soledad es la gran estrategia del siglo. La soledad y el poder. Los hombres no pueden hablar con los demás: referente perdido, la retroalimentación no existe. "Life is bigger", anuncia la canción. Pero su inicio es un grito, una voz que nos incluye a todos, una voz de dolor y desesperanza, como si Amfortas se quejara de su herida sangrante, como si Links y Mizoguchi expresaran su sufrimiento en una sola, aislada voz: "Oh..." Estamos perdiendo, no sólo nuestra re-

ligión — nuestra memoria diría Paul Auster —, sino a nosotros mismo: "I thought that I heard you laughing". Canción de la pérdida, canción del dolor y la soledad humana.

Lo sorprendente de la canción es la terrible negación que lapida su devenir. "But that was just a dream, that was just a dream". Se parece a la irrealidad de las narraciones de Kawabata y a las rotundas negaciones de Mishima. Pero no, no fue un sueño: terrible realidad viviente. Vértigo abismal, la invocación del sueño no aparece para negar una realidad, sino para confirmar su naturaleza. Demencia y ansiedad: soledad. "That's me in the corner..." nos dice la canción. Pero esa persona, no nos incluye, acaso, a todos. Reversibilidad del lenguaje: ese "me" enunciado es capaz de designar a un "tú", a un "yo", a quien escucha la canción finalmente; soy "yo", eres "tú", somos nosotros quienes están realmente acorralado en la esquina. Somos todos: crisis del pensamiento, por primera vez, responsabilidad de todos. Nos advierte del peligro de negar lo innegable, el mundo, la habitación, el aislamiento contemporáneo. Esto es real, tan cruel como la lógica del sueño: presencia y ausencia simultáneamente. ¿La presencia del deseo, del inconsciente del modelo de Lacan? ¿Insatisfacción, incompletud? El diálogo se vuelve monólogo. Hay que preguntarnos a quién canta R.E.M. ¿Al otro, a los otros? ¿Dónde estamos? Ni siquiera somos capaces de reconocer a nuestro creador, ¿cómo pretendemos reconocer a los otros? ¿Alcanzaremos lo humano como Bajtín pensó, o sangraremos dolorosamente por toda la eternidad como anuncia Gustav Links en *En busca de Klingsor*? Considera, dice R.E.M., considera al siglo. Habrá que ubicar en el pensamiento la condición humana para verdaderamente decir lo que padecemos, lo que sentimos. Escuchar al otro es uno de los grandes retos a los que se deben enfrentar todas las culturas en el mundo globalizado.

EPÍLOGO

Maurits Cornelis Escher vivió entre 1898 y 1972: "A menudo me encuentro más cerca de los matemáticos que de mis colegas los artistas. Todos mis trabajos son juegos. Juegos serios". Un genio, indudablemente, que se planteó la condición del pensamiento científico a través de las consecuencias del teorema de Kurt Gödel. La imagen de la imposibilidad de la razón, del pensamiento, es también la imagen de la diversidad en la unidad. Dos manos pintándose mutuamente: yo y los otros construyéndonos mutuamente. Interacción: premisa básica en el mundo de *En busca de Klingsor*. "We're one, but we're not the same..." canta U2 al mundo. Uno de los problemas que conoció el hombre del siglo XX fue la aparición de una intolerancia extrema: campos de concentración, Oriente y Estados Unidos, la guerra fría, grupos radicales, el KKK, el golfo Pérsico, Cuba, "la Numancia moderna" — para decirlo con palabras de Carlos Fuentes —, etc. El lugar de la ciencia fue, y continuará siendo determinante: armas nucleares, el aborto, la eutanasia, los clones, inteligencia artificial, los mapas incipientes de la estructura neuronal. Pero el siglo veinte fue el mismo que vio la caída de los regímenes totalitarios, la construcción del Estado de Israel y la caída del muro de Berlín; es el mismo mundo que se conmovió con la imagen de un bebé apretando el dedo de un médico cuando practicaba el aborto a su madre; el mismo que se planteó, a través del video de un solitario moribundo español, el problema de la eutanasia como una realidad que tenía que ver con el poder y la idea de libertad y dignidad humana. Es verdad que en

nuestro tiempo, y como lo pensara la teoría posmoderna, existe una relación entre información y poder tan sutil que ha engendrado un profundo sentimiento de depresión e identidad que tiende a la alienación y a la soledad absoluta. Pero también es un hecho que nuestros artistas continúan ejerciendo la crítica; creando lectores conscientes.

Para Jacques Derrida es fundamental pensar a nuestras sociedades como una construcción "logocéntrica".¹⁰⁸ Es decir, que nuestra civilización siempre ha establecido la "norma" para leer la realidad como un conjunto de conceptos binarios en donde uno prevalece necesariamente sobre el otro. La supremacía de lo masculino sobre lo femenino es un ejemplo de este centrar el poder en un solo término. Derrida piensa que es necesario llevar a cabo la deconstrucción de los términos para establecer una verdadera sociedad de equilibrios. Sin embargo, se corre el riesgo de cambiar el dominio de un concepto por el de otro: aquí sería que prevalezca lo femenino sobre lo masculino, para seguir con el ejemplo. Se debe evitar la "jerarquía violenta" que ha caracterizado las transiciones de la sociedad: de dominio de un concepto, debemos pasar críticamente al balance y equilibrio entre dos realidades. Es esto un proyecto que atañe a todas las culturas del mundo. Gran parte de la intolerancia tiene que ver con la preponderancia de un término o concepto (llámese raza, religión, cultura) sobre los demás; es un proceso tramposo de "jerarquía violenta". Negros, blancos, indígenas, orientales, todos; cristianos y judíos, musulmanes e hinduistas, todos estamos llamados a concebir a los otros como parte esencial de lo que nosotros encarnamos.

La novela ha sido el lugar de la búsqueda del otro por excelencia. Pero también nos ha dicho implícitamente que estamos realmente solos y que esto constituye nuestra tragedia. Desde Oriente y Occidente, el individuo es un concepto que tiende a desaparecer y que ha sido visto

¹⁰⁸ Jacques Derrida, *De la gramatología*, p. 7. También Cfr. Raman Selden, *op. cit.*, pp. 103-109.

más como un consumidor que como un ser pensante y sensible. Sobre todo, la actividad literaria ha centrado sus potencialidades comunicativas en la participación abierta del lector. La metaficción ha pensado la realidad como una posibilidad del texto: Links se apropia del libro; Cervantes se convierte en un personaje igualmente sometido a la parodia y la desautorización de su *Quijote*. Es, como ha observado Patricia Wagh, un procedimiento de la deconstrucción: realidad y ficción, ¿qué es más real? ¿Qué es más ficticio? Los límites son tan frágiles que quizá no existan. Patricia Wagh: "In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similiary constructed, similarly 'written'".¹⁰⁹

La teoría literaria se ha visto conmovida por este resurgimiento del texto y el lector como un fenómeno de interacciones capaz de producir una multiplicidad de significados e interpretaciones. Ronald Barthes hablaba de texto plural como un proceso de continua organización, ruptura y corrección de nuestras interpretaciones a partir cierto sistema de sentido que es propiedad del texto: podemos interpretar el texto desde cualquier perspectiva porque el texto, un conjunto de fragmentos sin unidad coherente, sólo cobra sentido en nuestra mente, en nuestro acto de construcción particular y único.¹¹⁰ Jonatahan Culler habla de redefinir todas "las proposiciones del discurso poético o novelesco" centrando la atención en los procesos de lecturas.¹¹¹ No hace falta mencionar que la teoría de la recepción es una de las grandes protagonistas de la filosofía fenomenológica. Pero en dos sentidos indisolubles: fenomenología del texto y fenomenología del lector; fenomenología de la lectura.

Roman Ingarden habla de las "lagunas de indeterminación" y Wolfgang Iser de "vacíos" del texto. Terry Eagleton, al hablar acerca de Iser, nos muestra esta semilla que ha germinado en la novela actual: "La obra interroga y transforma los

¹⁰⁹ Patricia Wagh, *op. cit.*, p. 18.

¹¹⁰ Vid. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, 4ª ed, México, Siglo XXI, 1980.

¹¹¹ Cfr. Stephen Gilman, *op. cit.*, p. 68.

criterios implícitos con que la abordamos [...] Mas que concretarse a reforzar nuestras percepciones dadas, la obra literaria valiosa viola o transgrede esas formas normativas de ver las cosas, con lo cual nos pone en conocimiento de nuevos códigos de comprensión".¹¹² Es el lugar donde se suscribe la actividad edificante de sentidos y relaciones del lector. La importancia que reviste el lector es significativa. Crear lectores es crear sujetos conscientes del acto de interpretación de estructuras semióticas. El siguiente paso: ¿se puede leer la realidad como ficción? El gran legado de Foucault es que nos enseñó a leer la realidad como un discurso debidamente intencionado, estratégico. ¿No es esto a lo que nos obliga la novela de Volpi, a elaborar nuestras estrategias de lecturas para descubrir las intenciones subyacentes al discurso de los personajes?

Una de las relaciones más fascinantes tanto nefastas ha sido la que han entablado poder y verdad. Le debemos a Foucault, de nuevo, apreciar el poder como una red de interconexiones y transmisiones presente en la vida cotidiana bajo el disfraz de lo social, y no como una posesión de una clase determinada. El sujeto ocupa el lugar que la sociedad previamente ha establecido. En este sentido, como Superman, estamos condenados a actuar la vida. "Imitation of Life", dice R.E.M. Pero la novela, la literatura en general, ha podido liberar la actividad del lector en una conciencia crítica ejercida sobre el texto. Pero la realidad también posee sus estrategias de poder: transmisión, conexiones, medios. Uno de ellos ha sido la información. No digo que sea un mal en sí, es un mal en cuanto a sus múltiples usos: manipulación de la opinión pública, crea parámetros de verdad. Cuántas veces nos hemos topado con la frase "lo vi en las noticias" o "lo leí en el periódico", como si se invocara una verdad estrictamente incommovible, alegando la vieja fórmula cartesiana del conocimiento: ideas claras, objetivas y diferentes. La teoría de la información ha insistido en que la información es más un suceso de carácter cuantitativo que cualitativo: la medida de la información se rige por la teoría de las probabilidades. Es decir, un mensaje debe ser

¹¹² Terry Eagleton, *op. cit.*, p 100.

imprevisible; un mensaje por todos conocidos no comunica nada. La cantidad de información está asociada con el evento: vale más informar la muerte de algún personaje célebre que el deceso de un desconocido. Así, la información no está relacionada con la significación, sino con la cantidad de mensaje que comunica.¹¹³

A la información no le interesa decir la verdad, pero es percibida como la verdad por cómo se presenta. Aquí radica uno de los principales problemas de la información. El asesinato, como decíamos anteriormente, puede ser presentada como un hecho objetivo, completamente desgajado de su contexto subjetivo. La desnaturalización de los hechos ha favorecido al poder. Para conocer el mundo, debemos estar bien informados, se aduce a menudo. Pero en qué consiste estar bien informados, quién dice lo que se informa: se necesita urgentemente una redefinición del papel que debe ocupar la información en nuestras sociedades contemporáneas. Claro que si se quiere ejercer el poder sobre las masas, es mucho más preferible mantener las cosas como están. Es un hecho que la saturación de información tiende a volver incomunicable un mensaje. Nuestra época se ha caracterizado por esta sobresaturación de los canales de comunicación: al final de cuentas se suprime al sujeto real, al hombre subjetivo.

Yuri Lotman pensaba que la información era belleza porque un texto literario condensaba una formidable cantidad de mensajes. Pero, para no divagar tanto, es indudable que los medios de comunicación poseen un gran poder: fijan lo que se puede asumir como verdad. Gilles Lipovetsky celebraba la condición de nuestras sociedades porque privilegia la información como un medio para crear verdaderas personas críticas atentas del mundo, "conectadas", escribe.¹¹⁴ Pero

¹¹³ Cfr. "Apertura, información, comunicación", en Umberto Eco, *Obra abierta*, pp.135-192.

¹¹⁴ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 110. El trabajo de Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, es una reinterpretación de la sociología de Daniel Bell. Lipovetsky se empeña en demostrar que la posmodernidad social es una manifestación plural y que la condición "hedonista" evita la concentración del poder, pues estimula la "personalización" y la auto-determinación del individuo: "El proceso de personalización crea un individuo informado y responsabilizado, dispatcher, consciente de sí mismo", (p. 111). Lo cual es ilusorio, dado que así es el diseño previsto: hacer creer que uno elige y se dirige. Esto es una falacia desde el momento en que el lenguaje no es algo que nos pertenezca y es el principal vehículo de contacto con la conciencia de las personas, para seguir a Bajtin. Lipovetsky nunca ahonda en los "juegos de lenguajes" porque obviamente esto echa a tierra toda su teoría. Tampoco dice que a través de este "proceso de personalización" inducido se legitima el Estado de bienestar. Es obvio mi total desacuerdo con el teórico francés y con su metodología.

"conectadas" a qué tipo de mundo: por supuesto se refiere a un solo mundo. El mundo del capitalismo avanzado, la era del consumo; a ese mundo reduce Lipovetsky la participación humana. Se han ganado libertades, asevera, pero aún quedan suficientes prisiones como para celebrar las precarias condiciones del sujeto humano: "Y encerraron mi cerebro infinito en un círculo estrecho", escribe William Blake. La información produce el falso reflejo de una sociedad crítica; a lo más, es un mecanismo sofisticado de uniformar las opiniones de la masa y así orientarlas hacia la consumación del sistema.

Las tendencias actuales, ríspidas por ser meras relaciones económicas esencialmente (como un juego precisamente), prefiguran un mundo conflictivo, difícil, cerrado y receloso. Los países apenas y se comunica porque el único lenguaje que hablan es el de la economía y el de las ideologías. Orden cerrado. Nuestro mundo ha concebido la globalidad como un fenómeno, no incluyente, sino participativo en el sentido del mercado, no culturalmente. Sin embargo, es una oportunidad ejemplar que el mundo puede aprovechar para acercarse y conocer a los otros. Pero este acercamiento tiene que incluir las realidades de los demás, todo ese complejo conjunto de experiencias intelectuales e históricas que conforman a una cultura y que definen a cada civilización. La tolerancia es uno de los grandes retos del siglo XXI.

Será un imperativo categórico para la siguiente generación de escritores establecer la relación entre texto y lector como una actividad epistemológica y crítica. La renovación de las formas poéticas y narrativas, de la configuración semiótica del mundo, será una tarea de edificación mutua, entre lo escrito y la conciencia, entre nuestros códigos y las palabras de los otros. Linda Hutcheon, en su ensayo maestro *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, expone esta certeza teórica:

With more modern metafiction, the reader has yet another role. He is left to

make his own meaning, to fill the void, to activate the work. He is assaulted, frustrated in his normal novelistic expectations. The author seems to want to change the nature of literature by altering the nature of the reader's participation in it.⁸

La ciencia ocupa un lugar esencial en las discusiones venideras. No podemos negar su presencia y, sobre todo, su relación con el poder. Es, a final de cuentas, al poder y a sus estrategias a lo que debemos confrontarnos y desenmascarar. Uno de sus grandes estrategias es la soledad de las personas. Separar a los hombres, incomunicarlos, hacerlos hablar con los objetos, es el mal en su doble acepción: padecimiento y condición ética. Chieko está sola y Klingsor es un demonio solitario. El común denominador es la soledad. El otro, lejos, aislado, vive la tragedia de no ser escuchado: intolerancia, suicidio, son problemas del lenguaje. Nunca antes nuestra existencia ha estado amenazada por la imposibilidad de encontrarnos con el otro. En Escher, las manos, unidad doble, se edifican mutuamente; pero, a la vez, proyectan la imposibilidad del pensamiento de salir de sí mismo. Pero el pensamiento, nos dice Escher, es una interacción de todos, del "yo" y el "tú", de nosotros. En esta imposibilidad es que nuestras manos pueden encontrar, en nuestro propio pensamiento, las manos de los otros en una mutua construcción perpetua.

Otoño de 2001.

⁸ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, p. 150

ANEXO

LOSING MY RELIGION (R.E.M., en *Out of Time*)

Life is bigger It's bigger than you
And you are not me
The lengths that I will go to
The distance in your eyes
Oh no I've said too much
I set it up

That's me in the corner
That's me in the spotlight
Losing my religion
Trying to keep up with you
And I don't know if I can do it
Oh no I've said too much
I haven't said enough

I thought that I heard you laughing
I thought that I heard you sing
I think I thought I saw you try

Every whisper
Of every waking hour I'm
Choosing my confessions
Trying to keep an eye on you
Like a hurt lost and blinded fool
Oh no I've said too much
I set it up

Consider this, consider this
The hint of the century
Consider this
The slip that brought me
To my knees failed
What if all these fantasies
Come flailing around
Now I've said too much

I thought that I heard you laughing
I thought that I heard you sing
I think I thought I saw you try

But that was just a dream
That was just a dream...

BIBLIOGRAFÍA

AKUTAGAWA, Ryunosuke, *Rashomon y otros cuentos*, versión castellana de José Kozer, Madrid, Miraguano, 1987.

ANÓNIMO, *Bhagavan Vyasa (Del Mahabharata o Historia de la Gran Guerra)*, México, Diana, 1972.

ASENSI, Manuel, *Teoría de la lectura: para una crítica paradójica*, España, Hiperión, 1987.

BACHELARD, Gaston, *Epistemología*, textos escogidos por Dominique Lecourt, trad. de Elena Posa, Barcelona, Anagrama, 1973.

-----, *La actividad racionalista de la física contemporánea*, trad. de Estela Canto, Argentina, Siglo Veinte, 1975.

-----, *La formación del espíritu científico*, trad. de José Babini, México, Siglo XXI, 1979.

BAJTÍN, M. M., *Estética de la creación verbal*, 4ª ed., trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1990.

BARTHES, Roland, *Mitologías*, 3ª ed., trad. de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 1981.

BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, 10ª ed., trad. de Francisco González Aramburu, México, Siglo XXI, 1988.

-----, *La economía política del signo*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1974.

BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, versión española de Néstor A. Míguez, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Alianza, 1977.

BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general I*, 16ª ed., trad. de Juan Almela, México, Siglo XXI, 1991.

BEUCHOT, Mauricio, *Perfiles esenciales de la hermenéutica*, 3ª ed., México, Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, 2002.

BLAKE, William, *Selected Poetry and Prose of William Blake*, edited and introd. by Northrop Frye, New York, Modern Library College Editions, 1953.

BRAMSTED, Ernest K., "Notas sobre la obra de Mannheim", en Karl Mannheim, *Libertad, poder y planificación democrática*, trad. de

Manuel Durán Gili, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1960.

CANGUILHEM, George, *Lo normal y lo patológico*, trad. de Ricardo Putschart, Argentina, Siglo XXI, 1971.

CARLISS, William R., *Los misterios del universo*, trad. de Fulvio Zama, 3ª ed., México, Minerva-Doubleday, 1978.

CIORAN, E. M., *Historia y utopía*, pról. y trad. de Esther Seligson, México, Artífice Ediciones, 1981.

COMTE, Fernand, *Los libros sagrados*, trad. de Áurea Bernabé, España, Alianza, 1995.

CONNOR, Steven, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, 2ª ed., Blackwell Publishers, Oxford / Cambridge, 1997.

CONZE, Edward, *El budismo. Su esencia y su desarrollo*, trad. de Flora Botton-Burlá, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

CULLER, Jonatahan, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, 2ª ed., trad. de Luis Cremades, España, Cátedra, 1982.

DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, trad., introd., advertencia y primera parte Óscar del Barco, segunda parte Conrado Ceretti, Argentina, Siglo XXI, 1971.

DERRIDA, Jacques, "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas", en *La escritura y la diferencia*, trad. de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989.

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, trad. de José Esteban Calderón, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, 3ª ed., trad. de Andrés Boglar, Barcelona, Lumen / Tusquets, 1999.

-----, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, 5ª ed., trad. de Francisco Serra Cantarell, España, Lumen, 1999.

-----, *Obra abierta*, trad. de Roser Berdagué, México, Origen/Planeta, 1985.

FERRETER MORA, José, *Diccionario de filosofía abreviado*, México, Hermes, 1998.

FOUCAULT, Michel, "El poder y la norma", en Ramón Máiz, comp., *Discurso, poder, sujeto: lecturas sobre Michel Foucault*, España, Universidad de Santiago de Compostela, 1987.

-----, *Estética, ética y hermenéutica*, trad. de Ángel Gabilondo, Vol. III, España, Piados, 1999.

-----, *La arqueología del saber*, 15ª ed., trad. de Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1991.

-----, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, trad. de

Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1976.

FOUCHER, A., *Buda*, versión castellana de Francisco Rodón Bracons, 2ª ed., Barcelona, Grijalvo, 1967.

FUENTES, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1998.

FUKUYAMA, Francis, *El fin de la historia y el último hombre*, trad. de P. Elías, México, Planeta, 1992.

GAMOW, George, *La creación del universo*, trad. de Manuel Pérez Sama, España, Espasa-Calpe, 1963.

GILMAN, Stephen, *La novela según Cervantes*, trad. de Carlos Ávila Flores, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

GLUKSMANN, André, *El discurso de la guerra*, trad. de Martí Pol, Barcelona, Anagrama, 1969.

GONZÁLES REIMANN, Luis, *Tiempo cíclico y eras del mundo en la India*, México, El Colegio de México, 1988.

GRAMSCI, Antonio, *Antología*, selecc., trad. y notas de Manuel Sacristán, México, Siglo XXI, 1970.

HERÁCLITO, *Fragmentos*, trad. y notas de Luis Farre, 2ª ed., Argentina, Aguilar, 1963.

HOFSTADTER, Douglas R., *Gödel, Escher, Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, 7ª ed., trad. de Mario Arnaldo Usabiaga Bandizzi y Alejandro López Rousseau, Barcelona, Tusquets Editores-Conacyt, 2001, (Metatemas 14).

HORKHEIMER, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica del iluminismo*, versión castellana de H. A. Murena, México, Editorial Sudamericana, 1997.

HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980.

ISER, Wolfgang, "La estructura apelativa de los textos", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM, 1993, pp. 99-119.

JAMESON, Frederic, *Ensayos sobre posmodernidad*, trad. y pról. de Eduardo Grüner, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.

KAWABATA, Yasunari, *Kioto/La danzrina de Izu*, trad. del alemán de Ana María de la Fuente, Barcelona, Plaza y Janes, 1969. (Colección: Los Premios Nobel de Literatura).

KENNY, Anthony, *Wittgenstein*, versión española de Alfredo Deaño, Madrid, Alianza, 1982.

KNAUTH, Lothar, *La modernidad del Japón*, México, UNAM, 1980.

KUHN, Thomas S., *La estructura de las revoluciones científicas*, 17ª ed., trad. de Agustín Contin, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.

LECOURT, Dominique, "La historia epistemológica de Georges Canguilhem", en George Canguilhem, *Lo normal y lo patológico*, trad. de Ricardo Potschart, Argentina, Siglo XXI, 1971.

-----, *Para una crítica de la epistemología*, 6ª ed., trad. de Marta Rojtzman, México, Siglo XXI, 1987.

LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 1986.

LYOTARD, Jean-Francois, *La condición postmoderna*, trad. de Mariano Antolín Rato, México, Rei México, 1993.

MAÍZ, Ramón, comp., *Discurso, poder, sujeto: lecturas sobre Michel Foucault*, España, Universidad de Santiago de Compostela, 1987.

MANNHEIM, Karl, *Diagnóstico de nuestro tiempo*, trad. de José Medina Echavarría, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

-----, *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*, trad. de Eloy Terron, prolog. Luis With, Madrid, Aguilar, 1966.

MARCUSE, Herbert, *Eros y Civilización*, 5ª ed., trad. de Juan García Ponce, México, Joaquín Mortiz, 1981.

MARLBERG, Bertil, *Los nuevos caminos de la lingüística*, 18ª ed., trad. de Juan Almela, México, Siglo XXI, 1989.

MATUTE, A., *Lorenzo Boturini y el pensamiento histórico de Vico*, México, UNAM, 1976.

MISHIMA, Yukio, *El pabellón de oro*, trad. de Juan Marsé, México, Seix Barral, 1987.

-----, *Muerte en el estío y otros cuentos*, versión castellana de Magdalena Ruiz Guiñazu, Venezuela, Monte Ávila, 1969.

MUÑIZ, Peter, "La idea de 'ciencia nueva' en Vico y Marx", en *Vico y Marx. Afinidades y contrastes*, Giorgio Tagliacozzo, comp., México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

OPIK, Ernest J., *El universo oscilante*, trad. de Leonor Ludlow, México, Grijalbo, 1973.

PAOLI, Antonio, *La lingüística de Gramsci. Teoría de la comunicación política*, 3ª ed., México, La red de Jonás, 1989.

PAZ, Octavio, *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1997.

-----, *Obras completas (Fundación y disidencia. Dominio hispánico)*, Tomo III, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

-----, *Vislumbres de la India*, México, Seix Barral, 1998.

PICÓ, Josep, comp., *Modernidad y postmodernidad*, trad. de Francisca Pérez Carrero, et. al., pref. e introd. Joseph Picó, Madrid, Alianza, 1988.

PORTELLI, Hugues, *Gramsci y el bloque histórico*, 7ª ed., México, Siglo XXI, 1980.

PRENANT, Marcel, Wallon, Henri, et. al., *Ciencias humanas y dialéctica*, trad. de José Ferrel, México, Grijalbo, 1969.

QUILES, Ismael, *Filosofía budista*, Argentina, Ediciones Troquel, 1968.

RENOUR, Louis, *Hinduismo*, trad. de Adolfo Martín, Barcelona, Plaza y Janes, 1963.

RESZLER, André, *Mitos políticos modernos*, trad. de Marcos Lara, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

RIFFLET-LEMAIRE, Anika, *Lacan*, trad. de Francisco J. Millet, prologado por Jacques Lacan, México, Hermes, 1981.

RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María, *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, Barcelona, Anthropos, 1989.

SADDHATISSA, H., *Introducción al budismo*, trad. de Eduardo Castillo, 2ª ed., España, Alianza, 1979.

SELDEN, Raman, *La teoría literaria contemporánea*, 2ª ed. (correg.), trad. de Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Ariel, 1993.

SEN, K. M., *Hinduism*, London, Penguin Books, 1975.

SILVA, Ludovico, *Teoría y práctica de la ideología*, 14ª ed., México, Editorial Nuestro Tiempo, 1985.

SUBIRATS, Eduardo, *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Barcelona, Anthropos, 1986.

TAGLIACOZZO, Giorgio, comp., *Vico y Marx. Afinidades y contrastes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

VICO, Giambattista, *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*, trad. y prologado por José Cerner, 2ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, México, Seix Barral, 1999.

WAGNER, Richard, *Parsifal*, Buenos Aires, Institución Internacional Wagner, Arte Gaglianone, 1982.

WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York, Routledge, 1988.

WILHELM, Richard, *Confucio*, trad. de García-Molins, España, Alianza, 1966.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Estética, psicoanálisis y religión*, trad. e introd. de Eduardo Rabossi, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1976.

-----, *Investigaciones filosóficas*, trad. de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, México / Barcelona, Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM / Crítica, 1988.

XIRAU, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, 9ª ed., México, UNAM, 1983.

YOURCENAR, Marguerite, *Mishima o la visión del vacío*, trad. de Enrique Sordo, México, Seix Barral, 1985.

ÍNDICE

Signo y poder	5
El referente perdido	14
El sistema del videojuego	27
Los objetos y los cómics	38
Tradicón y tiempo moderno en la literatura japonesa y en el anime	49
En busca de Klingsor	68
Losing my religion	85
Epílogo	96
Anexo	103
Bibliografía	105

La presente edición consta de 1000 ejemplares,
se terminó de imprimir en septiembre de 2006, en

Editorial **GARABATOS** S.A de C. V.

Oaxaca #73 esquina con Iturbide, Colonia Centro,
Hermosillo, Sonora, México.

Teléfono: (662) 213-25-85

Email: editorial@garabatos.uson.mx

Se utilizó la fuente Book Antigua en 11, 12 y 15 puntos.
Los interiores se imprimieron en papel bond cultural de
45 kilos; los forros en couché cover de 80 libras con barniz
ultravioleta.

La edición estuvo a cargo de la Coordinación de Publicaciones
del Instituto Sonorense de Cultura.

publicaciones@isc.gob.mx

Concurso del
Libro Sonorense
2005

- *Boca de sombras*
(Poesía)
Hugo Medina
- *El agua está helada*
(Cuento)
Cristina Rascón
- *La grandeza del azar.
Eurocrónicas desde París*
(Crónica)
Manuel Murrieta
- *La soledad y el poder*
(Ensayo)
Hugo Medina
- *El cazador de gringos*
(Dramaturgia)
Daniel Serrano
- *Tiempo de conejos*
(Novela)
Imanol Caneyada

Ensayar es polemizar y a la vez seducir. En este sentido, podemos afirmar que Hugo Medina es del linaje de Octavio Paz, sobre todo en cuanto a las situaciones que aborda (la deshumanización, el espacio personal, el mundo contemporáneo) como por el estilo pulido de su texto (fraseo preciso, vocabulario elegido y un consistente punto de vista personal sobre las cosas). Para Medina, el ensayo es una de las formas más atractivas para analizar los temas y las cosas desde múltiples aspectos y lineamientos. En este libro queda de manifiesto que el ensayista es un observador crítico de los diversos acontecimientos que ocurren socialmente y que afectan nuestra vida.



Sonora
Vemos por soluciones

CONACULTA
DIRECCIÓN GENERAL DE VINCULACIÓN CULTURAL

Instituto
Sonorense
de Cultura