

BAJO SOSPECHA

*Una fenomenología
de los medios*

Boris Groys

PRE-TEXTOS

BAJO SOSPECHA

*Una fenomenología
de los medios*

Boris Groys

Traducción de

MANUEL FONTÁN DEL JUNCO

ALEJANDRO MARTÍN NAVARRO

PRE-TEXTOS

La reproducción total o parcial de este libro, no autorizada por los editores,
viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser
previamente solicitada.

Primera edición: mayo de 2008

Edición original en lengua alemana:
Unter Verdacht

Diseño cubierta: Pre-Textos (S. G. E.)

© 2000 Carl Hanser Verlag München Wien
© de la traducción: Manuel Fontán del Junco y Alejandro Martín Navarro
© de la presente edición:
PRE-TEXTOS, 2008
Luis Santángel, 10
46005 Valencia
www.pre-textos.com

IMPRESO EN ESPAÑA / PRINTED IN SPAIN

ISBN: 978-84-8191-895-3

DEPÓSITO LEGAL: S-867-2008

IMPRENTA KADMOS

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
--------------------	---

EL ESPACIO SUBMEDIÁTICO

EL SUJETO SUBMEDIÁTICO Y EL FLUJO DE LOS SIGNOS	37
---	----

LA VERDAD DE LO MEDIÁTICO Y EL ESTADO

DE EXCEPCIÓN.	57
--------------------	----

LA SOSPECHA MEDIÁTICO-ONTOLÓGICA

Y LA DUDA FILOSÓFICA.	71
----------------------------	----

FENOMENOLOGÍA DE LA SINCERIDAD MEDIÁTICA	83
--	----

LA MIRADA DEL OTRO	103
--------------------------	-----

EL MEDIO SE CONVIERTE EN MENSAJE.	115
--	-----

EL CASO DE EXCEPCIÓN Y LA VERDAD DE LO MEDIÁTICO	133
--	-----

LA ECONOMÍA DE LA SOSPECHA

MARCEL MAUSS: EL INTERCAMBIO SIMBÓLICO

O LA CIVILIZACIÓN SUMERGIDA	153
-----------------------------------	-----

CLAUDE LÉVI-STRAUSS: MANÁ O EL SIGNIFICANTE QUE FLOTA.	173
---	-----

GEORGES BATAILLE: EL POTLACHT CON EL SOL	189
--	-----

JACQUES DERRIDA: LA ESCASEZ DE TIEMPO Y SUS FANTASMAS	213
---	-----

JEAN-FRANÇOIS LYOTARD: LA MONTAÑA RUSA DE LO SUBLIME.	243
--	-----

EL TIEMPO DE LOS SIGNOS.	265
-------------------------------	-----

LA SOSPECHA ES EL MEDIO.	283
-------------------------------	-----

INTRODUCCIÓN ¹

¹ El autor, en las notas a pie de página, hace referencia, indistintamente, tanto a ediciones originales de las obras citadas como a sus traducciones al alemán o al inglés. Hemos mantenido las referencias a las ediciones usadas por el autor. En los casos en los que existen ediciones en español las hemos consignado. Son nuestras todas las traducciones de textos de las obras citadas según las ediciones originales y también las de aquellas de las que no existen traducciones al español. (*N. de los T.*)

Este libro ha sido escrito con la intención de responder a la pregunta de cuál es la fuerza que sostiene los archivos de nuestra cultura y les hace durar, una cuestión que no me ha dejado en paz desde que escribí *Sobre lo nuevo*.¹ De ahí que me parezca imprescindible aclarar los motivos que me condujeron inicialmente a este asunto. En aquel libro sobre lo nuevo describí como “economía cultural” el intercambio que se produce entre el archivo de los valores culturales y el espacio profano exterior a ese archivo. En el archivo se coleccionan y custodian cosas que son importantes, relevantes o valiosas para una determinada cultura; todas las demás cosas sin importancia, irrelevantes o sin valor, quedan fuera del archivo, en el espacio profano. Sin embargo, los archivos culturales cambian constantemente: una parte del espacio profano se incorpora a ellos, mientras que otra parte de las existencias del archivo se desecha como algo que ha dejado de ser relevante. En el libro sobre lo nuevo intenté responder a la cuestión de bajo qué criterios

¹ Boris Groys, *Über das Neue*, Hanser Verlag, 1ª ed., Múnich, 1992. Hay edición en español: *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, traducción de Manuel Fontán del Junco, Pre-Textos, Valencia, 2005.

una cultura considera importante algo de la esfera profana y le otorga un lugar en sus archivos. Y, sobre todo, ¿por qué el archivo nunca permanece igual? ¿Por qué siempre llegan cosas nuevas al archivo?

La respuesta habitual a esas preguntas es bien conocida: es importante todo aquello que lo es para la vida, para la historia, para los hombres. Todo eso que es importante debe ser recogido en el archivo, pues la función del archivo consiste en representar la vida exterior a los espacios del archivo. Por supuesto, las opiniones acerca de qué sea bueno para la vida y para los hombres difieren considerablemente, y ésa es la razón por la que representar algo en el archivo es objeto de beligerantes políticas de representación; y, de hecho, hay una gran discusión acerca de qué debe representarse en el archivo y quién puede administrar y determinar la composición del archivo. De ahí que, de entrada, nuestro tema parezca reducirse a una cuestión de poder, que parezca depender de una posición de poder que permita a alguien decidir qué es importante, relevante y digno de ser archivado, y qué carece de importancia, es irrelevante y merece ser dejado fuera. Por ello, las discusiones en torno a la conquista de posiciones de poder en el archivo y en torno a las inclusiones y exclusiones que habrían de depender de aquéllas desatan muchas emociones, cosa que por lo demás ocurre siempre que se trata de cuestiones políticas, es decir, de cuestiones sobre las que todo el mundo no sólo es que pueda tener su opinión, sino que incluso debe tenerla. En esas acaloradas discusiones cada cual cree importante algo en par-

ticular y opina que aquello que su oponente considera importante es, en realidad, absolutamente trivial. Y si, aun así, lo trivial parece que triunfa sobre lo importante, entonces —según la opinión generalmente extendida— es que debe haber en juego secretas intrigas, poderes ocultos y, sobre todo, dinero: mucho, mucho dinero.

Cuando se ha asistido a semejante espectáculo, uno no puede sino asombrarse, en cierto sentido, al reparar en que, a fin de cuentas, el archivo, *de facto*, continúa completándose, y ello para la satisfacción general. La evolución del archivo parece seguir una lógica que se impone por igual a todos los que están involucrados en él. Y si alguien está demasiado confiado en su propia posición de poder en relación al archivo y comienza a actuar contra esa lógica, pierde relativamente pronto esa posición de poder. No existe una posición de poder absoluta en relación a los archivos: la lógica archivística de la evolución acaba imponiéndose, pues los archivos recogen todo aquello que aún no ha sido reunido en ellos: la así llamada “realidad” no es, en el fondo, más que la suma de todo aquello que aún no ha sido recogido por los archivos. Por eso, la realidad no es algo primario que hubiera de ser representado en el espacio secundario del archivo; la realidad es todo aquello que se ha quedado fuera del archivo. En este sentido, en el libro sobre lo nuevo formulamos la suposición de que, *de facto*, en el archivo no se recoge tanto lo que es importante para los hombres en la “realidad” (pues nadie sabe qué es importante para los hombres) sino que en él sólo se recoge, más bien, aquello que es importante para el propio archivo.

Lo históricamente nuevo, lo actual, lo vivo y lo real no puede diagnosticarse más que en relación a lo “muerto”, lo archivado, lo antiguo. Y esto significa que la función del archivo no puede consistir meramente en retratar o representar la historia, en conservar los recuerdos de la historia tal y como ésta ha tenido lugar en la “realidad”. Más bien es el archivo el que ofrece la condición previa para que pueda existir en absoluto algo así como la historia, pues sólo cuando el archivo está disponible puede llevarse a cabo esa comparación de lo nuevo con lo antiguo que produce la historia como tal. El archivo es una máquina de producción de recuerdos, una máquina que fabrica historia a partir del material de la realidad que no ha sido recopilado. Y este proceso de producción tiene sus propias leyes, que deben ser observadas por todos los involucrados en él. Así, por ejemplo, cuando una ortodoxia religiosa persigue a muerte “en la vida real” a las doctrinas heréticas, no tiene más remedio, para poder narrar la historia de su propia constitución e imposición, que repetir esas doctrinas en su propio archivo.

De manera que el archivo cultural se encuentra en una contradicción interna, producida por su propia dinámica. Por una parte, el archivo tiene vocación de exhaustividad: debe reunir y representar todo aquello que se encuentra fuera de él. Pero, por otra, las cosas del interior del archivo tienen un destino completamente distinto a las del exterior a él: las cosas del archivo son consideradas valiosas y dignas de ser protegidas, mientras que se acepta sin más la decadencia, la mortalidad y la brevedad de las cosas profa-

nas. Así pues, entre las cosas del interior del archivo y las del exterior existe una profunda diferencia, que echa por tierra toda pretensión de representación; es una diferencia en el valor, en el destino, en la relación con la caducidad, la aniquilación y la muerte. Si, por ejemplo, se empieza por suponer que los cuadros reunidos en un museo deberían representar el mundo exterior a ese museo, enseguida se comprueba que, bien al contrario, esos cuadros están en el museo precisamente por diferenciarse en valor –según la opinión común– del resto de las cosas del mundo; porque están especialmente bien pintados o enmarcados por pintores especialmente buenos, o porque cuestan especialmente mucho dinero y, por esas razones, el entero sistema museístico se esfuerza en evitar la pérdida de tales cuadros. Por el contrario, nadie se esfuerza por evitar que las cosas reales representadas en esos cuadros se pierdan. Se quiere salvar el cuadro en el que una vaca aparece especialmente bien pintada; pero el destino de la propia vaca es indiferente a todo el mundo. Y ello significa que precisamente lo más propio de la realidad –esto es, su caducidad– no puede ser reproducido o representado en el archivo. Incluso el arte que pretende escenificar en los espacios del museo su propia caducidad acaba documentado, archivado y custodiado.

Su vocación de exhaustividad obliga al archivo a ir siempre en busca de lo real, es decir, de lo pasajero, actual e insignificante. Esa búsqueda tiene lugar, al principio, según los criterios de la distinción formal: primero se recopila todo aquello que en un nivel formal parece diferente de lo ya re-

copilado, lo que atestigua su “realidad”. Pero esa “otredad” formal no es suficiente para producir lo nuevo. Para el archivo, lo nuevo de una cosa cualquiera de la realidad no consiste sólo en su otredad, sino sobre todo en su capacidad de representar, al menos durante un tiempo, el entero ámbito profano exterior al archivo, sugiriendo con ello que ha cumplido con aquella vocación de exhaustividad. No es todo el archivo el que representa la realidad, sino sólo lo nuevo del archivo, y ello gracias a que lo nuevo conserva, durante cierto tiempo, el aura de caducidad que marca el destino de todo lo real. Gracias a ese aura de la caducidad, lo nuevo parece capaz de representar toda la caduca realidad, hasta que llega un momento en el que su propia permanencia en el archivo y su longevidad, demasiado llamativas, hacen que el aura de caducidad deje de ser creíble, destruyéndola.

El ejemplo de los *readymades* de Duchamp es bien conocido: los *readymades* han logrado convencernos de que, siendo numéricamente pocos, han sido capaces de evocar el entero mundo de nuestra moderna cotidianidad, que hasta ese momento había sido desatendido por el arte. De ese mismo modo, incluso el proletariado de Marx pudo erigirse en representante de la verdadera Humanidad: porque había sido desatendido por los archivos culturales. De la misma manera, Freud describió unos pocos sueños de unos pocos neuróticos como manifestaciones de la realidad oculta del subconsciente. Se podría citar todo tipo de ejemplos, y de todos ellos podemos sacar la siguiente conclusión: el valor que tiene en el archivo una cosa nueva –un nuevo signo,

un nuevo cuadro, un nuevo texto— está en función de su carencia de valor en la realidad profana. Cuanto menos valor tiene una cosa de la realidad, cuanto más caduca —o sea, más profana— es, más capacidad tiene de representar en los archivos la común falta de valor del mundo, y por tanto, más valor representativo recibe esa cosa profana en el archivo. La producción de lo nuevo se lleva a cabo, pues, por medio de una combinación entre la otredad formal de algo y su profana falta de valor. La otredad formal permite distinguir la cosa escogida y recién acogida en el archivo de los bienes ya recopilados en él; y su carácter profano, falto de valor, permite no distinguir esa cosa del resto de las cosas profanas, con lo que se la eleva a representante de la entera realidad.

La tensión que constituye esa relación de valor no es, por cierto, una tensión dialéctica, ya que no conduce a ninguna síntesis, es decir, a una cosa que fuera, a la vez, absolutamente importante y absolutamente irrelevante, absolutamente eterna y absolutamente caduca. Ocurre más bien que esa tensión constituye el marco de la economía cultural de lo nuevo, que siempre se desarrolla más y más. La nueva cosa del archivo también es nueva por el hecho de renovar la vocación de exhaustividad del archivo y confirmarla una vez más. Durante un tiempo, la cosa nueva recibe —por su inanidad y su carencia de valor— la oportunidad de representar en el archivo al entero e infinito mundo de lo inane y lo profano. De ahí proceden el brillo, el carisma y la fuerza seductora de lo nuevo: es el brillo de la infinitud. Durante

un tiempo, la nueva cosa parece hacer visible dentro de los espacios finitos del archivo la infinitud del mundo. Pero el derecho para una representación de lo infinito como ésa hay que ganárselo a la falta de valor en una dura competición. Conocemos esa competición sobre todo en su forma de historia del arte moderno: es una competición que gana aquel que más radicalmente priva a la obra de arte de su importancia externa y de su relevancia, concediéndole así el mayor valor representativo. Pero no es el único caso: en todos los ámbitos de la cultura moderna funcionan los mismos mecanismos de innovación.

La vivencia de la infinitud sólo se origina, según hemos dicho, cuando el espacio extracultural es representado dentro de los archivos culturales. Los archivos como tales son, evidentemente, finitos. Y el espacio extracultural de la realidad es ciertamente grande, pero tampoco es infinito. Este hecho se olvida a menudo, de tal manera que se suele creer que bastaría con escapar de la estrechez de los archivos, las instituciones, la civilización, las bibliotecas y los museos para, al fin, descubrir la vastedad sin límite de la vida. Pero la "vida real" es precisamente el lugar de lo finito, lo caduco, lo mortal, y, por eso, es en realidad el lugar de lo irrelevante y lo inane. Cada visita corta al peor de los museos es mil veces más interesante que todo lo que se puede contemplar en la así llamada realidad durante una larga vida. La vivencia de la infinitud sólo puede tenerse dentro de los archivos de la civilización, del mismo modo que el Fausto de Goethe la tuvo, como se sabe, en la biblioteca, para luego

perderla en la vida real. El “efecto de infinitud” es un efecto absolutamente artificial, creado por medio de la representación de lo exterior en lo interior. Ni lo exterior ni lo interior son, en cuanto tales, infinitos. Sólo la representación de lo exterior en lo interior crea el sueño de la infinitud, y sólo ese sueño es realmente infinito.

Pero ese brillo de la infinitud no perdura eternamente en la nueva cosa del archivo. En algún momento, esa cosa volverá a parecer nada más que como una cosa importante más; valiosa, sí, pero finita. Entonces será tiempo para un nuevo “nuevo”, para que el valor archivístico de la carencia de valor representativa se conceda a otro objeto.

En este punto me gustaría dejar de lado la descripción del mecanismo de la innovación cultural, que ya emprendí en el libro sobre lo nuevo. Lo dicho hasta ahora es suficiente para ilustrar la cuestión que, como dije antes, no me ha dejado en paz desde que terminara aquel libro. Como resulta fácil de comprender, la economía de lo nuevo presupone una diferencia segura y estable entre el archivo de lo culturalmente valioso y el espacio profano extracultural. Esa diferencia debe tener una duración, para que la economía de la innovación cultural pueda desarrollarse, es decir, para que esa diferencia pueda infiltrarse, deconstruirse y volverse indiscernible una y otra vez. Para realizar sus operaciones, la economía cultural necesita sobre todo, como cualquier otra economía, tiempo. Ese tiempo es, en el caso de la economía cultural, el tiempo del archivo: mientras el archivo esté garantizado y dure, la innovación cultural puede llevarse a

cabo. Pero, ¿dónde radica la garantía de que el archivo vaya a durar realmente? ¿De dónde viene el tiempo del archivo? ¿Cómo se abastece la economía cultural del tiempo que necesita para su funcionamiento? A todas estas preguntas subyace, en realidad, una única: la pregunta por la estabilidad temporal del archivo. Es decir: ¿cómo se sostiene y asegura el archivo y qué puede garantizar que se mantendrá por un largo período de tiempo? El archivo se encuentra, por tanto, bajo una radical sospecha de inseguridad. Y esta sospecha sólo puede perder fuerza si se consigue vislumbrar la condición del medio que soporta el archivo. La pregunta se podría formular, pues, del siguiente modo: ¿qué sostiene el archivo, y por cuánto tiempo?

Es evidente que esa pregunta no se puede formular sólo en el contexto de mis propias investigaciones. Como en el caso de lo nuevo, también ésta es, a primera vista, una cuestión de enorme actualidad política. Pues, según la opinión general, es en último término la sociedad la que sostiene los archivos culturales y decide cuánto duran. Así, se hace depender la duración de los archivos del dinero, el trabajo y el *know-how* técnico que la sociedad invierte en la conservación de los archivos. Sin embargo, el actual discurso social no parece simpatizar especialmente con los archivos. Por todas partes se oyen voces que exigen que nos despedamos del tedio de los archivos culturales para empezar de una vez, aquí y ahora, a comunicarnos. Hoy en día todo debe fluir, cambiar de una forma a otra, perder toda identidad, volverse indiscernible, multimedia e interactivo; triunfa quien,

de la manera más rápida y radical, sabe descentrarse, diluirse, licuarse, pues precisamente así parece ser compatible con el mercado y, al mismo tiempo, crítico con la sociedad. Por supuesto, uno puede protestar por motivos nostálgicos ante semejante ambiente. ¿Quién sabe? Quizá algún día resulten efectivas tales protestas. Pero para la teoría de lo nuevo, esa tendencia social no jugaría ningún papel, ni negativo ni positivo, pues lo que la teoría de lo nuevo pretende describir es precisamente, y entre otras cosas, el cambio de las modas intelectuales, y por lo tanto no puede depender de una moda determinada. Por esa razón, la moda de descentrarse y diluirse también debe ser asumida y descrita por la teoría de lo nuevo, pues a esa moda también se la puede archivar como algo nuevo. Y, por cierto, puede archivársela gracias, otra vez, a la nostalgia por la infinitud de la vida que es propia de los archivos, una infinitud que, como hemos dicho, sólo puede surgir dentro de aquéllos.

Pero el anhelo de infinitud es, como toda pasión humana, inestable. Cuando aparece, puede encontrar, a través de la innovación, su lugar en el archivo, pero no puede sostener el archivo como institución. De hecho, el concepto de cultura es, esencialmente, desde comienzos del siglo XIX, sinónimo del de romanticismo. Y como es sabido, el romanticismo supuso en el hombre un anhelo de infinitud indestructible e inherente a la naturaleza humana, una nostalgia que no puede ser satisfecha por lo finito. Al final, ese anhelo innato de lo infinito fue considerado el soporte

de los archivos culturales que contienen los valores procedentes de la pasión por lo elevado y noble, y que ofrecen una alternativa a la vida prosaica, cotidiana, mercantil. Pero, por lo general, las pasiones no son capaces de fundar instituciones, y mucho menos de asegurarlas de un modo duradero. Y aparte de eso, conceptos del tipo "pasión", "nostalgia", "anhelo", vienen a significar lo mismo que "demanda", inscribiéndose así en la economía de mercado. Si los archivos culturales tuvieran que ser sostenidos por la demanda de infinitud, entonces tendríamos que despedirnos tranquilamente de ellos. El hombre de hoy no tiene ningún anhelo de infinitud y, si lo tiene, es muy escaso. Por lo general, se da por satisfecho con lo finito. Y esa satisfacción con lo finito no puede ser combatida con argumentos morales. Es inútil exigirle a la sociedad y al Estado que aseguren los archivos cuando falta el anhelo de infinitud. Pero, de todos modos, todas las demás exigencias culturales que se plantean a los archivos las satisface mucho mejor, con diferencia, la cultura de masas común y corriente, que se puede compartir aquí y ahora y se extiende más allá de los archivos. De este modo, las legítimas exigencias de una mejor representación cultural de las minorías, o las de una duradera presencia social de determinados recuerdos históricos, se dirigen en primer término a los medios de comunicación (la televisión, la industria cinematográfica o la publicidad), que las satisfacen de modo más efectivo.

Por otra parte, poco bueno se puede esperar, para los archivos culturales, de aquellas ideologías y corrientes socia-

les críticas con el mercado. Es más que revelador el hecho de que, precisamente hoy, la teoría crítica más avanzada ya no reproche al mercado, como hacía antes, que sólo piense en plazos finitos e ignore los infinitos valores "interiores". Por el contrario, esa crítica, tan de vanguardia, considera demasiado optimista incluso la planificación económica al más corto plazo, la necesaria para el funcionamiento del mercado. La teoría crítica de hoy ya no argumenta esgrimiendo el exceso de tiempo, sino su escasez y, con ello, habla en nombre de lo inestable, de lo fluido, de lo que no se deja apresar, de lo incontrolable. De ese modo, el tiempo es interpretado como un acontecimiento finito que pone en peligro toda planificación, toda racionalidad económica y cada cálculo de mercado. El tiempo finito, pero duradero al menos, de la producción industrial y del mercado es confrontado por la teoría crítica actual con una escasez temporal mucho más radical, catastrofista y apocalíptica, y con la consiguiente exigencia mesiánica de un consumo inmediato y universal. Una concepción del tiempo como ésa resulta claramente desfavorable para los archivos.

Naturalmente, surge la pregunta de hasta qué punto una sociedad concreta puede ser entendida como soporte último de los archivos. Por ejemplo: no hay ninguna sociedad, con independencia de la política que lleve a cabo, que sea capaz de evitar que los valores del archivo sean destruidos por catástrofes naturales o por guerras. Por otra parte, sin embargo, los objetos del archivo pueden sobrevivir a las sociedades que los crearon: así, la arqueología posibilita

contemplar obras de arte que han sido guardadas por la naturaleza, y no por la sociedad. La pregunta por el soporte último del archivo no es pues, como puede parecer a simple vista, fácil de responder, y con ello, también la duración del archivo resulta ignota. Para Platón, el archivo divino de las Ideas eternas resultaba indestructible. Igualmente indestructible es para el cristiano el archivo de la memoria de Dios, donde se custodia el recuerdo de los méritos y los pecados de cada uno. Pero incluso en la Edad Moderna aparecen una y otra vez doctrinas que interpretan el archivo como indestructible. Así, el psicoanálisis freudiano describe el inconsciente como el medio de un archivo indestructible. Ese archivo inscribe en el inconsciente —cada vez de modo más profundo— cualquier olvido y represión. También muchas teorías estructuralistas describen el lenguaje como un archivo indestructible, porque en ellas el lenguaje precede a toda actividad, incluido todo acto de destrucción. Por lo tanto, preguntar por la duración del archivo es preguntar sobre todo por el soporte mediático de ese archivo. La determinación de la duración del archivo dependerá también de si el soporte de ese medio es Dios, la naturaleza, el inconsciente, el lenguaje o internet.

Pero, con todo, el soporte del archivo permanece constitutivamente oculto tras el archivo, inaccesible a la experiencia inmediata. Bajo el concepto de soporte mediático del archivo se entienden a menudo los medios técnicos de grabación de datos, tales como papel, celuloide u ordenador. Pero esos medios técnicos son, por su parte, objetos del

archivo: también tras ellos se esconden determinados procesos de producción, redes eléctricas y procedimientos comerciales: ¿qué se esconde bajo esas redes y procesos? Las respuestas resultan cada vez más vagas: la historia, la naturaleza, la sustancia, la razón, el deseo, el transcurso de las cosas, la casualidad o el sujeto. Tras la superficie de los signos se puede sospechar un oscuro espacio submediático, en el que descendentes jerarquías de soportes de signos conducen hasta oscuras e impenetrables profundidades. Ese oscuro espacio submediático constituye “lo otro” del archivo, pero un otro distinto, comparable con el espacio profano exterior al archivo, del que se trataba en la economía de lo nuevo.

A primera vista, los soportes de los signos del archivo se encuentran, vistos topográficamente, dentro del espacio del archivo: como los libros en una biblioteca, los lienzos en una galería o los aparatos de video y los ordenadores en una instalación audiovisual. Pero esa impresión engaña: no son los libros los que forman parte del archivo, sino los textos; no los lienzos, sino las pinturas; no son los aparatos de video, sino las imágenes en movimiento. Los soportes de signos del archivo no pertenecen al mismo, pues permanecen ocultos tras la superficie mediática de los signos que esos soportes ofrecen al observador del archivo. O dicho de otro modo: el soporte de signos no pertenece al archivo, precisamente porque “porta” los signos del archivo, pero él mismo no es, en absoluto, un signo del archivo. El soporte del archivo configura, como también el espacio profano, el

exterior del archivo. El archivo tiene, de este modo, no uno, sino dos ámbitos externos diferenciados. En primer lugar, se trata del ámbito de todos los signos profanos no archivados: la relación entre el archivo y este ámbito profano la establece la economía cultural de lo nuevo, como se mencionó brevemente al principio. Y en segundo lugar, se trata del soporte del archivo, de la compleja jerarquía de los soportes de signos que sostienen, en distintos niveles, los signos del archivo.

Naturalmente, existe una fundamental diferencia entre estos dos espacios exteriores al archivo. El espacio profano se encuentra ahí, al descubierto, para la mirada del espectador, de forma que las cosas de la vida pueden ser comparadas con las del archivo. Por el contrario, los soportes de signos permanecen ocultos bajo los signos que soportan; el soporte de signos se escapa necesariamente a la mirada del espectador. Éste ve sólo la superficie mediática de los signos del archivo, mientras que sólo puede suponer el soporte del medio. La relación del espectador con el espacio del soporte submediático es así, por su propia naturaleza, una relación de sospecha, una relación necesariamente paranoica.

De ahí que surja en el espectador el deseo de saber qué se esconde “en realidad” tras la superficie mediática de los signos: ése es un deseo mediático-teórico, ontológico, metafísico. Esta pregunta por el soporte del medio es, sin duda, una reformulación de la vieja pregunta ontológica por la sustancia, la esencia, o el sujeto que quizá se escondan bajo la apariencia del mundo. La teoría de medios, en la medida

en que debe preguntarse por el soporte del medio, es una continuación de la ontología bajo las nuevas condiciones de la reflexión sobre el mundo. La ontología clásica se pregunta por lo que se esconde bajo las apariencias de la naturaleza; la ontología de los medios se pregunta qué se esconde tras los signos mediáticos, y lo hace precisamente cuando esos signos no son —como tampoco lo es su soporte— “naturales”, sino “artificiales”. Podemos preguntarnos qué sentido tiene investigar, desde esta perspectiva mediático-ontológica, soportes artificiales de signos, si ya sabemos cómo se han producido, qué características técnicas poseen y cómo funcionan. Análoga objeción se hace, por cierto, cuando se considera que la moderna ciencia ya ha investigado la naturaleza tan profundamente que ya sabemos cómo es “en su interior”, de manera que las cuestiones ontológicas tradicionales se revelan, definitivamente, superfluas; y tanto el problema ontológico clásico como el mediático-ontológico podrían ser reemplazados por una investigación científico-técnica.

Pero en ese argumento cientificista hay una confusión entre dos ámbitos externos del archivo bien diferenciados entre sí: el espacio profano exterior al archivo y el espacio submediático tras la superficie del archivo. Y es que los soportes de signos producidos artificialmente —como libros, lienzos, ordenadores o cintas de vídeo— existen para nosotros con evidencia firme sólo en el espacio profano: en el espacio submediático sólo podemos suponerlas. Si vemos una pintura en una galería de cuadros, entonces no vemos el

lienzo que sostiene ese cuadro: para ver el lienzo, debemos dar la vuelta al cuadro, es decir, abandonar el ámbito del archivo. Si queremos enterarnos de cómo son por dentro un aparato de televisión o un ordenador y cómo funcionan, primero tenemos que apagar esos aparatos y borrar las imágenes de las que éstos son soportes. Y eso significa que, en cuanto soportes de signos, tanto el lienzo como los aparatos audiovisuales son inaccesibles para nosotros. Sólo nos son accesibles, precisamente, cuando no actúan como soportes de signos, sino cuando se presentan sencillamente como objetos de la profana realidad exterior, en cuyo caso se repite la pregunta acerca de qué soportes de signos presentan y portan, a su vez, esos aparatos. Así pues, el espacio profano y el submediático son incompatibles entre sí. Podemos, o bien observar los signos y las cosas mismas, o bien preguntar por sus soportes. Con ello, la simplista identificación entre espacio profano y submediático, en la cual descansa la comprensión científico-tecnicista de los medios, se revela un imposible.

Por esta razón, debemos seguir considerando el espacio submediático como el oscuro espacio de la sospecha, de las suposiciones, de los temores, pero también de repentinas revelaciones y de apremiantes intuiciones. Bajo la superficie de los signos de los archivos públicos sospechamos continuamente, de hecho, manipulación, conspiración, intriga. De ahí resulta claro qué tipo de respuesta se espera para la pregunta mediático-ontológica: la forma de esa respuesta nada tiene que ver con una descripción científica

cualquiera. Más bien, en cuanto espectadores de la superficie mediática, esperamos que el oscuro y oculto espacio submediático, en algún momento, se desvele, se muestre, se manifieste. Lo que el espectador de la superficie mediática espera es una sinceridad, libre o forzada, del espacio submediático. Se trata, en este caso, de una verdad de los signos distinta de la derivada de la relación entre los signos y los objetos que designan: no se trata de la verdad de la significación, sino de la verdad de lo mediático. Cada signo designa algo y remite a algo. Pero al mismo tiempo, cada signo esconde también algo, y desde luego no esconde —como normalmente se afirma— la ausencia del objeto designado, sino sencilla y simplemente un trozo de la superficie mediática, el que ese signo ocupa material y mediáticamente. De ese modo, el signo tapa la visión del soporte del medio que soporta. Por eso, la verdad mediática del signo sólo se muestra cuando ese signo es eliminado y retirado, posibilitando así la visión de la forma del soporte. Alcanzar la verdad mediática del signo significa suprimir ese signo, apartarlo, borrarlo —como si fuera suciedad— de la superficie mediática.

El problema mediático-ontológico necesita de un claro, de un lugar vacío, de un intervalo en el estrato de los signos que cubre toda la superficie mediática: necesita un desenmascaramiento, un descubrimiento, una desocultación de la superficie mediática. O dicho de otra forma: en tanto espectadores de la superficie mediática, esperamos que el medio se convierta en mensaje, que el soporte se convierta en signo. Sin duda podría decirse que ninguna revelación

semejante de lo oculto, ninguna afirmación mediático-ontológica, ningún acto de sinceridad por parte del soporte pueden disipar completamente la sospecha inicial. Y es que el espacio submediático se encuentra originalmente definido como el espacio de la sospecha mediático-ontológica, razón por la cual resulta también evidente que esa sospecha nunca puede ser definitivamente anulada y disipada. Sin embargo, eso no significa aún que la espera del acontecimiento de la sinceridad submediática sea necesariamente vana. Pues el efecto de la sinceridad se presenta precisamente cuando la sospecha mediático-ontológica parece confirmarse, es decir, cuando el espectador consigue un indicio de que el interior submediático está realmente configurado de otra forma a como lo está la superficie mediática. En ese caso, el espectador tiene la impresión de que por fin ha descubierto un claro en la superficie mediática, a través del que puede observar el interior del espacio submediático, y obtener una confirmación de sus sospechas y suposiciones. Así pues, la visión del espacio submediático sólo resulta creíble cuando refleja la sospecha mediático-ontológica inicial. Para la sospecha, sólo su propia imagen resulta lo suficientemente convincente. Por eso, la tarea de la teoría de medios no consiste en demostrar que el espectador vuelve a equivocarse una y otra vez; de ese modo, la figura de la sospecha meramente se repite; y de la misma manera, la propia sospecha mediático-ontológica y sus reflejos en las profundidades submediáticas resultan tan imposibles de confirmar como de refutar. Más bien ocurre aquí que surge

otra cuestión: ¿por qué, cómo, y bajo qué circunstancias se origina ese autorreflejo de la sospecha mediático-ontológica que actúa de modo tan convincente sobre el espectador? O dicho de otra forma: ¿cómo se produce el “efecto de la sinceridad”, de la verdad mediática, del (auto)desvelamiento del carácter mediático?

La mayor parte de este libro está dedicada a llevar a cabo un análisis más detallado de ese efecto. Por eso debemos mencionar ahora brevemente la estrategia de tal análisis. Se trata de una búsqueda de los signos que transmiten al espectador la impresión de ser auténticos mensajes del medio, es decir, mensajes de la sospecha. Como en el caso de la innovación, sólo durante relativamente poco tiempo pueden tales signos actuar como lugares vacíos y permitir la visión del espacio submediático. Poco después, vuelven a ser vistos como signos “habituales”, que más bien bloquean e impiden la visión del carácter mediático. Así pues, en el caso de lo mediático se trata de la misma economía que en el caso de la innovación. Y más aún: ambas economías están entrelazadas de diferentes maneras. En ambos casos, se trata de crear un efecto de infinitud, que sólo dura poco tiempo, pero que puede volver a aparecer de nuevo por medio de otro signo. En el caso de lo mediático, no se trata, desde luego, de la infinitud de la supuesta realidad exterior al archivo, sino más bien de la oscura y oculta infinitud del soporte del archivo. El soporte del archivo se caracteriza sobre todo por el hecho de que, como dijimos, concede su duración a los signos del archivo. Y esto significa que sólo una visión del

espacio submediático, es decir, sólo un mensaje de la sospecha, puede informar al espectador acerca de la duración del archivo.

Así pues, la misma sospecha mediático-ontológica que amenaza con socavar el archivo es la que, en último término, sostiene al archivo. Y dado que la sospecha mediático-ontológica es infinita —porque no puede ser definitivamente anulada por ninguna visión del interior del archivo— el medio que es la “sospecha” inaugura para el archivo una perspectiva temporal potencialmente infinita. Ha sido sobre todo la modernidad occidental la que ha sido descrita con frecuencia como la época de la sospecha que socava los antiguos valores, tradiciones y evidencias, razón por la cual también se ha tratado de proteger de la sospecha a esos viejos valores y de otorgarles un “suelo firme”. Pero no es casualidad que la época moderna sea también por excelencia la época de los archivos. Cuando, por una parte, la modernidad ha destruido todos los viejos fundamentos porque éstos se han demostrado demasiado finitos, inestables y frágiles, por otra le ha dado a los valores culturales un nuevo fundamento, mucho más estable: la sospecha misma. Y es que la sospecha no puede ser nunca anulada, destruida o socavada, pues la sospecha es constitutiva de la contemplación de la superficie mediática. Todo lo que se muestra se vuelve automáticamente sospechoso: y la sospecha se convierte en soporte en la medida en que permite sospechar que detrás de todo lo visible se esconde algo invisible que sirve de medio de aquello visible. De este modo, la sospecha no sólo

arruina los viejos fundamentos, sino que los reemplaza por otros nuevos. La sospecha transfiere permanentemente viejos signos a nuevos medios: por eso ella es, si se quiere decir así, el medio de todos los medios. Esas transferencias de un medio a otro son consecuencia de una economía de la sospecha, que es la que pretendemos describir a continuación.

I

EL ESPACIO SUBMEDIÁTICO

EL SUJETO SUBMEDIÁTICO Y EL FLUJO DE LOS SIGNOS

Como ya hemos dicho, el espacio submediático es, por su propia esencia, el espacio de la sospecha. Pero en este sentido es también el espacio de la subjetividad, pues la “subjetividad” no es más que la pura, paranoica, pero a la vez inevitable “su-posición”¹ de que bajo lo visible tiene que esconderse algo invisible. De hecho, la subjetividad no puede ser vista o experimentada. Nunca puede mostrarse como signo en la superficie mediática. La subjetividad es siempre tan sólo aquello que se esconde detrás, que se oculta, que permanece en lo oscuro. No es casual que, por ejemplo, en un paseo vespertino podamos comentar: “¿ves aquellos tipos sombríos, sospechosos, al otro lado de la calle?” Esta frase explica mejor la naturaleza de la subjetividad que miles de filosofías. La subjetividad habita el oscuro espacio de la sospecha, invisible e inaccesible por principio. Y como la sospecha mediático-ontológica —que ha heredado la sospecha ontológica clásica— es la sospecha más radical (por-

¹ El autor juega aquí con la equivalencia semántica de los sufijos “Sub” de “Subjektivität” (subjetividad) y “Unter” de “Unterstellung” (suposición), que también está presente, aunque no tan explícitamente, en ambas palabras en español. (*N. de los T.*)

que es proyectada en un espacio constitutivamente inaccesible a toda experiencia), el espacio submediático es, como decimos, el espacio por excelencia de la subjetividad.

El discurso filosófico imperante hoy es, como se sabe, explícitamente antisubjetivista, razón por la cual se presenta a sí mismo incluso como "crítico". La subjetividad a la que éste ataca sólo es, por cierto, la subjetividad del espectador de la superficie mediática. Con razón llamábamos antes la atención sobre el hecho de que el espectador sólo puede ver aquello que se le muestra: el espectador no puede "representarse" él mismo las cosas, de manera que su visión depende siempre de lo que se le permite ver. Así pues, nadie negará el hecho de que el ver depende del mostrar: lo que no se muestra, tampoco puede ser visto, de modo que surge una cuestión: ¿qué o quién muestra?

Se puede responder del siguiente modo: la que muestra es la subjetividad submediática. Y ninguna deconstrucción de la subjetividad que ve puede alcanzar a la subjetividad que efectivamente muestra, pues la subjetividad que muestra no es transparente ni evidente, sino oscura e insondable. Por cierto: la subjetividad del observador se manifiesta sólo cuando éste dirige su mirada sobre sí mismo, de manera que se convierte para sí en una superficie mediática. Y a la inversa: la subjetividad se manifiesta en la sospecha; en este caso, en la que el espectador abriga contra sí cuando se contempla a sí mismo. La subjetividad es solamente la subjetividad del otro, presentida bajo su superficie. La subjetividad es aquello que se me aparece como sospechoso en

otro, aquello que me atemoriza, que me lleva a protestar y a acusar, que me empuja a transferir a otros la responsabilidad, que me impulsa a la lucha y a la vindicación; en pocas palabras, a la política. Sólo cuando sospechamos un Dios oculto tras la imagen del mundo, nos sentimos empujados a tomar una posición política. Pero si, por el contrario, todo ocurre según leyes determinadas, entonces no hay lugar para protesta de ningún tipo, sino que sólo queda la posibilidad de una descripción científica. Por eso no es casual que los espacios políticos se reduzcan continuamente en cuanto se considera a la naturaleza —y luego a la sociedad— como algo científicamente explicable.

Pero en relación con esa escondida y oscura subjetividad de la sospecha, el discurso filosófico actual resulta, en general, muy ambiguo. Las posturas oscilan entre un ateísmo mediático-ontológico y el agnosticismo y el deísmo. Algunos afirman que sólo existe la superficie mediática, detrás de la cual realmente no se oculta nada. Desde luego, una afirmación radicalmente atea de ese tipo se revela muy problemática, pues, como es sabido, la subjetividad no es, precisamente, nada más que “nada”. Otros autores son mucho más precavidos y prefieren hablar, en un modo neo-agnóstico, de “lo otro”. Lo otro es aquí, en realidad, un nombre para el espacio submediático de la sospecha: se trata del “fundamento” del juego de signos que tiene lugar en la superficie mediática, un fundamento que se escapa a toda contemplación. Pero lo que caracteriza especialmente a este “otro” mediático-agnóstico es su absoluta levedad. Lo otro

simplemente se escapa, y aparte de eso, no hace nada bueno ni malo. Pero en ello se muestra que este “otro” mediático-agnóstico es mucho más “materia” que “espíritu”, pues el espíritu seduce, persigue, castiga y premia. Nada de esto puede afirmarse sobre lo otro entendido por medio de los métodos deconstructivistas. Este otro no es el sujeto de unas acciones que estuvieran dirigidas contra algún espectador, sino que es sólo el fundamento material que se oculta al espectador: elemento, sustancia, materia, *physis*, que hubieran desarrollado un pudor que les hiciera ocultarse de la vista del público.

Pero, de este modo, hemos asumido por adelantado una determinada resolución acerca de la constitución del espacio submediático, una resolución que conduce a multitud de dificultades teóricas. Por ejemplo, estamos obligados a tematizar un soporte material que, al mismo tiempo, no es experienciable ni reconocible; que es pasivo pero, a la vez, se escapa constantemente por medio de la “diferencia”, etcétera. Nos encontramos, pues, continuamente en las cercanías de la subjetividad oculta, pero sin atrevernos a dar el paso decisivo, prefiriendo en su lugar mantener la paradójica figura de lo material inexperienciable, irreconocible, pero que al mismo tiempo se mueve a sí mismo. Y, sin embargo, cuando lo otro submediático se vuelve, de ese modo, falsamente idéntico a la subjetividad oculta –y con ello se hace capaz de mirar al espectador desde el espacio interior bajo la superficie mediática, o de aparecerse a aquél como un fantasma–, entonces “el otro” está siendo descrito de

un modo meramente deísta, es decir, sin voluntad: él mira, pero no interviene.

Semejante otro no causa miedo a nadie, razón por la cual tampoco merece especialmente la pena seguir ocupándose de él. El lenguaje postestructuralista del otro es un lenguaje absolutamente despolitizado, que no permite realizar exigencia o queja alguna. Con frecuencia se oye decir que vivimos, precisamente hoy, en la época de la sospecha, que hoy, al dirigirla contra la subjetividad, se intensifica la sospecha como nunca antes. Pero, precisamente a causa de esa desubjetivización, hoy la sospecha se queda a medio camino: la sospecha no es radical si no supone una subjetividad —y con ella, un verdadero peligro— en lo otro. La suposición de una subjetividad sombría y peligrosa —oculta en el espacio submediático— se encuentra actualmente sobre todo en el contexto de la cultura de masas. Es sobre todo en las películas *mainstream* de Hollywood donde la sospecha de la subjetividad aparece dirigida continuamente contra prácticamente todos los espacios submediáticos pensables: coches, frigoríficos, ordenadores, o televisores —por no hablar de los *aliens* procedentes del otro lado del universo— despliegan en esas películas una energía destructora planificada y organizada consecuentemente. La cultura de masas de nuestros días es, sobre todo, una cultura de la sospecha radical. El discurso filosófico dominante, que niega la subjetividad, actúa, por el contrario, fundamentalmente de un modo tranquilizador y calmante; al mismo tiempo, es notorio que cualquier conspiración oscura resulta favorecida

cuando se niega su posibilidad. Por eso, el discurso dirigido contra la suposición de la subjetividad puede ser visto como un fragmento especialmente opaco de la misma superficie mediática, la cual esconde tras de sí un peligro especialmente grave.

Si el sujeto pudiera ser deconstruido realmente, esa deconstrucción no sería ninguna peligrosa derrota de la razón, sino más bien su buena nueva. El atractivo del discurso postestructuralista radica sobre todo en que anuncia esa buena noticia, y promete al lector la liberación y la redención de cualquier tipo de sospecha atemorizante. Pues si hay un sujeto, eso significa que debemos tener miedo. La oscura presencia del sujeto se anuncia siempre a través del miedo, de la vergüenza, de la inseguridad que nos causa. Y ello independientemente de que supongamos al sujeto fuera o dentro de nosotros mismos. De modo que el sujeto no se manifiesta a través de signos especiales, sino por la oscura amenaza que parecen emitir por igual todos los signos de la superficie del mundo; por medio del presentimiento de ese oscuro espacio submediático bajo la capa de los signos, que no puede ser visto, y en el que, por eso mismo, se intuye el peligro. Sólo en un mundo sin subjetividad podría uno sentirse protegido y a salvo. Como dice Sartre, "el infierno son los otros". Y nosotros somos también, en la medida en que nos observamos, un infierno para nosotros mismos. Si el sujeto realmente fuera socavado, deconstruido y disuelto por las desubjetivantes e inconscientes fuerzas del infinito juego de los signos, ello significaría una salvación del in-

fierno. Pero esa promesa de salvación que nos ofrece el pensamiento de la deconstrucción no resulta lo suficientemente creíble como para tranquilizarnos. Más bien da la impresión de que se tratara de un nuevo truco del sujeto oculto, un signo de una conspiración especialmente maliciosa en la oscuridad submediática. Como hemos dicho, es precisamente anunciando la buena nueva de su propia disolución como mejor consigue esconderse el sujeto, volviéndose así aún más amenazador.

Los comienzos teóricos de ese discurso acerca de la debilidad y la disolución del sujeto se encuentran, como es sabido, en el postestructuralismo francés de los años sesenta y setenta, surgido en medio de la atmósfera de optimismo de la revolución del sesenta y ocho. Resultaría tremendamente injusto juzgar en bloque a los distintos autores de esta corriente, en la medida en que se trata de espíritus enormemente personales e idiosincrásicos a los que de ningún modo se podría declarar representantes de una determinada doctrina. Y sin embargo, bajo el influjo de estos heterogéneos y brillantes espíritus, ha surgido paulatinamente una situación intelectual relativamente homogénea, en la cual determinadas actitudes, afirmaciones y posiciones se dan prácticamente por supuestas. Entre ellas se encuentra, sobre todo, la afirmación de que el sujeto se pierde en el juego de signos mediático, de que los signos fluyen continua e infinitamente, y de que este flujo de signos no puede ser captado ni controlado. De ahí se deriva que al sujeto le sea retirada, en virtud de la supremacía de los medios, la capa-

cidad de controlar y estabilizar las fronteras entre sentido y sinsentido, espíritu y materia, verdad y mentira, cultura y naturaleza, convención y espontaneidad, etcétera. De ese modo esas fronteras se diluyen, y en consecuencia surge una masa de signos que fluye en el espacio y en el tiempo, infinita, desestructurada, en movimiento continuo, que se escapa a todo control, descripción y comprensión conscientes, y que, por eso, impide todo ejercicio consecuente del poder en nombre de un sujeto individual o estatal. Precisamente en ello radica el feliz, revolucionario y optimista anuncio del pensamiento postestructuralista: los signos escapan de todo control consciente por parte del poder, gracias al continuo movimiento y desplazamiento de sus significados. Quien fluye constantemente junto con los signos, es libre: escapa de todo posible control, vigilancia, disciplina.

Y es que el estructuralismo interpreta el sujeto fundamentalmente como una instancia de control que pretende ser auto-transparente, y que quiere también vigilar y regular la relación entre signo y sentido, significante y significado, expresión y referencia, es decir, el proceso de la significación. La pretensión de dominio del sujeto como una instancia tal descansa, según la teoría postestructuralista, en el falso supuesto de que la significación la crea originariamente el propio sujeto y que, por eso, el significado de un signo se corresponde con aquello que el sujeto de la significación "piensa" al usar ese signo. En correspondencia con ese supuesto aparece el control que el sujeto ejerce sobre la significación, por medio de un regreso a la intención ori-

ginaria, es decir, a la originaria atribución del sentido: entender el signo significa, entonces, preguntarse qué significado se pretendió "originariamente" para ese signo, qué sentido le fue atribuido originariamente. Y si el sujeto ha realizado originariamente el acto de la significación, se siente también en condiciones de examinar y corregir el funcionamiento posterior de la significación, en caso de que ésta, con el tiempo, se hubiera alejado de su origen. Precisamente esta idea de una significación originaria, creada por el sujeto, y a la que siempre se puede volver para controlarla, es la que fue decididamente impugnada, como es bien sabido, tanto por el pensamiento estructuralista como por el post-estructuralista.

Según el estructuralismo clásico, el sentido de los signos no es producido por un acto de la significación realizado por un sujeto, sino por las diferencias de los signos entre sí en el marco de un determinado sistema de signos originariamente desconocido para el sujeto, de manera que ese sistema de signos se piensa como algo que está siempre presente en su totalidad: ningún recurso a significados históricos, originarios, pensados con anterioridad, puede, según esto, ayudarnos a entender lo que un signo, aquí y ahora, significa en relación a otros signos. De acuerdo con el pensamiento del estructuralismo clásico, las diferencias siguen siendo reconocibles para el sujeto dentro del correspondiente sistema de signos, de igual modo que las diferenciaciones entre los sistemas de signos aislados, puesto que son finitos y abarcables.

Para el postestructuralismo, sin embargo, las estructuras, los sistemas, y consecuentemente también el número de las diferencias, se han vuelto infinitos, y con ello dejan de ser accesibles por principio al control consciente del sujeto. Por eso, el sujeto ya no está en condiciones de reflejar su propio discurso, pues el metalenguaje que precisa para llevar a cabo tal reflexión es al mismo tiempo un lenguaje que no puede diferenciarse claramente del lenguaje objeto que pretende investigar. El sujeto hablante no logra, pues, ni volver al origen de su lenguaje, ni describir, conocer o controlar las diferencias de signos como si estuvieran presentes. En tanto que el sujeto piensa y habla, permanece en el lenguaje, y por ello se pierde en él, y alcanza, por medio de su (auto)rreflexión, el sentido del signo demasiado tarde siempre: cuando el entero juego de signos ha vuelto a desplazarse imperceptiblemente; el sujeto se sumerge en el flujo del lenguaje, se disuelve en ese flujo, pierde todo control sobre las diferencias cuyo juego continúa jugando el lenguaje. Según esto, pertenece a la naturaleza originaria y constitutiva de los signos el oscurecer y ocultar al sujeto las diferencias que producen su sentido. Y mientras mayor sea el poder fáctico de los medios en la sociedad, más plausible parece ser la imagen del sujeto desvanecido, arrastrado una y otra vez por las infinitas corrientes de los signos en el mar negro de la significación.

Pero ese "nadar" en el mar del lenguaje no debe resultarle simplemente desagradable, sin más, al sujeto, puesto que, al parecer, se trata de las cálidas aguas de un agrada-

ble clima mediterráneo. El disfrute de la textualidad se asemeja a una hermosa experiencia de vacaciones. Y es que, junto con el sujeto, como dijimos, desaparece también todo peligro amenazador y, con ello, también toda inquietud ontológica. El lenguaje que se deconstruye continuamente es un tranquilo mar sin tiburones y sin tormentas, en el que ninguna roca obstruye la travesía y la temperatura del agua permanece constante. El sentimiento de nadar en un mar de infinitud que no puede ser abarcado con la vista, ha sido descrito por los místicos de todos los tiempos, incluyendo a Schopenhauer y a Nietzsche, como un sentimiento extático y sublime. Naturalmente, hoy en día tampoco se cree ya en que lo otro del lenguaje pueda apresarse, si no en un concepto, sí al menos en el sentimiento. El otro del postestructuralismo, entendido como el infinito juego de los signos, las diferencias, los simulacros y los códigos, no sólo no puede ser abarcado ni comprendido, sino que tampoco puede vivenciarse como una unidad sublime. Y es que la producción y percepción de todos los signos, incluidos los signos de la vivencia, se rigen en igual medida por el infinito aplazamiento del sentido, de la completud, de la presencia. Y de este modo surge la cuestión de por qué el hablante se va a nadar al mar del lenguaje, en lugar de permanecer tranquilamente tumbado en la playa, una vez que, de todos modos, no existe ninguna diferencia entre mar y playa. Pero sucede que el discurso postestructuralista y deconstructivista tiene también una rudeza activista y propagandista que no debemos pasar por alto. El hombre no

sólo debe reconocer que todo fluye, sino que también debe ponerse activamente a fluir y a hacer que todo lo demás fluya: debe disolver las fronteras de su propio lenguaje, no dejarse fijar, debe permanecer en lo indeterminado y abrirse a lo otro.

En este punto, empero, el hablante postestructuralista debe mantenerse siempre cuidadoso, prudente, provisorio y tentativo. Su discurso debe moverse en distintos niveles a la vez y evitar ser clasificado y etiquetado de un modo unívoco. Dado que, de todas formas, todo discurso tiene que deconstruirse a sí mismo, es decir, debe ser contradictorio desde el primer momento, el escritor actual se ha liberado del miedo a contradecirse a sí mismo. La autocontradicción, en medio de todos los correspondientes presupuestos discursivo-teoréticos, no sólo no es una carencia, sino que se ha convertido en la virtud más determinante de un discurso: es a través de la composición contradictoria de su discurso como el escritor demuestra al lector el mayor de sus respetos. Y es que el escritor ya no se muestra de modo "autoritario" o "totalitario", postulando una tesis determinada que pudiera parecer al lector, en determinadas circunstancias, incomprensible, insólita o incluso escandalosa. Más bien, el escritor hace una oferta al lector que éste no puede rechazar. Como lector, uno sólo puede, de hecho, asentir al discurso que se contradice a sí mismo, pues no se está ni de acuerdo con una tesis determinada ni con su contraria. Pero si el texto contiene ambas —o mejor dicho, si deconstruye la oposición entre tesis y antítesis—, entonces el lector no puede sino alegrarse por un texto tan cortés como éste.

Con esto, esta "filosofía del sentido que fluye" alcanza un nuevo nivel de éxtasis, a saber: el éxtasis infinito del mercado, que se anuncia aquí como el nombre oculto de la totalidad de lo real. Lo que fue interpretado como un discurso anti-autoritario, que habría de liberar el flujo del lenguaje del sujeto vigía, del control del poder y de la censura, ha terminado por revelarse como una estrategia de mercado y gestión. El sentimiento oceánico de nadar en un mar de signos desubjetivado, infinito e inabarcable, es hoy día el abecé de la estrategia de mercado, y le resulta familiar a cualquier accionista. Y el mercado de opinión actual, en el que comparece el teórico con sus escritos, no está menos dividido ni es menos pluralista, inabarcable y fluido que el mercado de la economía. A aquel que se presenta en ese mercado como consumidor o productor, le resulta absolutamente necesario demostrar independencia intelectual. Sólo gracias a ello se sacan a escena continuamente nuevos juegos con las diferencias de signos, que juntas hacen que el lenguaje siga fluyendo. Pues si alguien pretende tener hoy en día una opinión propia, particular, debe cambiar y redefinir continuamente esa opinión, porque de lo contrario corre el peligro de encontrarse, inmediatamente después, en la desagradable situación de tener que compartir su opinión con alguien distinto.

La exigencia de que es necesario formarse una opinión propia, individual, descarta de antemano, además, todo posible asentimiento al texto de un autor, pues ese asentimiento podría dar la impresión de que el lector se está

sometiendo a opiniones ajenas: hoy en día se empieza a leer un libro con la firme intención de no estar jamás de acuerdo con la opinión del autor, con independencia de lo que éste escriba. Por eso, hoy en día el escritor no puede proponerse convencer, ganar e ilustrar al público con sus escritos. Una pretensión semejante —si se llega a notar— no puede sino enfadar al lector, pues éste pretende tener su propia opinión, como ciudadano soberano, sobre todas las cosas de la vida, y percibe como una exigencia insoportable —y por ello rechaza absolutamente— toda instrucción por parte del escritor, que es, a fin de cuentas, un hombre como otro cualquiera. De este modo, es obvio que una tesis formulada de manera clara sólo puede llegar a una pequeña minoría, a un pequeño sector de clientes del mercado de opinión: a aquellos hombres que de todos modos ya tenían la misma opinión que el autor. Por el contrario, la mayoría se sentirá meramente ofendida por una tesis semejante, o lo que es peor, permanecerá indiferente. Por eso, el escritor que se pone como meta convencer a alguien de lo correcto de sus opiniones, ya está derrotado desde el principio.

La moneda con que se paga al escritor hoy día ya no es la del asentimiento, sino la de la falta de rechazo por parte de los lectores. El lector de hoy no acepta un texto cuando está de acuerdo con él, sino cuando no descubre en él ofensas personales. La filosofía del sentido fluido neutraliza todo posible rechazo “dejando espacio al otro”, como tan bellamente dicen. O expresado de otra forma: no irritando innecesariamente al lector. El escritor de hoy debería

comprenderse a sí mismo como alguien que no se deja definir, etiquetar, fijar, ni encerrar en un cajón conceptual, y que incluso prefiere no ser comprendido. El escritor de hoy debe permanecer flexible, y poder nadar bien en una sociedad pluralista, dividida, en la que supondría una ruina financiera limitarse a una clientela demasiado definida. Sólo la indeterminación, la indefinición y la capacidad de moverse al mismo tiempo en distintos niveles ideológicos y estéticos dan al escritor actual la oportunidad de llegar a la mayoría del público, más allá de todas las oposiciones disgregadoras y/o a través de la deconstrucción de esas oposiciones. Por cierto: el infinito juego de los signos incluye desde el principio el juego con los signos del dinero. Allí donde fluye el anhelo infinito, fluye también el capital. En realidad, la filosofía del sentido que fluye fue, desde su origen, amiga del capital: la subversión que la acompañaba afectaba más bien al Estado y a sus instituciones ancladas en la tradición.

Pero, ¿qué significa la imperceptible exigencia que el discurso hoy imperante hace al individuo para que éste fluya con el flujo de los signos, diluya las fronteras del control subjetivo y se vuelva así indeterminado, indefinible y flexible? ¿Por qué se aplaude hoy sólo al que más rápidamente fluye, al que no se deja ubicar y fijar de un modo unívoco? En general, es evidente que ese discurso sólo puede consistir en un programa del miedo radical, de la extrema paranoia, de la manía persecutoria absoluta, pues sólo aquel que se siente continuamente observado, perseguido y amenazado por un

sujeto oculto puede ponerse como meta suprema huir de esa vigilancia, evitar toda fijación, no reconocer la propia posición, fluir continuamente y cambiar permanentemente los datos sobre el propio estado de ánimo. También es evidente, sin embargo, que lo que hay superficialmente es miedo a un posible fracaso en el mercado, pues por muy explícita y convincentemente que se esté dispuesto a describir el mercado como “fluido”, el miedo a una oculta manipulación que dirigiese secretamente todo –miedo que tienen todos los implicados en la actividad del mercado– se encuentra demasiado profundamente arraigado como para poder ser anulado de verdad desde una instancia ideológico-crítica.

Sólo ese miedo –y la sed de aventuras o la alegría extática en el fluir– puede explicar la obsesión actual por la flexibilidad. Pero este miedo superficial al fracaso en el mercado presupone un miedo ontológico mucho más hondo: el miedo al sujeto en el espacio submediático, a un sujeto que observa los movimientos del individuo desde más allá de la superficie mediática. Este miedo, por cierto, viene siendo tematizado directamente una y otra vez en la actual cultura de masas, como recientemente en la película *El show de Truman*.¹ La ideología del sentido que fluye ilimitadamente, que o bien suprime la sospecha ontológica, o bien trata de neutralizarla por medio de la inocua figura del “otro”, no puede –como tal– explicar por sí sola ni sufi-

¹ Del director Peter Weir (1997).

cientemente por qué el individuo se siente obligado a amoldarse al flujo de los signos en una suerte de mimetismo, volviéndose con ello ilocalizable; por qué, en fin, el individuo está no sólo dispuesto a aceptar pasivamente la teoría del fluir, sino a realizarla activamente en la propia praxis vital. Y es que ese deseo de realizar en la praxis una teoría sólo surge cuando esa teoría promete algo al individuo, algo que éste quiere tener. La promesa que hace esta teoría del fluir es la anulación del sujeto oculto, observador y controlador, que potencialmente pudiera amenazar al individuo. Pero la sospecha mediático-ontológica no se deja apagar o desactivar a voluntad: uno se siente secretamente observado también —y sobre todo— cuando se le dice explícitamente que no hay ningún sujeto que temer al otro lado de la superficie mediática. Tampoco resultan muy convincentes teóricamente aquellas aseveraciones de la filosofía del fluir según las cuales no existe ningún sujeto oculto que observe y controle y que pudiera tener su lugar ontológico más allá de todas las instituciones estables y estatales de control.¹

La filosofía postestructuralista del fluir se ocupa fundamentalmente, como dijimos, del problema de la significación. Y esto significa que se ocupa del ámbito exterior al archivo: del espacio profano. Si se interpreta el archivo como

¹ De este modo celebra Jean-François Lyotard el movimiento superador de tabúes y fronteras del capital, que no puede diferenciarse del movimiento del deseo. Cfr. Jean-François Lyotard, *Economie Libidinale*, Les Editions de Minuit, París, 1974, *passim*. Hay edición en español: Jean-François Lyotard, *Economía libidinal*, traducción de Tununa Mercado, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires-México, 1990.

la suma de todos los signos codificados, incluido el lenguaje, entonces la significación determina la relación del archivo con esa "realidad" profana exterior al archivo que es designada justamente con los signos del archivo. La filosofía del fluir deconstruye las fronteras entre archivo y espacio profano, subrayando, por un lado, la materialidad de los signos, y declarando, por otro, que todas las cosas profanas son signos. Por eso, para la filosofía del fluir, las cosas profanas y los signos del archivo están unidos, y se distinguen unos de otros por medio de una red de diferencias. Con ello, la estricta diferencia entre signos y cosas se diluye, se pierde en la red de las diferencias parciales, y en eso consiste precisamente su deconstrucción.

En mi libro sobre lo nuevo ya intenté mostrar que no podemos suponer que todo esté unido a todo por medio de un sistema de diferencias. Más bien, precisamente la introducción de lo nuevo en el archivo se produce como creación de un nuevo encadenamiento, de una nueva comparación, de una nueva diferencia. Un sistema de diferencias puede establecerse exclusivamente dentro del archivo. En cuanto a las cosas de la realidad, no podemos saber si están diferenciadas porque, en primer lugar, son infinitas en número, y en segundo lugar, son igualmente efímeras. Así pues, el hecho de que continuamente podamos tomar cosas de la realidad y añadirlas a la red del archivo, no significa en absoluto que esas cosas fueran "ya", de algún modo, parte de esa red. Lo que tiene lugar más bien es un intercambio entre el archivo y la realidad, es decir, entre lo diferenciado y lo

indiferenciado. Una y otra vez, cuando la frontera entre el archivo y la realidad es traspasada en una u otra dirección, nos alegramos de que esa frontera, posiblemente de modo definitivo, haya sido anulada o deconstruida. Sin embargo, esos traspasos más bien confirman la estabilidad de la frontera, que es la que permite realmente la posibilidad de traspasos.

Ahora bien: con independencia de cómo se juzgue la relación de significación entre el archivo y el espacio profano de la realidad, el problema mediático-ontológico del espacio submediático permanece, en todo caso, al margen de ese asunto. El problema mediático-ontológico no consiste, como hemos dicho, en si los signos podrían designar el espacio submediático oculto desde la superficie mediática, ni en cómo lo harían. La pregunta, distinta, es: ¿qué se esconde tras el signo en tanto que objeto material, en tanto que mancha, en tanto que es una especie de mosca posada sobre la superficie opaca de lo ontológicamente oculto, más allá de todo posible significado del signo? Porque es en este oscuro espacio, oculto tras el opaco sustrato de los signos, donde presentimos, en tanto observadores de los medios y del mundo, un peligro amenazante: un peligro del que, por medio de las estrategias del fluir y de la flexibilidad, en vano tratamos de escapar.

LA VERDAD DE LO MEDIÁTICO Y EL ESTADO DE EXCEPCIÓN

Las corrientes de signos que fluyen en la superficie mediática no pueden ser realmente infinitos, de manera que no es absolutamente necesaria la hipótesis de una subjetividad infinita, divina, para representarse un sujeto oculto en el espacio submediático que controla secretamente esos flujos de signos. Y es que los soportes de medios particulares —los producidos “natural” o técnicamente— en el fondo sólo permiten dos operaciones con signos: el almacenamiento y la transmisión. Por medio de estas dos operaciones funciona la entera economía mediática que opera con los signos: los signos no pueden fluir sino por medio de esas dos operaciones, y sólo de un almacén de signos a otro, a través de canales mediáticos especialmente trazados. De modo que tanto las capacidades de almacenaje de todos los soportes de signos como las capacidades de transmisión de los canales unidos a ellos siguen siendo limitadas y finitas. Este simple hecho hace completamente inverosímil toda esa charlatanería acerca de los flujos infinitos de signos.

De hecho, ¿qué soporte de signos podría contener un juego infinito de signos, o un infinito caudal de signos? Después de todo, los signos son algo material; son, ante todo,

cosas, objetos del mundo. Igual de reales, materiales y finitos son los soportes de signos y de medios: los libros, lienzos, películas, ordenadores, museos, bibliotecas, lo son tanto como las piedras, animales, hombres, sociedades y Estados. Todas las operaciones de la economía mediática de los signos se llevan a cabo exclusivamente entre tales soportes finitos de medios, y con ello se agotan las relaciones posibles entre los signos. Nunca tropezamos con una infinita cantidad de signos, o con infinitos caudales de signos, y ello por la sencilla razón de que no hay ni puede haber soportes de signos que tuvieran una capacidad infinitamente grande, tanta como para guardar o almacenar infinitas cantidades de signos. De esta forma, el discurso sobre el infinito mar o los flujos infinitos de signos suena ciertamente hermoso, pero teniendo en cuenta la finitud –y con ella la abarcabilidad– de los soportes de medios fácticamente disponibles, así como de las posibles operaciones de intercambio entre ellos, ese discurso acaba resultando nada plausible.

Y esto significa que es posible imaginar un sujeto finito para esa economía finita de los signos, un sujeto que dirige y controla secretamente el mencionado intercambio. Está claro que aquí no se trata de los acontecimientos de la significación. Si se quiere, quizá se podría afirmar que no hay sujeto finito –ni tampoco infinito– capaz de producir y controlar el sentido de los signos que se guardan e intercambian en el espacio de la economía de medios. Los posibles efectos de sentido que se producen en tales operaciones son, de hecho, inabarcables e incontrolables. Pero aquí no se trata

de ese sujeto de acción submediática, manipuladora, que utiliza los signos sin atender a su sentido, significación o significado. El sujeto de la economía de signos no puede ser interpretado como un productor de sentido que otorgase a los signos, por medio de su intencionalidad, unos significados cuya estabilidad estaría garantizada por la claridad y precisión de su propia autoconciencia. Semejante sujeto ilustrado de la producción de sentido y del control ha sido completamente deconstruido, con razón, por los discursos postestructuralistas.

Sin embargo, gracias a la finitud de todos los soportes de signos surge la posibilidad de pensar un sujeto que trate con los signos de un modo puramente operativo, es decir, prescindiendo de todo tipo de sentido, de significado, de referencia. Tal sujeto oscuro, “demoníaco”, submediático, guardaría los signos, los seleccionaría, los copiaría, los cambiaría por otros signos, o los llevaría de un soporte de signos a otro: de un modo puramente manipulador, técnico-operativo, cuasi mecánico. Todos los signos tienen una parte vacía de sentido, asemántico, puramente formal y a la vez puramente material, más allá de toda significación. Vaciados así de sentido, los signos actúan en un nivel de almacenamiento e intercambio puramente operativo, que ya no es un nivel de sentido. Y precisamente a ese nivel puede suponerse un sujeto de operaciones puramente mediáticas que tratara con los signos como si fueran cosas, sin atender a sus posibles significados.

De semejante sujeto no se puede decir necesariamente que sus acciones submediáticas vayan acompañadas de una intención, aunque esas acciones tuyas puedan tener un efecto amenazador o salvador en el espectador. La mayoría de las teorías postestructuralistas pretenden, desde luego, atender a ese nivel de la pura materialidad de los signos y de la operatividad técnica de la economía de medios. Pero, por regla general, esas teorías sólo tematizan los efectos negativos que dicha materialidad y operatividad tiene sobre la transmisión de la información. Casi de un modo automático, parten del supuesto de que el sujeto de la economía de medios es un hablante que tiene como objetivo transmitir una noticia, un sentido, una intención, una información, y advierten que, a causa de la materialidad de los signos, ese sujeto no estará en condiciones de asegurar su intención en el acto de la comunicación mediática. La materialidad de los signos y la operatividad vacía de sentido de los medios son valoradas sólo como un peligro para el sujeto, como una amenaza para la identidad del sentido de su mensaje. Pero la materialidad de los signos también puede considerarse, al contrario, como una condición de posibilidad de una subjetividad distinta, no otorgadora de sentido, que se mueve en un nivel puramente manipulador-operativo, y que esconde sus propias intenciones —en la medida en que tenga algunas— en la oscuridad submediática. Los efectos de sentido, que con ello surgen sobre la superficie mediática, y que sólo indirectamente pueden referirse a un trabajo oculto de manipulación, no deben ser vistos,

por esa misma razón, necesariamente como intencionados. Más bien, se trata de un *collateral damage* semántico, como se podría llamar a esos efectos en el lenguaje militar actual.

Seguramente, el observador de la superficie mediática no imagina el espacio submediático –en el que supone al oscuro sujeto de la manipulación– como algo completamente opaco. Al fin y al cabo, los signos no pueden mostrarse sino en un medio ideado especialmente para ellos: en la lengua hablada, en la escritura, en la pintura, en una película, etcétera. Por consiguiente, el observador puede suponer también qué soportes mediáticos contienen las correspondientes superficies mediáticas: si son libros, lienzos, aparatos de televisión, ordenadores, etcétera. Los soportes mediáticos primarios están integrados, como es sabido, en otros soportes más complejos, como galerías de arte, bibliotecas, instalaciones de televisión o redes informáticas. A su vez, los museos, bibliotecas, o redes informáticas están unidos a diferentes contextos institucionales, económicos y políticos, que gestionan conjuntamente su funcionamiento, esto es, la elección, el almacenamiento, el procesado, la transmisión o el intercambio de signos. De esa jerarquía de soportes mediáticos forman parte igualmente individuos que también son soportes de signos, así como círculos más amplios de personas, como pueblos, clases, grupos, culturas, etcétera, los cuales están integrados, a su vez, en procesos económicos, políticos, etcétera, más complejos, y que incluyen procesos biológicos, químicos y físicos. Pues los hombres, las sociedades y los Estados se componen, como es bien sabido,

de protones, electrones y otras partículas elementales, del mismo modo que los otros soportes de signos. De esta manera, los soportes mediáticos configuran complicadas jerarquías y estructuras de enlace: un gigantesco y bien amueblado espacio submediático, que, por cierto, se encuentra estructuralmente fuera del alcance de los ojos de todo aquel que quiera seguir el movimiento de los signos sobre la superficie mediática.

En este espacio submediático no juega un papel especialmente importante el sentido de los signos, tal y como éste se configura en la superficie mediática: el trabajador de un museo siempre maneja del mismo modo, en su praxis cotidiana, un cuadro valioso, con independencia de si lo que hay en él es una hermosa dama, una vaca o una combinación abstracta de colores y formas. Lo importante para este trabajador es, sobre todo, la naturaleza material del cuadro, el estado del lienzo, la composición química de los colores, la temperatura, la humedad, las condiciones de luz de la sala, etcétera. Del mismo modo se ocupa un técnico del almacenamiento y transmisión de los datos electrónicos, sin necesidad de preguntarse acerca de lo que realmente está almacenando y transmitiendo. A un gusano o un ratón que están comiéndoselo, el contenido de un determinado libro importa lo mismo que a un bibliotecario cuya tarea fuese proteger los libros de ratones y gusanos. Y es fácilmente comprobable que este nivel puramente operacional del trato con los signos es determinante para el destino de éstos, pues antes de que un signo pueda tener en absoluto un signifi-

cado, debe primero presentarse mediáticamente. Pero es justamente en este nivel elemental y técnico de la pura operatividad donde se decide sobre la posibilidad de hacer presentes los signos. Algunos signos, por ejemplo, no pueden ser presentados en un museo porque son demasiado grandes —como montañas, planetas o elefantes vivos—, y otros porque son demasiado pequeños, como los virus. Por esta razón, sólo las copias de esas cosas pueden ser llevadas a un museo para ser guardadas y expuestas. Si empezamos a pensar en cuántas cosas no pueden ser incorporadas como signos en nuestros archivos porque es imposible por razones meramente técnicas, se escucharían con un sentimiento bien distinto las protestas por la censura política y otras injusticias sociales en el proceso de incorporación a los archivos.

Frente a los medios, somos permanentemente conscientes de la escondida presencia del espacio submediático, pero —como hemos dicho— es estructuralmente imposible ver ese espacio mientras estemos contemplando la superficie mediática. Esto arrastra sin remedio al espectador mediático a la sospecha de que, en la ocultación del espacio submediático, se encuentra un secreto manipulador, el cual, por medio de la maquinaria completa de los distintos soportes y canales mediáticos, produce una capa de signos sobre la superficie mediática que sólo tiene la función de seguir ocultando a ese manipulador. Conforme a esta idea, la entera representación de los signos es necesariamente vivida por el espectador como fingimiento, mentira y engaño,

y ello con absoluta independencia de qué significado puedan tener los signos particulares que constituyen esa capa de signos. Se ha vuelto habitual decir que es sólo el lenguaje el que habla a través del texto, y que hoy el autor ha muerto porque no puede controlar los incontables significados que podrían ser asignados a su propio texto en la completa representación del lenguaje. Pues bien, si es verdad que un libro puede tener un número infinito de niveles de significado, lo cierto es que, sin embargo, ese libro sigue siendo para una editorial un producto finito, producido a partir de una determinada cantidad de papel y colores de impresión. Si el autor, como productor de su sentido, está muerto, continúa vivo como productor de un objeto material llamado "libro": como parte del material del que está hecho ese libro, pero sobre todo como el manipulador que puede dirigir de una u otra manera su producto.

El discurso mediático-teórico dominante en la actualidad afirma, por supuesto, que el juego mediático de los signos sólo tiene lugar en la superficie mediática, y que por tanto son los propios signos los que se esconden en ese juego, creando con ello la sospecha de que existe, bajo ellos, un espacio submediático, oculto, "otro", en el cual puede darse una secreta manipulación. La teoría del *fluir* es decididamente anti-ontológica: considera lo interior como una ilusión, y todas las suposiciones de una manipulación secreta le parecen proyecciones de los propios miedos del espectador. Sin embargo, el hecho de que el juego de signos mediático no pueda ser pensado como infinito se alza contra

esa teoría y la hace inverosímil, ya que la infinitud del juego de los signos constituye el presupuesto central de su validez. Pero lo importante es, sobre todo, que esa teoría es sólo una de las muchas que han sido creadas para debilitar la sospecha mediático-ontológica. Sin embargo, esa sospecha, por principio, no puede debilitarse, ya que el espacio submediático que se abre en ella es absolutamente inaccesible al espectador de la superficie mediática, al menos durante el tiempo de la contemplación. Por tanto, el espectador mediático carece de medios para confirmar o refutar la sospecha mediático-ontológica y, al mismo tiempo, tampoco puede eliminar, apartar o reprimir la sospecha, pues ésta es constitutiva de la experiencia mediática en cuanto tal.

Así pues, toda teoría de los medios que pretenda ser tomada en serio debe —si quiere responder a su propio nombre— plantear la pregunta mediático-ontológica acerca de la naturaleza del espacio submediático, e ir así más allá de la teorización postestructuralista, que permanece anclada en la superficie mediática. Y hay que decirlo otra vez: aquí no podemos caer en la tentación de un discurso cientificista. Dado que todos los soportes mediáticos pueden ser entendidos como objetos del mundo, a simple vista parece no sólo posible, sino incluso necesario, describirlos científicamente como tales. Tenemos la impresión, sobre todo ante soportes mediáticos electrónicos como televisores y ordenadores, de que éstos pueden y deben ser descritos sobre todo como aparatos técnicos. Incluso cuando el soporte de signos “hombre” se convierte en objeto de investigación, se afirma

a menudo que puede ser descrito y explicado suficientemente por la investigación del cerebro y las demás ciencias neurológicas. Pero lo cierto es que, en ese planteamiento científicista, se pasa por alto que una descripción científica no puede tener experiencia de la función del soporte del medio en cuanto tal, pues durante el tiempo en que se está examinando científicamente la naturaleza de tales aparatos, éstos ya no actúan como soportes mediáticos, sino meramente como objetos de esa investigación. Sólo podemos analizar científicamente los soportes mediáticos, incluido el hombre, precisamente cuando no sirven efectivamente como portadores de signos. Nuestro conocimiento de la composición interna de los soportes mediáticos, incluido el hombre, cuando no están funcionando, sólo nos permite suponer qué aspecto tendrán en su interior durante el tiempo en que sí funcionan. Así pues, y al contrario, aquí no se trata simplemente de una suposición, una entre otras muchas. Esta suposición parece especialmente plausible sólo porque tiene un aspecto, de algún modo, “objetivo”, a diferencia de la sospecha, que es generalmente tenida por “subjetiva”.

Pero la sospecha mediático-ontológica no es, en ningún caso, meramente “subjetiva”, pues no surge sólo en la “subjetiva” imaginación del espectador. Más bien ocurre que la sospecha mediático-ontológica es “objetiva” en sentido fenomenológico, porque aparece necesariamente en toda contemplación de la superficie mediática. En tanto espectadores mediáticos, resulta, simple y llanamente, que no estamos en

condición de ver en los medios otra cosa que lugares en los que hay una oculta manipulación. Dado que el espacio interior, submediático, nos está estructuralmente oculto, no podemos sino sospechar, proyectar, suponer. El problema mediático-ontológico —como le ocurría antes al problema ontológico— tiene su propia “objetividad”, que se diferencia de la objetividad de las ciencias. Dado que la sospecha (mediático)ontológica no puede ser ni confirmada ni desmentida de una forma científica, objetiva y descriptiva, esa sospecha configura su propia realidad, y, de acuerdo con ella, sus propios criterios de verdad.

La verdad de la ontología de los medios no es la verdad de la descripción científica, sino la verdad de la confesión, forzosa o voluntaria; la de la revelación de lo interior, la del momento repentino de la sinceridad: una verdad que esperamos de un sujeto sospechoso, y no de un objeto que pueda ser descrito. Como espectadores, no buscamos, estadísticamente, ciertas regularidades contrastables, sino un estado de excepción, un instante excepcional, por el que nos sea concedida una mirada al interior, a lo secreto, a lo oculto tras la superficie mediática. En ese instante, la capa de los signos es vista con cierta perspectiva, se crea un vacío, un intervalo, y entonces el espectador contempla lo interior, lo submediático, y reconoce su oculta verdad. Esta verdad se le revela del mismo modo que se le revela la subjetividad humana en instantes en los que el hombre se revela, se manifiesta, se ve obligado a entregarse, en el momento de una sinceridad voluntaria, forzosa o inconsciente. Esa mo-

mentánea verdad de la sinceridad desaparece, lógicamente, en el instante siguiente, porque el lugar vacío enseguida se muestra, inevitablemente, como un nuevo signo, y por tanto, como parte de la habitual capa de signos “no auténtica”, que esconde el interior del espacio submediático. Pero también la verdad del instante es una verdad, y se puede decir que todo el arte —como tantas otras cosas en nuestra cultura— está compuesto de *souvenirs* que nos recuerdan determinados momentos de la contemplación.

Sin duda, se puede objetar que semejante verdad momentánea de la contemplación del interior no es más que una mera ilusión subjetiva, que sólo surge en la “conciencia” del espectador. Pero la sospecha mediático-ontológica no es simplemente un “sentimiento subjetivo” que encontrase su sitio sólo en la “conciencia” del espectador. También se podría decir lo mismo de la verdad de la sinceridad mediática, pues también ella forma parte de la economía de la sospecha, y representa una de las figuras en que se manifiesta esa sospecha. Pero, con ello, también la verdad de la contemplación del interior adquiere su propia “objetividad”, que no puede ser confirmada ni refutada desde un punto de vista científico. Así, por ejemplo, es idiosincrática de nuestra cultura esa opinión generalmente extendida, según la cual el carácter humano —el interior oculto del hombre— se muestra de un modo más claro en situaciones extremas, en la guerra, en medio de esfuerzos excepcionales, no cotidianos. Pero ese convencimiento es absolutamente “acientífico”, porque no es posible deducir, a partir de lo visto en condiciones extremas, cómo funciona habitualmente la “na-

turalidad humana". Sin embargo, la cultura no puede renunciar a tales visiones del interior en condiciones extremas, pues éstas forman parte de la economía de la sospecha, de una sospecha que la cultura necesariamente abriga contra el hombre.

Y sin embargo, la cultura abriga la misma sospecha en relación a todos los demás soportes de signos. La verdad del estado de excepción, del caso extraordinario, que nos transmite la impresión de que hemos experimentado de pronto el aspecto interior de las cosas, no puede negarse ni relativizarse mientras la sospecha mediático-ontológica defina nuestra percepción de la superficie mediática. El espectador del mundo no puede, así, conformarse meramente con registrar los signos en la superficie del mundo: más bien, espera que el mundo le haga finalmente una confesión. Esa espera configura el interior del mundo como "sujeto". No se trata, pues, de que el mundo en su interior "realmente sea" un sujeto, sino simplemente de que nosotros sospechamos del mundo como sólo sospechamos de un sujeto. Tanto la figura del espectador del medio y del mundo como la del sujeto submediático, de las que estamos hablando aquí, son, pues, funciones dentro de la economía de la sospecha, y sólo están definidas como tales funciones. Más tarde hablaremos de cómo funciona la economía de semejante sospecha "objetiva". Por ahora, debemos analizar más de cerca el reproche de "ilusión subjetiva" que siempre se lanza contra la sospecha mediático-ontológica, para que podamos caracterizar mejor la naturaleza de la sospecha.

LA SOSPECHA MEDIÁTICO-ONTOLÓGICA Y LA DUDA FILOSÓFICA

Naturalmente, no es nueva la sospecha de que, tras la superficie visible y experienciable del mundo, se esconde algo que se escapa a la observación y comprensión del hombre, y que podría ser amenazador para él. Más bien, esa sospecha ontológica ha determinado la historia entera del pensamiento filosófico de Occidente. Esencia, sustancia, Dios, poder, materia o ser, son sólo algunos de los muchos nombres de eso otro oculto que la sospecha ontológica ha supuesto en el interior del mundo. Al menos desde Platón, la filosofía ha intentado una y otra vez identificar y nombrar eso Oculto, para acallar el miedo que nos provoca. Pero es precisamente por eso por lo que la sospecha es, efectivamente, sospecha: porque su objeto no puede ser identificado, sino sólo supuesto. Y de este modo, la sospecha, como dijimos, no puede ser ni confirmada ni anulada. Por esta razón, la filosofía, al comienzo de la modernidad y gracias a Descartes, llegó a la conclusión de que la sospecha ontológica no podía estar “en el mundo”, sino sólo “en el espectador”.

Esta interpretación de la sospecha, al mismo tiempo, fue entendida por Descartes —arbitrariamente— como una le-

gitimación del espectador del mundo para ejercer éste la sospecha ontológica al modo de la “duda” subjetiva gnoseológica. Con ello, el espectador del mundo adquirió la potestad de decidir libremente el tiempo de la sospecha. El filósofo cartesiano está autorizado a decidir libremente cuándo comienza el trabajo de la duda y cuándo dispone de evidencias lo suficientemente claras y distintas para finalizar ese trabajo. Para Descartes, la sospecha ontológica ya no tiene fuerza para alcanzar el alma del espectador sin su voluntad, sin su aceptación voluntaria. Por medio de la transformación de la sospecha ontológica en duda filosófica y gnoseológica, el miedo del espectador respecto a su propio destino se ve eliminado, un miedo que precisamente otorgaba toda su dureza a la sospecha ontológica. Sin esa dimensión del miedo, la duda realmente puede ser fácilmente administrada, y si hiciera falta, eliminada. Esta potestad sobre el principio y el fin de la sospecha diferencia el pensamiento postcartesiano, científico, del pensamiento precartesiano, determinado por la religión, el cual estaba expuesto a una sospecha aún más cruel: la sospecha de que al pensador le espera, como resultado de su pensar, el paraíso o el infierno. El espectador que piensa científicamente duda, investiga, y llega de ese modo a determinados conocimientos. Pero entonces, esos conocimientos son sólo “sus” conocimientos, porque él puede decidir cuándo comienza su duda y cuándo termina. Si, por el contrario, la sospecha aparece por sí misma —del mismo modo que se puede sentir miedo involuntariamente en una calle oscura—, entonces

todos los conocimientos que resulten de ahí tendrán menos valor. En ese caso, en lugar de decir “ahora he llegado a evidencias científicas claras”, sólo se puede decir: “ahora estoy algo más tranquilo, pues la calle ya no me parece tan oscura”.

La pregunta de hasta qué punto se puede administrar la propia duda, es, por tanto, la pregunta decisiva de toda teoría del conocimiento, y también de toda teoría de los medios. En este sentido, sigue pensando cartesianamente todo aquel que, aunque ya no crea que su duda pueda finalizar por una evidencia clara, sigue sin embargo creyendo que puede disponer el comienzo de esa duda, que puede decidirse a dudar, y no que sea la duda la que le sobreviene, como el miedo. Y es que la duda que nos sobreviene no es ya una duda gnoseológica, sino más bien la sospecha paranoica, inevitable, ontológica, con la que no podemos acabar. El sujeto de esta sospecha ya no es el espectador, sino el espacio oculto submediático, el cual emite una oscura amenaza y miedo a través de la superficie mediática del mundo. La sospecha es —si se quiere— subjetiva, pero su sujeto es el interior del espacio submediático, que se encuentra bajo sospecha. El espectador, por el contrario, no es un sujeto de la sospecha, sino sólo su víctima, su objeto. Kierkegaard fue el primer filósofo relevante desde Descartes —y quizá el único— que describió la duda como un estado que aparece por sí mismo, que apresa al hombre contra su voluntad y lo llena de “temor y temblor”. Desde luego, Kierkegaard sigue tratando de conservar la libertad de ceder a la duda o de huir de ella “estéticamente”: en la medida en que el héroe

kierkegaardiano, aunque sea *a posteriori*, elige la duda y se entrega a ella, convierte otra vez la duda en propia. Por tanto, tampoco Kierkegaard quiere renunciar del todo al dominio de la sospecha ontológica alcanzado desde Descartes.¹

Desde luego, si el observador cartesiano del mundo puede administrar efectivamente su sospecha ontológica, ello sólo es así por una razón teológica concreta. Para Descartes, el hombre sólo puede ver lo que se le muestra, y como es sabido, forma parte del presupuesto fundamental del pensamiento cartesiano la convicción teológica de que es el buen Dios, y no el *malin génie*, el que nos muestra el mundo y el que no nos quiere conducir al error. Sin duda, no hay nada que objetar a esta suposición cartesiana. Si la sospecha ontológica intuye al sujeto en el espacio oscuro, peligroso, amenazador, tras la superficie del mundo, esto no significa necesariamente que ese sujeto mismo deba ser malo, diabólico, oscuro: puede ser perfectamente divino, luminoso, y verdadero. Pero no lo sabemos, y por tanto sólo podemos confiar en que una revelación de ese sujeto nos muestre su verdadera naturaleza. En la medida en que Descartes postula el sujeto oculto de la ontología como Dios verdadero, despoja naturalmente a la sospecha ontológica de toda su dureza y la transforma en duda filosófica, gnoseológica.

¹ Søren Kierkegaard, *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift*, I. Teil, Eugen Diederichs, Múnich, 1957, págs. 200 y s. Hay edición en español: Søren Kierkegaard, "Apostillas conclusivas no científicas", en *Obras y papeles de Søren Kierkegaard*, traducción de D. G. Rivero, 11 vols., Guadarrama, Madrid, 1961-1975.

Casi toda la filosofía de la era postcartesiana —de Kant a Husserl, pasando por Hegel— ha intentado liberarnos de la hipótesis del sujeto extraño, oculto —al cual nos remitimos, porque es él quien nos muestra todo aquello que podemos ver—, para alcanzar una evidencia completa de las propias representaciones y del propio pensamiento. Pero la sospecha de que las cosas en su interior son distintas a como se nos muestran no ha podido ser definitivamente eliminada, ni siquiera cuando fue tematizada por aquellos autores de la modernidad, como Marx, Freud o Nietzsche, que han permanecido más bien al margen de la corriente principal de la filosofía académica.

Para Marx, el interior del mundo social se revela como el de las fuerzas y relaciones económicas ocultas que determinan desde dentro la realidad de la vida humana, pero que habitualmente se muestran a la conciencia humana de un modo desfigurado, “inauténtico”, insincero. Para Freud, el interior se manifiesta como inconsciente libidinoso que esconde su verdadera naturaleza y dinámica detrás de sus síntomas externos. Y para Nietzsche, la voluntad de poder se manifiesta como interior del mundo, la cual, para alcanzar sus objetivos vitales, necesariamente opera con mentiras e ilusiones que por consiguiente ocupan completamente la superficie de la conciencia. En todos estos autores, la sospecha ontológica juega un papel central: conforme a sus planteamientos, las cosas se presentan al espectador del mundo necesariamente como falsas. Sólo en contadas excepciones —como en las revoluciones sociales, los sueños del

neurótico o un arrebató de voluntad de la bestia rubia—, se manifiesta el interior del mundo tal y como es en verdad, y con ello confirma, además, la sospecha inicial. Por supuesto, ninguno de esos autores plantea la pregunta de por qué la revelación que experimentaron fue capaz de crear, tanto en ellos como en otros, un ineludible efecto de sinceridad. En lugar de esto, postulan simplemente la “verdad” de sus enseñanzas, en lo cual mantienen un sentido absolutamente habitual, científico, de “verdad”. Con ello, la verdad de la revelación y el efecto de la sinceridad mediática, que juegan un papel central en esas enseñanzas, fueron completamente ignorados, y presentados como evidencias naturalistas, científicas. Así, surgió la impresión de que el espacio submediático puede ser descrito de un modo tan “objetivo” y científico como la superficie mediática.

Claro está que la sospecha ontológica se vería agudizada más tarde por Heidegger: ahora se dice claramente que el ser, que nos muestra al ente en su totalidad, no puede ser conocido objetiva, científicamente, sino que permanece oculto tras la imagen del ente por medio de la diferencia ontológica. Pero el ser heideggeriano tampoco puede superar —como reconoce el propio Heidegger— su origen en la “*physis*”. El auto-ocultamiento del ser es descrito por Heidegger como un proceso casi físico que provoca en el espectador la ilusión de que tras la superficie del mundo posiblemente se oculta un sujeto. El entero pensamiento de la diferencia ontológica se dirige precisamente contra semejante sospecha onto-teo-lógica. Descartes ha convertido la duda filo-

sófica en fundamento de la existencia humana: el “pienso, luego existo” cartesiano significa, en el contexto de la filosofía cartesiana, en realidad “dudo, luego existo”. Ahora, Heidegger explica la sospecha ontológica y la duda filosófica misma que se derivan de aquélla como efectos de un proceso cuasi-físico del auto-ocultamiento del ser, en el cual está incluido el hombre en la medida en que también él está “en el mundo”.

Con ello, la sospecha ontológica es puesta a su vez bajo sospecha, y en concreto bajo la sospecha de que ella misma quizá sea un mero efecto de un proceso cuasi-físico “en el objeto” de la sospecha. Heidegger se opone a la suposición tradicional de que el observador del mundo pueda controlar su propia sospecha, y quiere mostrar que ésta no tiene su fundamento en la subjetividad del espectador, sino en el auto-ocultamiento del ser. Así, se tendría la impresión de que la sospecha ontológica ha sido definitivamente anulada por Heidegger: en lugar de sentirse obligado a responder la pregunta de qué o quién se esconde tras la superficie del mundo, el filósofo puede conformarse ahora con demostrar la ingenuidad de la pregunta ontológica misma, y ello precisamente porque esa pregunta, al mismo tiempo, es reconocida como necesaria e ineludible. La estrategia heideggeriana de explicar la sospecha ontológica como efecto de un auto-ocultamiento del ser fue desarrollada, como es sabido, por las teorías postestructuralistas de la producción infinita del sentido. Y es que la pregunta por el sentido de los signos ha sido tratada con el argumento de que, por

medio del movimiento de la significación, el referente se vuelve tan accesible como oculto: éste, en la medida en que señala un signo, desplaza y oculta lo significante a través del mismo acto de significación con que se refiere a lo significado. Y dado que, por su parte, todos los referentes son en último término signos, se trata consecuentemente del auto-ocultamiento potencialmente infinito de un juego de signos. A su vez, este auto-ocultamiento del juego de signos provoca en el espectador la ilusión de que hay un "interior", una ilusión de la cual el espectador debe liberarse descubriendo el carácter ilusorio de su propia sospecha.

El problema fundamental de esta deconstrucción de la sospecha ontológica no radica principalmente en que continúe sirviendo a la retórica tradicional de la razón, sino en que la sospecha que pretende eliminar se prepara para esa eliminación, y con ello se la limita bastante. Y es que un proceso de auto-ocultamiento casi material, que se despliega automáticamente, no provoca en el espectador un miedo intenso, ni el sentimiento de una amenaza dirigida específicamente contra él, y con ello no da al espectador la oportunidad de protestar, de quejarse y acusar, de soportar su responsabilidad y de luchar. Lo ontológico resulta despolitizado en la medida en que resulta desubjetivizado. La política sigue siendo posible, pero sólo en tanto política de la diferenciación entre los signos sobre la superficie mediática. Una política ontológica, incluso una mediático-ontológica, resulta, por el contrario, impensable. No se pueden hacer objeciones contra el auto-ocultador juego de signos,

pues a ningún sujeto puede responsabilizarse del mismo. Así, una estrategia discursiva post-heideggeriana, postestructuralista, quizá pueda eliminar –si acaso– la duda gno-seológica cartesiana. Pero esta estrategia no elimina una sospecha onto-teo-lógica que va mucho más lejos, porque se trata de una sospecha que no se funda en la lógica de la producción del sentido, sino en la manipulación oculta y en la amenaza. La sospecha ontológica, en su manifestación originaria, teológica, presupone el miedo del espectador por su cuerpo y su vida, al igual que la preocupación por la salvación de su alma tras la muerte, y no meramente una duda únicamente teórica en torno a la verdad de esta o aquella afirmación sobre el sentido del ser.

Y más aún: si todos los signos son igualmente dudosos porque forman parte en igual medida del juego de signos del auto-ocultamiento, entonces el filósofo recupera su control sobre la duda. En cuanto observador del juego de signos infinito, el filósofo podría iniciar su duda con igual derecho en cada signo y en cualquier momento, con independencia de la razón por la que le parezca oportuno hacerlo. De este modo, la duda de la duda puede incluso transformarse fácilmente, ya que puede iniciarse con igual efectividad en todas las circunstancias posibles. Semejante estrategia de la duda flexible está especialmente presente en el discurso académico de la deconstrucción. En cada signo tratado por el discurso de la deconstrucción –y se trata ya de muchos– el gesto del teórico se reduce en lo esencial a permanecer ante ese signo en un estado de infinita deso-

rientación, inseguridad, provisionalidad y ensimismamiento. Con ello, el discurso de la deconstrucción rema todo el tiempo contra la corriente del lenguaje, el cual lo lleva permanentemente hacia delante, hacia la superación de la duda, hacia la revelación de lo oculto. Este remar retórico contra la corriente del lenguaje, así como los esfuerzos casi sobrehumanos que realiza el discurso de la deconstrucción para no avanzar, es lo que le concede, a los ojos del lector, su extraordinario esplendor, absolutamente merecido.

Sin embargo, al mismo tiempo llama la atención que este discurso permanezca en una total desorientación justo ante aquellos signos especialmente en boga en el ámbito cultural y académico actual. De este modo, se tiene la impresión de estar tratando con una instalación artística que fuera llevada de aquí para allá y amoldada a las condiciones locales de cada caso, de forma que es ahí donde recibe su auténtico atractivo, de mano de su inalterabilidad. Se trata de una curiosa inmovilidad en el flujo. Tan pronto como el teórico se ve confrontado con un signo, alcanza un estado cuasi-cataléptico de mano de la siguiente pregunta: la pregunta de si aquello que ve, a la vez que oculta, hace accesible lo real escondido (o lo radicalmente otro), y/o si no hace ni una cosa ni la otra. Y es que este teórico considera ingenuo moverse del lugar y desplazarse a otro mientras esta cuestión no sea provisionalmente aclarada. No obstante, también es sabido entretanto que esta provisionalidad ha de durar eternamente, porque se trata de una pregunta que no puede ser respondida en modo alguno, precisamente porque se re-

fiere a lo indisponible, es decir, al auto-ocultamiento del lenguaje que conduce, desde dentro, el desarrollo de esta pregunta. Así, hoy se celebra un discurso que permanece siempre idéntico en lo esencial, y que al mismo tiempo se revela como ilimitadamente modificable y como algo a lo que uno puede apuntarse. Dado que este discurso es aplicable igualmente a todo lo sensible y audible, puede escenificarse con igual éxito en todo lugar y con cualquier motivo. Y dado que es infinito, puede comenzarse o finalizarse en cualquier punto. Pero al mismo tiempo, ese discurso es profundamente serio. La frivolidad le es ajena. El hombre de la deconstrucción es un visionario que permanece sentado ante la ocultadora pared de los signos como ante un muro de las lamentaciones, aguardando, esperando y llorando. Y siempre que pasa alguien a su lado para observarlo, él está sentado en la misma posición. Éste es el modo como el pensamiento de la deconstrucción hace fluir todos los signos. Pero mientras que todos los demás hombres fluyen, el hombre de la deconstrucción no lo hace, porque puede comenzar y acabar su trabajo deconstruccionista en cualquier lugar del río y en cualquier momento.

Al mismo tiempo, esa inmovilidad de su posición significa, sin embargo, que el hombre de la deconstrucción está siempre sometido a la duda, pero sin sentirse gravemente amenazado por ninguna sospecha. Y es que, cuando a uno le sobreviene la sospecha en lugar de la duda, los signos comienzan a separarse nítidamente entre sí según la intensidad de la sospecha que provocan. La duda actúa igualando;

la sospecha, jerarquizando. En el caso de la sospecha, no se trata de una búsqueda del sentido de los signos, un sentido que —como ya sabemos— los signos poseen tan rápidamente como pierden. La sospecha que procede del espacio submediático no se reparte homogéneamente por la superficie mediática, sino que se concentra en determinados signos que parecen más amenazadores que otros. Con ello, los signos no cambian ni su forma ni su sentido, pero toman un aura amenazante o tranquilizadora, y ello no por el movimiento de la significación o de la diferencia, sino sólo por su movimiento físico, espacio-temporal, y por su reubicación en la superficie mediática; un movimiento y una reubicación que son realizados por la influencia de los mecanismos submediáticos de transmisión, por los cuales los signos son llevados de un contexto a otro.

FENOMENOLOGÍA DE LA SINCERIDAD MEDIÁTICA

La verdad de lo submediático, lo interior, lo oculto sólo puede manifestarse en el fenómeno de la sinceridad, de la confesión, de la autorrevelación; sólo puede manifestarse como visión a través de la capa de signos que cubre la superficie mediática. Y de esta forma, la pregunta por cómo reconocemos fenomenológicamente la sinceridad de lo otro —es decir, la pregunta por cuándo y por qué creemos que el otro es aquí y ahora sincero— es de una importancia capital para toda investigación de la pregunta por la verdad de lo submediático. Sólo los acontecimientos que tienen lugar en la superficie mediática pueden ser descritos de un modo científico. Así pues, el sujeto submediático no es un objeto de conocimiento, sino de sospecha y miedo. Como tal, debe manifestarse él mismo para confirmar la sospecha mediático-ontológica y, al mismo tiempo, suprimirla. En el momento de la confesión sincera se confirman los temores y sospechas del espectador mediático, porque éste puede estar absolutamente convencido, en ese momento, de que estaba bien fundada su sospecha de que el aspecto interior de las cosas es distinto a como se nos aparecen en la superficie. Pero, por otra parte, la mirada al interior de las cosas provoca en el espectador confianza, esto es, el sentimiento de

que por fin sabe cuál es el verdadero aspecto del interior de las cosas. Y ese estado de confianza dura hasta el momento en que vuelve a despertarse la vieja sospecha, y el signo de la revelación sincera aparece meramente como un signo más entre otros muchos sobre la superficie mediática. El espectador no puede evitar voluntariamente el estado de sospecha, ni tampoco el estado de confianza, que pertenece igualmente a la economía de la sospecha. De la misma manera que no puede confiar en un signo que se le presenta como sospechoso, tampoco puede retirar su confianza a un signo que se le muestra fiable, sincero.

No obstante, el análisis fenomenológico de la sinceridad suele verse invalidado por la suposición de que la sinceridad debe tener algo que ver, en el caso del hombre, con su conciencia, con su relación interior consigo mismo. Y es que, en la mayoría de los casos, la sinceridad se entiende en el contexto de la exigencia, a sí mismo y a los otros, de decir claramente lo que “realmente” se piensa en el interior. Y como, al mismo tiempo, se suele suponer que el hombre debe saber lo que él mismo piensa, la sinceridad es interpretada como un imperativo ético cuya satisfacción no puede ser controlada desde fuera. Pues no se pueden leer los pensamientos del otro, y, consiguientemente, tampoco verificar la sinceridad de sus declaraciones. Si una interpretación tal de la sinceridad es correcta, entonces es lógico que tampoco pueda haber una fenomenología de la sinceridad. En efecto: la sinceridad no sería entonces un fenómeno, sino únicamente un imperativo moral.

Por obra del psicoanálisis, hoy es un lugar común decir que el hombre no sabe en el fondo lo que realmente piensa. El hombre también es, para sí mismo, una mera superficie mediática, tras la que permanece oculto un espacio oscuro, submediático, al que el hombre, en tanto espectador de sí mismo, no tiene un acceso privilegiado. Pero sería precipitado extraer de aquí la conclusión de que la sinceridad es imposible, y la obligación de la sinceridad, inválida. El psicoanalista aún se cree capaz de acceder, al menos de vez en cuando, al interior de su paciente. La sinceridad no tiene lugar "en el otro", como su decisión consciente de decir por fin la verdad sobre su interior; más bien, la sinceridad es un fenómeno que se manifiesta sólo al espectador, en tanto impresión del repentino auto-desocultamiento del otro. El espectador tiene ahí el sentimiento de que la máscara se hubiese caído y se mostrase el verdadero rostro del otro, oculto hasta entonces bajo la máscara. Todas las conocidas figuras del descubrimiento, del desenmascaramiento, del sacar a la luz al otro, apuntan igualmente a este fenómeno de la sinceridad, del mismo modo que la espera piadosa de la autorrevelación voluntaria. Y está fuera de toda duda que al espectador le asalta continuamente el sentimiento de estar por fin confrontado con el fenómeno de la sinceridad, y de poder conceder credibilidad, a pesar de todo, a determinadas revelaciones y confesiones del otro, voluntarias o involuntarias.

En el análisis fenomenológico de este sentimiento merece la pena, desde luego, retomar primero la representa-

ción original, cotidiana, de la sinceridad como correspondencia entre pensamiento y habla. Aquí surge la pregunta decisiva: ¿qué significa pensar? El pensamiento de un hablante no es, claramente, más que la sospecha surgida en el espectador de que el hablante no “piensa” lo que está diciendo. O dicho de otra forma: de que en el interior del hablante todo es de un modo distinto a como comparece en la superficie mediática de su hablar. El pensamiento no puede ser definido más que por medio de esa posible discrepancia entre lo exterior y lo interior, es decir, como lo otro oculto del lenguaje. Y esto significa: el pensamiento es, en su origen, una figura de la sospecha mediático-ontológica.

El hombre no piensa, sólo habla. Pero del hombre sospechan otros hombres que no sólo habla, sino que también piensa, es decir, que es posible que no “crea” lo que está diciendo. La realidad del pensamiento es sólo la realidad de la sospecha que surge necesariamente en el espectador que observa al otro hablante. El pensamiento es un nombre dado al peligro del engaño, la confusión, el fingimiento que irradia continuamente el otro. Por eso, la “coincidencia entre pensamiento y habla” es en realidad un sinsentido: el pensamiento es, por definición, una figura de la sospecha de la no-coincidencia entre el interior y el exterior. Decir que el habla sincera se corresponde con una coincidencia entre pensamiento y habla, implica tratar de establecer una relación referencial entre pensamiento y habla, como si pensamiento y habla fueran independientes entre sí, y como si fueran dimensiones igualmente accesibles al espectador. La

lengua no designa al pensamiento: lo oculta. Y sin embargo, esa constatación no cambia nada el hecho de que la sinceridad posee, al igual que la sospecha, su propia realidad. No sólo determinados hombres, sino también determinados textos, imágenes, películas, provocan en el espectador la impresión de sinceridad: una impresión de la que no puede librarse voluntariamente. Tratar de evitar esta impresión de sinceridad con la indicación teórica genérica de que el espacio submediático no es transparente, es una pretensión tan vana como la de anular argumentativamente la sospecha mediático-ontológica. En lugar de intentar dar al fenómeno de la sinceridad una “confirmación objetiva”, o –a la inversa– de negar simplemente su posibilidad, merece mucho más la pena preguntarse con qué condiciones surge sobre todo el fenómeno de la sinceridad. Para la dirección que debe tomar semejante análisis fenomenológico de la sinceridad es totalmente decisivo el hecho de que la capa de signos –que es vista como normal, típica, característica, “propia”, para un determinado soporte mediático– es interpretada por el espectador necesariamente como la insinceridad que oculta dicho soporte. Cuando ciertos hombres repiten constantemente lo que se les ha escuchado cientos de veces, no se tiene la impresión de que estén manifestando su pensamiento oculto; más bien despiertan la sospecha de que piensan distinto a lo que dicen. Aún menos se tiene la impresión de sinceridad cuando representantes de una institución o una cultura repiten continua y machaconamente aquello que es un componente firme y conocido de su iden-

tividad. Y la misma impresión de insinceridad provocan textos, cuadros o películas que han sido realizados en correspondencia con las convenciones habituales y que meramente confirman las expectativas que tenemos siempre sobre tales productos culturales. Y ello incluso cuando esos textos, cuadros y películas muestran algo que pudiera ser “verdad” en sentido referencial. Por cierto: también puede ocurrir que hombres que repiten siempre lo mismo, realmente crean en eso que dicen. A pesar de ello, sus discursos resultan inevitablemente insinceros: posiblemente también para ellos mismos, si se tomaran la molestia de escucharse. Y eso significa que la sinceridad se presenta, en nuestra cultura, no en contraposición a la mentira, sino al automatismo y la rutina.

La sinceridad no tiene nada que ver con el carácter referencial de los signos, es decir, con la pregunta por la “concordancia” entre signo y referente. La sinceridad no se refiere al estatus significativo de los signos, sino a su estatus mediático, a aquello que se oculta bajo ese signo. Cuando se da una repetición casi automática de lo mismo, surge siempre la impresión de un programa que funcionara eternamente escupiendo frases y signos, sin que se manifieste el sujeto submediático, el espíritu, el pensamiento, la persona. Lo habitual, lo tradicional, lo repetitivo oculta el espacio submediático como una capa protectora impenetrable, y produce con ello el efecto de la insinceridad. Cuando no se hace visible en la superficie mediática ningún movimiento, ningún desplazamiento, ninguna perturbación, parece

como si el sujeto submediático estuviera totalmente en silencio: y precisamente ese silencio interior convierte al espacio submediático en algo especialmente sospechoso. En relación a alguien que habla y vive mecánica, automáticamente, sin irregularidad, siguiendo reglas fijas, abrigamos la sospecha especialmente intensa de que él es, en su interior, totalmente distinto a como se muestra exteriormente, y ello porque tenemos la sensación de que no se nos quiere mostrar. En este caso, el espectador comienza a practicar, inevitablemente, agresivas y provocativas estrategias de desvelamiento, para conseguir un desnudamiento del otro provocado violentamente desde fuera, para provocar al otro a quitarse la máscara y mostrar su verdadero rostro. Aquí, el espectador no espera más que una involuntaria irregularidad en el programa, una emoción, un movimiento, un fallo, un desliz, o, dicho de otra forma, un signo distinto, extraño, inhabitual, en medio de la rutina. Precisamente se estima ese signo en tanto mirada en el interior del otro.

La espera del instante de sinceridad es, pues, la espera del surgimiento de lo extraño, inusual e irregular en medio de lo confiado y rutinario. Dado que la sospecha mediático-ontológica hace temer sobre todo que el espacio submediático sea interiormente distinto a como se muestra en su superficie, el espectador aceptará como revelaciones sinceras del interior sólo aquellos signos que parecen distintos a los signos confiados de la superficie; es decir, los que parecen distintos a aquellos signos que confirman la sospecha inicial de la discrepancia entre lo exterior y lo interior. Sólo

esos signos extraños, inesperados, “inapropiados”, pueden ser interpretados por el espectador como ventanas al interior del espacio submediático. Sólo ante tales signos surge en el espectador la impresión de que el otro submediático se ha revelado por fin, se ha desvelado y ha mostrado su naturaleza interior. Sólo lo extraño se muestra sincero. La insistencia en lo propio da, por el contrario, una impresión mentirosa, hipócrita, sospechosa. La sinceridad es la extrañeza en medio de lo propio: una consecuencia del cambio entre los propios signos y los signos extraños, que provoca el efecto de una repentina visión a través del escudo del automatismo convencional.

Tenemos la experiencia cotidiana de que la inclusión de un signo extraño en el contexto mediático cotidiano focaliza la atención en su soporte mediático. Supongamos que alguien afirmara que la tierra es redonda y que tiene un determinado diámetro: en ese caso, el oyente trataría de recordar si la cifra es efectivamente correcta. La atención se centra, así, en el sentido del enunciado: en la verdad de la referencia. Pero si alguien afirmara que la tierra es cuadrada, entonces la atención cae inmediatamente sobre el soporte de ese enunciado. No nos preguntaríamos si ese enunciado realmente es cierto, sino más bien qué clase de hombre es ese que dice semejante cosa: si estará loco, si vendrá de otro tiempo o si simplemente bromea. Y esto significa: en el caso de un enunciado claramente extraño, inhabitual, no se plantea la pregunta por su carácter referencial, sino por su carácter mediático, es decir, por la naturaleza interior del

soporte del medio que lleva este enunciado sobre su superficie. Un enunciado inhabitual, “loco”, nos suele parecer falso: pero al mismo tiempo sincero, auténtico, revelador.

Con ello se muestra la conexión fundamental entre el fenómeno de la sinceridad y el fenómeno de la innovación. Como mostramos antes, la innovación depende también fundamentalmente del contexto: sobre ella se puede hablar sólo en el contexto del archivo que guarda los viejos signos y, con ello, hace comparables lo nuevo con lo viejo. Pero no todos los signos nuevos pueden hacer de signos de la sinceridad. El supuesto más importante para que un nuevo signo produzca el fenómeno de la sinceridad es que ese signo se presente como consecuencia de una reducción, un empobrecimiento, un debilitamiento de la capa de signos tradicional: pues sólo a través de la reducción del signo se produce el efecto de su transparencia mediática. La innovación, en la medida en que se presenta como acumulación, ampliación y acopio de la capa de signos, produce mucho más el efecto de una insinceridad mayor aún. Para volver al ejemplo anterior: una frase absurda sobre la forma de la tierra provoca la impresión de la sinceridad, pero una sabia frase que transmitiese más sabiduría sobre los acontecimientos cósmicos de la que poseen la mayoría de los mortales, provocaría –incluso siendo cierta– el efecto de una pretensión no sincera, desmesurada, “arrogante”.

El intercambio de lo propio por lo extraño provoca una impresión de sinceridad sólo cuando se reciben los signos que normalmente se asocian con lo bajo, lo vulgar, lo pobre,

lo desagradable o lo deprimente. Cuando alguien dice de sí mismo que es un cerdo, los demás piensan: "el tipo será un cerdo, pero desde luego es sincero". Pero cuando alguien se designa a sí mismo como genio, nadie lo considera sincero. El gran efecto de la sinceridad se produce, sin embargo, cuando se reciben signos extraños, peligrosos. Y es que la asunción de los signos de lo peligroso confirma la sospecha mediático-ontológica del modo más radical. Así, resultan especialmente creíbles los signos del poder militar revolucionario, directos, no disimulados, al igual que los signos de la locura, del éxtasis, del deseo erótico desenfrenado, pues todos ellos manifiestan, según la opinión corriente, la peligrosa y violenta realidad que se oculta bajo el supuesto carácter pacífico del *status quo* dominante. En este sentido, la sinceridad constituye la oposición a la amabilidad: de un modo espontáneo asociamos "amable" con mentiroso, y "rudo" con directo, auténtico, sincero.

El que la sinceridad dependa de un contexto implica que los mismos signos pueden actuar como signos de lo convencional y de la rutina en el contexto "propio", familiar, cotidiano, mientras que en un contexto "extraño" pueden hacerlo como signos de la auténtica revelación del interior. Si un liberal quiere parecer sincero, debería sostener opiniones conservadoras en su círculo de amigos liberales. Pero cuando un conservador quiere mostrarse sincero, entonces ha de parecer liberal en el círculo de sus amigos conservadores. Pero cuando el liberal defiende puntos de vista liberales, y el conservador, puntos de vista conservadores,

entonces ello suena hipócrita, banal o incluso mentiroso. Un artista romántico que se comporta como un romántico parece tan poco sincero como un empresario pragmático buscando beneficios. Pero si un empresario se muestra romántico, y un artista, pragmático, entonces provocan ambos una impresión de sinceridad. Las mismas reglas valen para creyentes y ateos, científicos y místicos, etcétera. Así, la referencia a la “identidad cultural”, hoy tan conocida, supuestamente recibida con independencia de su origen étnico, se muestra auténtica y sincera cuando aquel que supuestamente posee esa identidad se ha asentado como exitoso representante de la moderna cultura globalizada. Un escritor, un artista o un Secretario General que han conseguido fama internacional se muestran creíbles y auténticos cuando manifiestan los signos de sus respectivos trasfondos culturales, los cuales habrán de ser enterrados bajo la capa de signos de la modernidad. Pero quien no se reconoce como moderno, globalizado e internacional, hará bien en no acentuar demasiado su identidad cultural, y apropiarse en su lugar de los signos de una modernidad globalizada, pues en caso contrario dará la impresión de ser un fundamentalista convencional o terco, incapaz de humanidad y sinceridad alguna.

El fenómeno de la sinceridad surge, pues, como combinación entre la innovación y la reducción contextualmente definidas. Como ventana al interior submediático de un soporte del medio, que lleva sobre su superficie mediática un determinado contexto de signos: para ello sirven al espec-

tador estos signos, unos signos que se muestran, en este contexto, como nuevos, inhabituales, inesperados, por un lado; y como pobres, bajos y vulgares, por otro. Y ello con independencia de su sentido. Y es que tales signos dirigen nuestra mirada hacia abajo, hacia las profundidades, y sugieren con ello una visión del interior. Cuando nosotros, por ejemplo, descubrimos el cadáver descompuesto de un animal en medio de un hermoso paisaje, pensamos irremediablemente: “así de cruel y repugnante es la vida en lo más profundo”. Tal pensamiento parece al principio digno de atención, pero poco plausible, pues el cadáver descompuesto es sólo un signo junto a muchos otros en la superficie mediática del paisaje, y por ello no puede –visto “objetivamente”– aportar más información acerca del espacio interior del paisaje que cualquiera de los muchos otros signos que aparecen en ese paisaje. Y de hecho, la ciencia nos informa acerca de que el paisaje en su conjunto, como también el cadáver mismo, se compone de partes elementales que no permiten fundar una distinción entre vida y muerte, belleza y fealdad. En cualquier caso, el efecto de sinceridad no se anula con ese argumento: el cadáver se encuentra para nosotros más abajo en la escala estética que el bello paisaje vivo, y esa bajeza convierte a ese cadáver, inevitablemente, en un signo auténtico, veraz, del interior. Por cierto: confiamos en la explicación científica del interior a base de partes elementales, porque esa explicación nos ofrece otra vez la oportunidad de decir: ah, así de cruel, injusta e inmorales, pues, la naturaleza en lo más profundo; no hace dife-

rencias entre vida y muerte, hermoso y feo, bueno y malo. La única razón que tiene el espectador para creer en la ciencia y sus explicaciones del espacio interior de la naturaleza consiste en que estas explicaciones le parecen al espectador especialmente cínicas. Aparte de eso, la ciencia no es más que una serie de signos lingüísticos concretos entre otros muchos signos lingüísticos de la superficie mediática.

Como muestra el ejemplo anterior, el fenómeno de la sinceridad no se presenta sólo en relación al hombre: también la naturaleza es capaz de confesión y, a través de un signo, puede mostrarse sincera. Y no en menor grado se encuentran bajo sospecha determinados soportes mediáticos producidos artificialmente, de manera que también pueden mostrarse sinceros. Por cierto que la cultura de masas, siempre consciente de su carácter mediático, tematiza continuamente tanto la sospecha mediático-ontológica como los acontecimientos de sinceridad mediática. Particularmente en las películas de Hollywood, soportes mediáticos producidos artificialmente —como momias egipcias, estatuas, ordenadores, robots, televisores, casas, coches, e incluso frigoríficos— revelan una y otra vez una subjetividad peligrosa, oculta en su interior: una inteligencia agresiva y maliciosa, que no quiere comunicarse, sino actuar manipuladora y destructivamente.

Tales sujetos, agentes de la destrucción inteligente y dirigida, se manifiestan en el cine sobre todo en la figura de los *aliens*, que surgen desde el oscuro espacio cósmico submediático, el cual permanece oculto, como de costumbre,

tras la superficie mediática del cielo. Así, en las películas de *aliens* (sobre todo en las de Ridley Scott o James Cameron) o en *Independence Day*, se trata siempre de sujetos de la pura agresión o de la aniquilación estratégicamente organizada. A diferencia de los simpáticos y comunicativos extraterrestres de las películas de Spielberg y Lucas, los *aliens* de la siguiente generación ya no están dispuestos a discutir: atacan a su adversario directa y repentinamente. Tales *aliens* no son ya sujetos del sentido y la comunicación y, como tales, no son ya deconstruibles. Pero, al mismo tiempo, tampoco son fuerzas de una naturaleza desubjetivada o del inconsciente, que destruyen de un modo meramente eruptivo, sin propósito y casual, como ocurre en las catástrofes naturales o en los arrebatos de locura. Los *aliens* no son sujetos de significación o de comunicación, sino sujetos de una acción decidida. La apariencia de los *aliens* revela que su origen se encuentra en lo bajo, lo profundo, lo interior. Pero sus acciones están siempre sistemáticamente organizadas y estratégicamente planeadas. Los *aliens* persiguen a sus víctimas de un modo muy efectivo, y demuestran con ello una gran inteligencia. En el caso del *alien*, en el principio no es la palabra, sino la acción. El *alien* encarna el acto de la agresión incondicionada. Con ello, ofrece la imagen perfecta de la sospecha mediático-ontológica, de la sospecha de la manipulación muda, no comunicativa, agresiva y peligrosa; una manipulación que determina, oculta tras la superficie mediática de la comunicación transmisora de sentido, el destino tanto de los signos como del espectador. En

todo ello no es especialmente relevante si la amenaza de una tal agresión radical, directa, proviene del más allá del cielo o del interior de otra superficie mediática. También el hombre puede ser una superficie tal. Por ejemplo, ni en la genial película *Blade Runner* de Ridley Scott (al menos en la versión original), ni en *Total Recall* de Paul Verhoeven, saben los héroes qué sujetos actúan en su propio interior. No obstante, los héroes saben que se trata de sujetos que actúan conscientemente, y no de meras fuerzas desubjetivadas y libres del inconsciente o del deseo. Los *aliens* son los signos de la sinceridad radical, en los cuales se nos revela la realidad mediática misma. Son las ventanas a través de las cuales podemos mirar el interior del espacio submediático de los modernos medios, para descubrir allí el peligro amenazador e implacable. Y sin embargo, la aparición de un *alien* en una película significa para nosotros también redención y calma, porque el espacio submediático confirma de un golpe la sospecha que siempre habíamos tenido. En realidad, como espectadores nos alegramos cuando, en las películas de Scott o de Cameron, el *alien* por fin aparece, o el mundo amenaza con venirse abajo. Del mismo modo que en Hitchcock esperamos impacientemente que los pájaros ataquen, y respiramos por fin aliviados cuando aparecen en el horizonte. El espectador prefiere incluso una revelación extremadamente violenta del espacio submediático al estado de su ocultamiento, al *suspense*. Ha sido precisamente Hitchcock, como es bien sabido, quien ha jugado con esto del modo más inteligente, y por eso sólo en raras ocasio-

nes da al espectador la oportunidad de tranquilizarse por fin con el estallido de una violencia directa.

El ocultamiento del espacio submediático no puede equipararse en ningún caso con su insondabilidad o indisponibilidad. Por supuesto, el espectador sólo puede ver aquello que le es mostrado, es decir, la superficie mediática que hace inaccesible la naturaleza del espacio submediático. Pero el hombre no sólo tiene la experiencia de la contemplación y la autocontemplación, sino que por su parte también es observado y actúa con ello como un espacio submediático para los otros. Por eso no es sólo que el espectador pueda reconocer los signos de la sinceridad, sino que puede incluso disponerlos. Y es que, en el asunto de la oscuridad y la sinceridad, la relación entre el espectador de la superficie mediática y el otro submediático es simétrica. En cuanto miramos, dependemos de aquello que lo otro nos muestra. Pero en cuanto que muestra, el hombre está al mismo nivel que todos los demás espíritus submediáticos. En el mundo mediático, cada cual puede jugar con cualquiera el mismo juego de la tentación del mostrar y de la agresión secreta. Cuando los otros me miran, tampoco ven más que la superficie mediática que les ofrezco. Lo otro submediático se muestra enigmático e inalcanzable, cuando es investigado con los sentidos y la teoría, pues parece sustraerse interminablemente a esta investigación. Sin embargo, si el espectador abandona en algún momento esta posición puramente teórica y pasa él mismo a mostrar, a presentar, a autodemstrar, no tiene más remedio que valerse de las mis-

mas estrategias submediáticas de manipulación que practican los otros sujetos submediáticos al mostrar su superficie mediática. Con ello el hombre, en cuanto “muestra”, alcanza una competencia determinada en el trato con el espacio submediático, una competencia que no puede alcanzar en cuanto solamente “mira”. Ésta no la adquiere sólo a través de la observación y la interpretación, sino también al tomar parte de la general praxis manipuladora y submediática. Precisamente la intensificada sospecha mediático-ontológica, a causa de la cual lo otro no sólo se deja observar, sino que también puede observarme a mí, establece una simetría que hace manipulable la mirada de lo otro.

El otro submediático no es, en cualquier caso, un Dios que pueda leer nuestros corazones, mirar a través de nuestra superficie mediática y conocernos como soportes mediáticos, y no sólo como meros signos. En este lugar se hace clara la diferencia entre el discurso mediático-ontológico y el teológico tradicional. Sin duda, Dios no está en modo alguno muerto, pero Él sólo puede sospecharnos como sujetos del pensar o de la conciencia. El hombre no es un “espíritu puro”, y por eso resulta opaco para sí mismo y para los demás, incluyendo a Dios. Pero el hombre tampoco puede convertirse en un sujeto nietzscheano, casi *alien*, sobrehumano, de la agresión pura, y perder con ello todo miedo al otro submediático. El hombre dispone de su capacidad y al mismo tiempo está obligado a mostrarse, a escenificarse, a enmascararse, para protegerse de la mirada del otro, pues la mirada de lo otro es siempre una mirada ma-

ligna, peligrosa, destructora. Sin duda, uno puede preguntarse ahora por el verdadero hombre que se esconde detrás de todas estas escenificaciones. Pero la respuesta está clara: el hombre es meramente una sospecha que habita el interior de una determinada forma de vida como un sujeto especialmente peligroso y amenazador.

Pero, por su parte, esta sospecha es peligrosa para el hombre, y por eso intenta el hombre debilitar la sospecha dirigida contra él y pacificar la mirada del otro. Ante todo, el objetivo de todo auto-enmascaramiento o auto-escenificación consiste en desarmar la mirada del otro, en quitarle su peligrosidad. La mirada del otro es siempre una mirada de sospecha, malvada, que pretende atravesar y destruir mi superficie mediática, mi cuerpo, para dejar abierto en mí el sujeto submediático. La mejor protección contra la mirada maligna del otro es el efecto de la sinceridad. Aquí, la sospecha que cae sobre mí es reflejada por el efecto de la sinceridad, pues mi propio interior no es más, como hemos dicho, que esa sospecha dirigida contra mí. No es casual que las máscaras tradicionales sean, en su mayor parte, máscaras del mal: de la muerte, de la ira, de la amenaza, de lo feo, de lo animal. Mientras llevo mi peligroso interior como una máscara, confirmo explícitamente la sospecha dirigida contra mí, y con ello tranquilizo la mirada maligna del otro. En el fenómeno de la sinceridad, la mirada maligna del otro se vuelve sobre sí, siendo de ese modo neutralizada, aunque sólo momentáneamente.

Así pues, ese efecto de la sinceridad puede ser creado artificialmente por el sujeto del espacio submediático y puesto

estratégicamente en marcha, lo que en ningún caso significa que ese efecto sea meramente “simulado” y que no ocurra en la “realidad”. El fenómeno de la sinceridad no es más que una determinada relación de los signos con su contexto. Siempre que se establece esa relación y culmina su función de confirmar –y con ello evitar– la sospecha del espectador, tiene lugar el efecto de la sinceridad, con independencia de cómo haya sido producido ese efecto. La producción de efectos de sinceridad se lleva a cabo, como dijimos antes, a través del desplazamiento de determinados signos de un contexto a otro, una operación que se encuentra en el ámbito de las posibilidades técnicas de cada soporte de signos evolucionado. Las estrategias en que se pone en marcha el efecto de la sinceridad dependen, sobre todo, de un análisis detallado de la mirada del otro.

LA MIRADA DEL OTRO

En *El ser y la nada*, Jean-Paul Sartre examinó por primera vez, al más alto nivel filosófico, la mirada del otro. En sus brillantes análisis, Sartre muestra que no tenemos ninguna evidencia, ningún conocimiento, de que el otro nos persiga con su mirada. Y es que nuestras propias observaciones del otro no están en condiciones de convencernos de que él nos observa a nosotros del mismo modo en que nosotros lo observamos a él. La mirada del otro se escapa fenomenológicamente a nuestro mirar. Sólo podemos descubrir esa mirada de forma indirecta, en el sentimiento de vergüenza que tenemos cuando nos sentimos observados por el otro, sin tener confirmado "objetivamente" ese sentimiento. La vergüenza es aquí una forma específica de miedo: miedo al juicio negativo del otro sobre nuestra propia persona. Por medio de ese miedo, suponemos una subjetividad en el otro, es decir, la capacidad de vernos y juzgarnos. Bajo la mirada del otro nos avergonzamos de nuestro cuerpo, de nuestro aspecto, de nuestro comportamiento, de la entera imagen con que nos mostramos al mundo. La mera sospecha de que la mirada

ajena me observe es suficiente para provocar esa vergüenza universal.¹

Pero, para Sartre, únicamente la presencia de otro ser humano en nuestra inmediata cercanía provoca el sentimiento de estar siendo observado. La sospecha mediático-ontológica se concentra aquí en la superficie mediática llamada “hombre”: con ello, esta superficie parece claramente estar siendo privilegiada porque se muestra potencialmente como más peligrosa que cualquier otra. Pero ya Merleau-Ponty, por medio de sus análisis fenomenológicos, manifestó que esa limitación antropocéntrica es problemática en grado sumo, y que todo ente, al ser visto por nosotros, puede volverse sospechoso de vernos a su vez. El ver es, para Merleau-Ponty, una operación recíproca: no se puede ver sin ser igualmente visto.² Este planteamiento fue desarrollado de un modo muy convincente sobre todo por Lacan, en su teoría de la mirada del otro. En algún lugar de su *Seminario* nos cuenta Lacan la vivencia —que ha llegado a ser famosa— con una lata de sardinas que, según nos describe, tuvo en su juventud. Mientras se encontraba con un amigo en un pequeño bote en el mar, vieron ambos una lata de sardinas flotando en la superficie del agua que reflejaba fuertemente la luz del sol. Entonces, el amigo de Lacan hizo la observa-

¹ Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts*, Rowohlt, Reinbeck, 1991, págs. 457 y s. Hay edición en español; entre otras, Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, traducción de Juan Valmar, RBA Coleccionables, Barcelona, 2004.

² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, París, 1964, *passim*. Hay edición en español: Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*, traducción de José Escudé, Seix Barral, Barcelona, 1966.

ción de que él podía ver aquella lata, pero que la lata no podía verlo a él. Entonces cuenta Lacan que esa observación casual lo llevó a la idea de que la lata de sardinas en realidad podía mirar (*regarder*) a su amigo, porque sólo bajo ese supuesto tenía sentido afirmar que no podía verlo (*voir*).¹

Con esa pequeña historia, Lacan ilustra la tesis central de su teoría de la mirada, según la cual la luz siempre produce visibilidad, y con ello, un rayo de luz puede interpretarse como mirada, incluso en la ausencia de un sujeto entendido antropológicamente. La mirada es una función del juego entre la luz y la oscuridad. Cuando estoy siendo iluminado por la luz, debo ya siempre sentirme alcanzado por la mirada del otro: la luz me transforma en una mancha en medio de una imagen que se ofrece en su conjunto a la mirada del otro.² Así pues, aun antes de la aparición de una figura humana en cuanto posible espectador “consciente”, ya estoy expuesto a la mirada del otro, es decir, a la luz en la cual el otro puede verme. Y dado que no podemos escapar plenamente de la luz, nunca podemos escapar definitivamente de la mirada del otro, pues no necesitamos la presencia de otro ser humano en nuestra inmediata cercanía para sentirnos observados: para ello basta del todo con una lata de sardinas. Lacan se refiere en ese contexto al

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, “Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse”, Seuil, París, 1973, págs. 89 y ss. Hay edición en español: Jacques Lacan, *Los cuatro principios fundamentales del Psicoanálisis. Seminario XI*, traducción de Francisco Monge, Barral Editores, Barcelona, 1974.

² Jacques Lacan, *ibidem*..., pág. 90.

libro de Roger Caillois sobre el mimetismo,¹ en el que el autor intenta mostrar que los animales, por medio del mimetismo, se muestran a la luz del mundo del mismo modo que los artistas se ensucian con sus cuadros. De esta manera, todos los signos del mundo alcanzan el mismo grado de ser sospechoso y de peligrosidad. Puedo ser visto por cada signo que veo, porque refleja la luz. Y es evidente que aquí no se trata sólo de los signos de la naturaleza. Mientras que Lacan siempre describe la mirada del otro como efecto de un juego natural de luces y sombras, y al hombre como una mancha en un paisaje natural, Jacques Derrida da el siguiente paso en sus últimos escritos al reflexionar sobre la mirada de los medios, que nos observan secretamente justo cuando nuestra propia mirada está presa de las imágenes que nos son presentadas por los mismos medios.² Como concepto clave de esta reflexión en torno a la mirada de los medios, Derrida utiliza la palabra “espectro”. Derrida comienza su fase intensiva de dedicación a los espectros, como es sabido, con su libro sobre Marx, en el que juega un papel fundamental el fantasma del comunismo que aparece al

¹ Roger Caillois, *Méduse et Compagnie*, Gallimard, París, 1960, págs. 160 y ss.

² Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Échographies / de la télévision. Entretiens filmés*, Galilée-INA, París, 1996, págs. 135 y ss. Hay edición en español: Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Ecografías de la televisión: entrevistas filmadas*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Eudeba, 1998. Más sobre la discusión en torno a la imagen que nos ve: Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, Éditions de Minuit, París, 1992.

principio del *Manifiesto comunista*.¹ Y Derrida caracteriza las imágenes mediáticas, es decir las fotográficas y sobre todo las cinematográficas, como espectros también, porque regresan, se mueven, hablan y pueden mirarnos, sin que sea necesario para ello la presencia viva de personas cuyas imágenes hubieran sido mediáticamente grabadas en algún momento del pasado. Los hombres no regresan a los medios como hombres, sino como espectros, más allá de su ausencia y de su muerte. En ello se ha visto a menudo una gran pérdida: se ha visto la auténtica y mística muerte del sujeto, cuando no directamente el asesinato mediático de su persona viva. De acuerdo con ello, la aparición del espectro confirma definitivamente la muerte de un hombre, que de otro modo tendría quizá la oportunidad de permanecer vivo en el recuerdo de otros hombres o de resucitar. Lo espectral de la fotografía y de las películas borra, según esto, la vida pasada de una manera mucho más radical que la propia muerte. Los medios aceptan la muerte, e incluso la superan. Este reproche ha sido lanzado contra los medios por muchos teóricos, y constituye, ahora como entonces, el verdadero trasfondo de una crítica radical de los medios.² Pues

¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, París, 1993, pág. 22. Hay edición en español: Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, traducción de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Trotta, Madrid, 1995.

² Sobre el tema de la muerte a través de la fotografía, cfr. Siegfried Kracauer, "Die Photographie", en Inka Mülder-Bach (Hrsg.), *Siegfried Kracauer. Schriften*, Band 5.2 (*Aufsätze*, 1927-1931), Suhrkamp, Frankfurt del Meno, 1990, págs. 83-97. Hay edición en español: Siegfried Kracauer, "La fotografía", en Siegfried Kracauer, *Estética sin territorio*, traducción de Vicente Jarque, Colegio Oficial de

bien: Derrida intenta, como era de esperar desde el principio, la estrategia contraria: la de revalorizar el espectro, y sobre todo, la mirada con que éste mira a los vivos.

Y es que para Derrida, la repetición de lo idéntico –posibilitada por la grabación mediática de imágenes y tonos– complementa la repetitividad de la vida, la cual está infestada desde el principio de ausencia y de muerte. La ausencia de la presencia viva en la película es diagnosticada por el hecho de que la película permite una repetición exacta de las mismas palabras y gestos, mientras que nosotros asociamos lo vivo fundamentalmente con la aparición de lo nuevo, lo divergente y lo inesperado. Pero para Derrida, la diferencia entre la película y la vida no es tan grande. Por ejemplo: en su vida, el actor debe repetir muchas veces su papel para aprenderlo. La película terminada tan sólo completa la repetición que ya anunciaba, durante la grabación –es decir, aún “en la vida”–, la eventual muerte del actor.¹ Por eso, el espectro no puede ser descrito por ninguna *ontología*, sino en todo caso por una “hantología”.² El espectro se aparece. Y ello significa que no tiene sentido preguntarse por qué sea que se esconde ontológicamente tras el espectro. De este modo, el espectro anula la pregunta ontológica

Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 2006, págs. 275-298.

¹ Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Échographies...*, pág. 135.

² Jacques Derrida, *Spectres de Marx...*, pág. 89. Traducimos por “hantología” el término francés “hantologie”, empleado por Derrida y Groys, y que viene a significar “ciencia de los espectros” (N. de los T.)

acerca de su esencia.¹ Desde luego, el espectro mira a aquel que pregunta. Pero no le da ninguna oportunidad de mirar en su propio interior. Por eso, ante el espectro nos encontramos igual que como ante la ley que nos viene del más allá de la vida y nos humilla.²

Aquí, la descripción hecha por Sartre de la mirada del otro vuelve de un modo intensificado: nos sentimos observados por el espectro, vigilados, juzgados y quizá incluso condenados, y en este punto la operación de ver ya no puede ser entendida como algo recíproco: no podemos ver al espectro del mismo modo como él nos ve a nosotros. El espectro vuelve a nosotros desde el pasado, desde el reino de la muerte, sobre todo como espectro del padre, y tiene con

¹ De ese modo, el espectro del padre de Hamlet no da ninguna respuesta a la pregunta por su naturaleza ontológica: cfr. Jacques Derrida, *Spectres de Marx...*, págs. 26 y ss.

² Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Échographies...*, págs. 137-138. La pregunta acerca de la naturaleza del espacio detrás del espectro, es decir, tras el significante, ha sido respondida de otro modo por autores más fuertemente anclados en la tradición marxista que Derrida. Por ejemplo, para Fredric Jameson, y al contrario que Derrida, detrás de los espectros cinematográficos no se esconde la ley, sino la posibilidad amenazante y mucho más real de una conspiración universal. Cfr. Fredric Jameson, *The Geopolitical Aesthetics. Cinema and Space in the World System*, Indiana University Press, Bloomington & Indianápolis, 1995, *passim*. No es casual que Jameson hable, al final de su réplica a *Spectres de Marx* de Derrida, de "conspiratorial futures": Fredric Jameson, "Marx Purloined Letters", en Michael Sprinker (ed.), *Ghostly Demarcations. A Symposium on Jacques Derrida's "Spectres of Marx"*, Verso, Londres & Nueva York, 1999, pág. 65. Y en su "Mediologie", Régis Debray intenta describir las fuerzas submediáticas capaces de ayudar a un determinado significante en su victoria global. Cfr.: Régis Debray, *Cours de la médiologie générale*, Gallimard, París, 1991. Hay edición en español: Régis Debray, *Introducción a la Mediología*, Paidós, Barcelona, 2001.

ello una prioridad genealógica sobre todo ser viviente. Por eso, la mirada del espectro provoca en nosotros no sólo vergüenza, sino un sentimiento de responsabilidad indeterminada ante lo ausente, pues lo ausente no trata consigo mismo. Nuestra relación con el espectro se corresponde con nuestra relación con la ley: es asimétrica. No podemos juzgar al espectro, porque no podemos “mirarlo”, pero el espectro sí puede juzgarnos. Sólo de esta responsabilidad ante el espectro surge nuestra libertad, y nuestra moral.¹ De este modo tiene lugar una transformación de la deconstrucción de los fundamentos tradicionales de la moral en una nueva fundamentación de la moral en lo desfundamentado, en lo fantasmal: “La lógica de lo espectral (*la logique spectrale*) es *de facto* la lógica de la deconstrucción. Ella es el elemento de la aparición (*hantise*), en el cual encuentra la deconstrucción el lugar más apropiado (*hospitalier*) para ella, en el corazón de la presencia viva”²

Estos análisis de lo espectral demuestran con claridad meridiana que Derrida es más un lector de Sartre y Levinas que un espectador de las películas de Ridley Scott o James Cameron, y aún menos de las películas de espectros de Hong Kong. Los espectros de Derrida son representantes silenciosos y rectos de la ley paterna, a los cuales sólo les basta su mirada y su inmóvil aparición, para despertar la veneración ante la ley y el sentimiento de responsabilidad. Estos espectros son inmunes a toda consideración on-

¹ Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Échographies...*, págs. 137 y ss.

² Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Échographies...*, pág. 131.

tológica, porque no tienen en sí mismos ningún “sentido vivo”; son como esos textos escritos que no pueden discutir con sus lectores acerca de su contenido, y de los cuales se habla en muchos escritos anteriores de Derrida. El sujeto vivo es para Derrida el sujeto del lenguaje hablado, de la comunicación, de la significación. Los espectros no son por ello sujetos vivos, puesto que son meros significantes que no pueden comunicarse, y que sin embargo encarnan la ley muerta que debe cumplir toda comunicación viva.

Los espectros cinematográficos que tan bien conocemos, así como todos los *aliens* y *terminators* que proceden del pasado o del futuro —es decir, en cualquier caso del reino de la muerte—, se muestran de hecho, en la mayoría de los casos, poco comunicativos. Al mismo tiempo, son apariciones de gran movilidad, absolutamente inmorales, vengativas, inconsecuentes, caprichosas, y sobre todo extremadamente peligrosas: no son, desde luego, sujetos de significación, pero sí sujetos de acción mediática. No avergüenzan a su espectador, ni lo obligan a cumplir la ley. En lugar de esto, atacan al espectador repentinamente y lo aniquilan sin dar para ello razones de ningún tipo. Tan raudos espectros dejan poco tiempo para remordimientos de conciencia, cuestionamientos legales o dudas morales. Más bien hay que huir de ellos tan rápido como sea posible, o intentar ahuyentarlos. Por eso, en relación a espectros tan peligrosos, la cuestión mediático-ontológica es absolutamente apropiada, y ello no en tanto pregunta por cómo sea posible conjurarlos, cómo asignarles un lugar fijo dentro de la botella, como al genio,

cómo hacer que dejen de ser peligrosos. Esta cuestión no se responde de un modo teórico, sino con determinadas prácticas mágicas, por medio de las cuales los espectros se vuelven favorables, son expulsados o incluso resultan sometidos totalmente a la voluntad del espectador. Cuando los hombres se relacionan con espectros, deberían de presentarse ante ellos principalmente como magos. La cuestión mediático-ontológica en relación a los espectros no es la pregunta por su esencia, sino por cuál es la mejor protección contra ellos. Aquí no se trata de una comunicación con sentido, sino de la salvación a tiempo de la propia vida.

La búsqueda de los signos de la sinceridad no es conducida por ningún interés gnoseológico, sino que más bien es dictada por las amenazadoras discusiones con los otros, las cuales vienen acompañadas de un miedo continuo y una desconfianza mutua. En tales discusiones, la cuestión no es meramente la consabida “comunicación” —es decir, no sólo lo dicho y lo entendido de determinada forma de lo dicho—, sino sobre todo el silencioso, pero absolutamente real, peligro que irradia el espacio submediático de los otros más allá de toda comunicación. Cuando los héroes cinematográficos de la serie *Alien* discuten tranquila y racionalmente entre sí, puede ocurrir una y otra vez que a uno de los interlocutores le salte un *alien* del pecho y aniquile en un instante al otro interlocutor. Así pues, son ante todo los signos de la sinceridad lo que buscamos en el otro, para prevenir ese peligro que siempre puede salir de su interior. Y los signos de la sinceridad son producidos para tranquilizar

al otro, para sugerirle confianza, y atenuar con ello su potencial agresividad, alimentada por la desconfianza. Por tanto, el efecto de la sinceridad está inscrito, desde el principio, en una complicada red de estrategias ofensivas y defensivas, y es activado estratégicamente. Pero la naturaleza formal del fenómeno de la sinceridad es siempre la misma: se trata de la aparición de signos extraños, bajos, amenazadores, en un contexto familiar. Aquí, el medio oculto se convierte en mensaje, entendiendo por “medio” realmente lo submediático, es decir, la infraestructura que permanece oculta bajo la capa de signos que cubre la superficie mediática.

Así pues, cuando se habla del medio de la pintura, de lo que se habla realmente es de lo submediático de la pintura, es decir, de la materia de que está hecha la imagen pictórica: los colores, el lienzo, pero también del artista en tanto autor, del sistema museístico, de la exposición, del mercado del arte..., en resumen: todo lo que produce, mantiene y presenta la imagen pictórica. Por supuesto, se puede empezar a operar en este punto con complicadas definiciones. Por ejemplo, se podrían entender los colores como puras formas de la intuición que no tienen nada que ver con los colores en cuanto sustancias materiales, sino que más bien articulan el campo de visibilidad en cuanto tal, y así hablar con independencia del “medio color” acerca de cómo el color correspondiente es “materialmente sostenido”. Entonces se podría oponer a tal intento de definición el hecho de que todos los colores, si se quiere, son efectos “origina-

rios” de la acción de determinadas ondas electromagnéticas en el ojo humano, y que de esta forma son también “originariamente” materiales. Por supuesto, se pueden tener discusiones como ésta o similares en relación a todos los demás medios, pero en su conjunto suelen resultar menos fértiles. Hay que constatar simplemente que el uso habitual de la palabra “medio” es ambiguo: con ella se suele designar, generalmente, tanto la superficie mediática como el espacio submediático que la sostiene, de forma que las fronteras de ese espacio resultan vagas, puesto que, según sea la convicción ideológica, la imagen pictórica es expuesta en tanto sustentada por el lienzo, por la institución “arte”, por la sociedad burguesa, por la inspiración divina, el genio artístico o determinadas partículas elementales y centros neuronales determinados. Y sin embargo, cuando se usa la palabra “medio” en oposición a “signo”, normalmente se está indicando el soporte mediático, o —en la terminología de este texto— el espacio submediático tras la capa de signos que cubre la superficie mediática.

EL MEDIO SE CONVIERTE EN MENSAJE

Es bien sabido que, para la evolución de la teoría de los medios, ha jugado un papel más que decisivo la conocida fórmula de Marshall McLuhan "The medium is the message". "El medio es el mensaje": en esa frase se formuló una pretensión de verdad que hizo posible el actual discurso mediático-teórico y definió el horizonte en que éste se ha venido moviendo desde entonces. Y es que esa frase afirma que el medio, en el cual el sujeto del habla hace una determinada declaración (sea ese medio el lenguaje oral, la escritura, la pintura, la fotografía, la película, la danza, etcétera), hace al mismo tiempo y paralelamente su propia declaración, de forma que el sujeto hablante rara vez puede reflejar esa declaración del medio y nunca puede controlarla conscientemente. Y esto significa que, cuando nosotros declaramos algo —es decir, cuando combinamos determinados signos en el contexto de un juego de signos de tal manera que esa combinación produce un sentido comprensible para nosotros—, entonces hacemos *de facto* no una, sino dos declaraciones distintas. Una declaración contiene aquello que queríamos decir conscientemente. Se trata de nuestra información, nuestro mensaje: la intención comunicativa

“consciente” que tratamos de transmitir por medio de una determinada combinación de signos. Pero, al mismo tiempo, surge una segunda declaración que no nos hemos propuesto conscientemente: la declaración del medio. Se trata aquí de un mensaje tras el mensaje, fuera del control del sujeto hablante. Consecuentemente, la pretensión de verdad de la teoría de medios consiste en explicar qué expresa realmente esa segunda declaración no pretendida voluntariamente por nosotros. La pretensión de verdad de la teoría de medios, entendida de ese modo, recuerda ante todo la pretensión de verdad del psicoanálisis. Y es que también el psicoanálisis afirma que hablamos siempre con una voz dividida, y que por tanto cada una de nuestras declaraciones es una doble declaración: también transporta un sentido inconsciente en cuanto manifestación de nuestro deseo erótico. Y por eso no es ninguna casualidad que Lacan, Deleuze y otros autores procedentes de la tradición psicoanalítica, hayan intentado combinar el psicoanálisis con una determinada forma de teoría de medios.

Bajo el influjo de estos teóricos, el discurso de medios de las últimas décadas habla ininterrumpidamente del deseo como el verdadero soporte de lo mediático. Por cierto, sólo en el marco de tal discurso resulta plausible hablar de infinitas corrientes de signos, análogas a las infinitas corrientes del deseo, que supuestamente fluyen continuamente y por todas partes y lo inundan todo. En lo que toca a las corrientes del deseo en cuanto tales, cada cual tiene su opinión: hay quien, por ejemplo, se siente de vez en cuando

simplemente demasiado cansado para desear infinitamente. Pero en relación a la teoría de medios, se puede afirmar en todo caso que no es el deseo el que contiene los signos sobre la superficie mediática, sino determinados soportes técnicos de medios, como libros, lienzos, películas, ordenadores, o redes telefónicas. Y esos soportes son, como es sabido, finitos, así como la electricidad —que hoy en día hace funcionar la mayoría de los soportes mediáticos— sólo puede ser producida en cantidades finitas. Es más: todos estos soportes técnicos mediáticos tienen su propia materialidad y realidad más allá del cuerpo humano, de la imaginación humana y sobre todo más allá de la conciencia humana.

El medio —tal y como fue entendido por McLuhan— no tiene su lugar en el hombre, sino fuera del hombre: en cuanto escritura, pintura o televisión. De acuerdo con esto, el mensaje del medio no es inconsciente (es decir, no es un mensaje que sigue siendo humano). Con independencia de cómo sea interpretado lo humano, el mensaje del medio —del que habla McLuhan— es un mensaje no-humano, inhumano. Es el mensaje de los sonidos, de los colores, de las corrientes eléctricas, etcétera, es decir, de los soportes mediáticos que conservan su dimensión autónoma, inhumana, también —y sobre todo— cuando son usados por el hombre para los fines de la comunicación consciente y plenamente humana. Sólo rompiendo con todo lo humano —incluido el inconsciente humano—, conquista la teoría de medios su objeto discursivo propio.

Desde luego, en el discurso de medios –concebido al modo de McLuhan– se encuentra presente desde el principio la tendencia a rehumanizar los medios. Ya el proyecto mismo de entender los medios –el libro más importante de McLuhan se llama precisamente *Understanding Media*– implica presuponer, en el espacio submediático, al sujeto de la significación, de la transmisión, de la comunicación, cuyos mensajes puede y debe interpretar correctamente el espectador. De hecho, la analogía con el psicoanálisis está cercana. El sujeto submediático es para McLuhan un sujeto antropomórfico del decir –cuyo idioma debería poder entenderse– y no un sujeto tipo “alien” de la acción pura, de la agresión y del peligro. Por eso, McLuhan interpreta la relación entre el espectador y el sujeto submediático de un modo totalmente optimista, al modo de una relación hermenéutica de lectura y comprensión, y no de una relación paranoica de miedo, autodefensa y agresión mutua, que haya que vencer o evitar. En último término, McLuhan llega a sentimentalizar al sujeto submediático al distinguir entre medios “calientes” y “fríos”, lo que hace de ellos decididamente interlocutores a los que en determinadas circunstancias se les puede reprochar una frialdad desacostumbrada, como ocurre en las relaciones de amistad y amor.

Pero el optimismo irreflexivo de la interpretación de los medios que hace McLuhan se manifiesta sobre todo en su afirmación –desafortunada para la posterior evolución de la teoría de medios– de que el medio “es” el mensaje. Y es que esta afirmación no significa sino que todos los medios

son, en todo momento, absolutamente creíbles: tan sólo hay que leer y comprender correctamente los signos de su sinceridad. Este sencillo supuesto de una sinceridad ilimitada de los medios es del todo sorprendente. Toda búsqueda de una confesión, de una revelación, de una auto-manifestación del otro submediático se muestra totalmente innecesaria desde el momento en que se da credibilidad a esa afirmación. Todos los signos de la superficie mediática “son” entonces, al mismo tiempo, signos veraces de lo submediático que transmiten sus mensajes: no hay ningún signo que oculte, tape, enmascare, lleve a confusión o haga inaccesible lo submediático. McLuhan no conoce la sospecha mediático-ontológica. Pero esta sorprendente confianza en la sinceridad de lo mediático tiene, en el caso de McLuhan, sus razones especiales, que vamos a rastrear a continuación.

Y es que, ¿cómo debe funcionar de hecho una comprensión de los mensajes (sub)mediáticos? La respuesta que da McLuhan a esta pregunta es relativamente simple: esa comprensión funciona a través de una comparación entre diferentes medios. El mensaje entendido conscientemente —que el hablante formula mediáticamente— es separado, por así decirlo, de su expresión mediática, y es comparado con otras formulaciones posibles de ese mensaje en otros medios. El que emite el mensaje es representado, con ello, como sujeto de la elección entre los distintos medios que pudieran llevar su mensaje. Cuando el que emite el mensaje tiene una información que transmitir, elige uno de los medios que se encuentran a su disposición, dejando de lado otros me-

dios. Como el recipiente del mensaje conoce el entero paradigma mediático –es decir, qué opciones serían posibles para el hablante–, él puede adivinar qué consecuencias podría tener la elección de otro medio para el significado del mismo mensaje: por ejemplo, si el tal mensaje se volvería más frío o más caliente en otro medio. De este modo, el recipiente puede extraer el mensaje del medio a través de una fórmula relativamente simple: el mensaje mediatizado menos el mensaje interpretado es igual al mensaje del medio. El propio McLuhan practica sus propias investigaciones hermenéuticas de distintos medios gracias a una comparación intermediática semejante, siempre de modo inteligente e inspirado. El presupuesto fundamental de esos análisis comparativos radica en la creencia de que se puede separar analíticamente el mensaje subjetivamente interpretado del hablante particular del mensaje del medio, para poder demostrar después cómo el uno modifica o incluso destruye al otro. Pero esta creencia es muy cuestionable. Y la cuestión no radica aquí en si está justificada o no esa creencia en la posibilidad de separar el mensaje del medio de los mensajes individuales. Más bien, la cuestión es saber de dónde procede esta creencia.

La respuesta a esta pregunta sólo puede ser una: esa creencia es el legado de la vanguardia clásica, que McLuhan asume aquí de un modo poco crítico. La vanguardia clásica –como se constituyó a principios de este siglo– se define a sí misma, como es sabido, precisamente por un procedimiento reduccionista: pretende eliminar de un texto

o cuadro todo lo relativo al contenido, a lo conscientemente entendido, lo que transmite mensaje, para así dejar libre al final la forma pura del medio, o como dice McLuhan, el propio mensaje del medio. Tanto los análisis de McLuhan como todo el discurso mediático-teórico posterior resultan, sin excepción, impensables al margen de este motivo fundamental de la vanguardia. Ahora bien, el propio McLuhan es plenamente consciente de este legado, y en absoluto trata de ocultarlo. Bien al contrario, la fórmula mágica “el medio es el mensaje” figura en el texto de McLuhan en un párrafo no central, y ello en el contexto de la discusión sobre el cubismo. Y es que McLuhan escribe en *Understanding Media* (1964) que el cubismo ha destruido la ilusión tridimensional y ha dejado abiertos los procedimientos mediáticos con los que la imagen “lleva el mensaje al hombre”. Con ello, el cubismo ha posibilitado “la comprensión del todo mediático”. Y McLuhan continúa: “Al alcanzar la comprensión total e inmediata, el cubismo anunciaba de repente que el medio es el mensaje”.¹ No es, pues, McLuhan el que anuncia su buena nueva del mensaje del medio, sino el cubismo. ¿Pero de dónde saca McLuhan que el cubismo anuncia precisamente ese mensaje y no otro? En este punto McLuhan se remite a Ernst Gombrich como autoridad indudable.² Así

¹ Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle/Understanding Media*, Verlag der Kunst, Dresde, 1994, pág. 30. Hay edición en español: Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, traducción de Patrick Ducher, Paidós, Barcelona, 1996.

² Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle...*, pág. 29.

pues, McLuhan anuncia que Gombrich anuncia que el cubismo anuncia que el medio es el mensaje. Ahora bien, este anuncio no ha sido presentado tan claramente por Gombrich como lo fue por por Clement Greenberg, quien por aquel entonces no tenía una autoridad académica tan indudable como la de Gombrich. En el escrito, muy discutido entonces, titulado “Pintura moderna”,¹ Greenberg escribe en relación con el cubismo francés: “Pronto se hizo claro que el ámbito de objeto propio y auténtico de todo arte era precisamente aquello que sólo se encuentra en la naturaleza de su medio actual”. Y continúa: “Las condiciones restrictivas que definen el medio de la pintura –la superficie plana, la forma del marco, la composición de los pigmentos– fueron tratadas por los antiguos maestros como factores negativos que desde luego podían ser indirectamente reconocidos. El modernismo consideró estas limitaciones como factores positivos que entonces fueron reconocidos abiertamente”. Así pues, Greenberg adscribe con mucha decisión al cubismo el descubrimiento del carácter mediático del medio, la tematización explícita de lo mediático, en resumen: el anuncio del mensaje del medio. La interpretación de la vanguardia clásica como una estrategia artística que apunta sobre todo a la revelación del medio, era válida, pues,

¹ Clement Greenberg, “Modernistische Malerei”, en *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, editado por Karlheinz Lüdeking, Verlag der Kunst, Dresde, 1997, págs. 265 y ss. Hay edición en español: Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos*, traducción de Félix Fanés, Siruela, Madrid, 2006.

en el tiempo en que McLuhan escribió su libro, al menos en la teoría del arte avanzada que era lugar común.¹

Desde el principio, la vanguardia histórica se constituyó, de hecho, por la exigencia de separar todo medio artístico de cualquier cosa ajena al medio, para quedarse sólo con lo específico del mismo. Había que extirpar de la pintura todo lo mimético, subjetivo, literario, para hacer visibles puras combinaciones de formas y colores; de la poesía, todo lo narrativo y figurativo, para hacer oíble el puro sonido de la lengua o hacer visible la pura forma de la escritura; de la música había que extirpar todo lo imitativo, melódico-narrativo, para permitir escuchar el sonido puro. El alejamiento del arte moderno con respecto a lo referencial, a la mimesis, no fue un acto de arbitrariedad individual, sino la consecuencia de la búsqueda sistemática de la verdad de lo mediático, de la sinceridad mediática en la que el medio —normalmente oculto tras el mensaje comprendido— se muestra tal como es. Por cierto, esta búsqueda de la sinceridad de lo mediático continúa en el arte último de este siglo, también en la época multimedia y de la así llamada post-modernidad. En lugar de querer liberar al material portador de los medios tradicionales “artesanales”, como la pintura o la escultura, en la actualidad se habla más de me-

¹ Tanto Greenberg como McLuhan fueron influidos sobre todo por los poetas de la modernidad angloamericana, especialmente por T. S. Eliot, que habían interpretado su propia poesía como indagación del medio. Cfr. Philip Marchand, *Marshall McLuhan. The Medium and the Messenger*, The MIT Press, Cambridge, 1998, y Florence Rubenfeld, *Clement Greenberg. A Life*, Scribner's, Nueva York, 1997.

dios del tipo “institución”, “mercado” o “sociedad”. Resulta interesante constatar la tendencia —precisamente en nuestro tiempo, en que está tan en boga la teoría de medios— a olvidar estos decisivos orígenes del interés por el carácter mediático. Así, la vanguardia clásica es presentada una y otra vez como algo “superado”, aunque la teoría de medios se sigue alimentando *de facto* de la creencia en la sinceridad de los signos de lo mediático asentada en su tiempo por la vanguardia.

La razón de ese olvido tiene que ver posiblemente con el hecho de que lo mediático se asocia hoy en día principalmente a los medios de masas. La vanguardia artística, por el contrario, no parece estar suficientemente extendida como para ser tomada en serio en el contexto de una teoría de los medios. Al mismo tiempo, la producción artística de la vanguardia histórica se presenta de un modo demasiado artesanal, demasiado dependiente de los tradicionales medios técnicos como para conservar relevancia en la época del cine, la televisión e Internet. Pero la expansión social de un medio o el grado de *sophistication* de su técnica no tienen mucha relevancia en la cuestión de la sinceridad mediática. Y es que esta cuestión afecta sólo a la relación fundamental entre la capa de signos de la superficie mediática y el espacio submediático que se oculta tras esa superficie; una relación que es igualmente válida para todos los medios. Por eso pudo McLuhan transportar con toda naturalidad el efecto de la sinceridad mediática a todos los demás medios, un efecto que el cubismo produjo utilizando procedimientos artísti-

cos marcadamente idiosincrásicos y exclusivamente en relación al medio "pintura". Así, McLuhan heredó del cubismo la creencia en el mensaje del medio, sin preguntarse en ningún caso bajo qué condiciones y utilizando qué métodos se conduce lo mediático a la sinceridad. El cubismo, sin embargo, no interpretó la imagen meramente como un mensaje del medio, sino que llegó a declarar completamente su carácter mediático, utilizando rigurosos métodos que recuerdan mucho a los tradicionales métodos de tortura: reducción, fragmentación, recomposición. El cubismo ha convertido el medio en mensaje. Por eso, McLuhan pudo decir que el medio había sido siempre el mensaje, porque escribió su libro después de la aparición del cubismo.

De este modo, McLuhan hizo saltar de un solo golpe la figura central de la vanguardia: la liberación de lo mediático. Los modelos explicativos originalmente inventados y utilizados para legitimar las estrategias radicales de un determinado arte moderno fueron transferidos por McLuhan al entero mundo de imágenes de los medios modernos, sin presuponer en ese mundo de imágenes, en ningún caso, los mismos procedimientos de reducción, de destrucción consciente, de forzada sinceridad. Por supuesto, McLuhan escribió sus textos aproximadamente en el momento en que los artistas del Pop realizaban, al menos parcialmente, ese trabajo de sinceridad mediática en relación al mundo de imágenes de los *mass media*, en especial de la publicidad. Pero leyendo sus textos, se tiene la impresión como si ese trabajo resultase completamente superfluo y como si los me-

dios hubiesen transmitido su mensaje desde siempre, sin tener que hacerlo a través de determinadas estrategias artísticas. La praxis activa y ofensiva de la vanguardia fue transformada por McLuhan en una praxis puramente interpretativa, la cual le pareció suficiente para poder percibir los mensajes anónimos de los medios de masas ocultos detrás de las intenciones “subjetivas” de quienes los transmiten y detrás de su comunicación, llevada conscientemente a cabo.

De ahí surgió, necesariamente, la impresión de que los mensajes del medio socavan, alteran, y finalmente disuelven la intención subjetiva y de autor del transmisor, pues, curiosamente, la posibilidad de una intención consciente del autor —que consistiera simplemente en convertir el medio en mensaje— es ignorada en la teoría de los medios de McLuhan y después de él. O más bien: sólo se le presupone una intención tal al propio teórico de los medios, el cual pretende una metaposición en relación con el lenguaje, mientras que todos los demás mensajes —a excepción de los mediático-teóricos— son calificados meramente como “de autor”, individuales, subjetivos. Por eso, “lo mediático” funciona, en el lenguaje actual, prácticamente como un sinónimo de la disolución, del debilitamiento y, finalmente, de la anulación de toda intención de autor, individual, subjetiva. La dicotomía “intención de autor *versus* mensaje anónimo del medio” casi determina totalmente el actual discurso mediático-teórico, y resulta claro quién se impone en esa desigual pareja. El mensaje del medio se convierte en el mensaje de la impotencia del individuo.

Mientras tanto, el mensaje de que el medio es el mensaje, acalla –en la conciencia colectiva– casi del todo cualquier discurso individual. Si la teoría de medios quiere ser autocrítica, lo único que hace es volver contra sí misma la sospecha del anonimato, de la falta de independencia en los medios, del fracaso de todo mensaje subjetivo. De este modo, se dice una y otra vez que también el teórico de los medios debe utilizar los medios que analiza y critica, para así formular y extender su propio mensaje, y que con ello su propio mensaje resulta liquidado por los medios. Pero una crítica de los medios semejante, vuelta contra sí misma, conquista la supuesta credibilidad del discurso mediático-teórico sólo gracias a su constitución, inevitablemente tautológica. Y es que el verdadero problema de la teoría de los medios no radica en que también ella depende de los medios, sino más bien en que parece ignorar continuamente el peligro de que la mayoría de los mensajes formulados en la modernidad –y aún hoy– sean ya mensajes del medio. La metaposición no queda, en modo alguno, sin cubrir: el efecto de la sinceridad mediática ofrece siempre la oportunidad de instalarse en una metaposición. Pero el teórico de medios no tiene una posición de privilegio con respecto a la metaposición: muchos otros hablantes, pintores o creadores de películas, resultan estar igualmente en posición de ocupar una metaposición, de anunciar el mensaje del medio. Y aún más: la teoría de medios depende por su parte, como ya hemos mostrado, de esa metaposición creada artísticamente, la cual es recogida por la teoría para, partiendo

de ella, poder analizar y “comprender” el medio. Sin embargo, los mensajes del medio –también, y sobre todo, cuando aparecen como mensajes individuales– no son otra vez destruidos y disueltos por el medio. La imagen general de la alteración, disolución y flujo ilimitados de todos los mensajes, engaña: numerosos mensajes –esto es, los mensajes del propio medio– no se diluyen ni fluyen tan fácilmente.

Casi automáticamente, se presupone por parte de la teoría de los medios, que el habla individual, de autor, sólo persigue transmitir algo así como el “mundo interior” del sujeto hablante, es decir, sus opiniones, deseos, intenciones y verdades. Semejante mensaje de lo subjetivo ha de fracasar lamentablemente, puesto que resulta, como dijimos, acallado, socavado, disuelto por el propio mensaje anónimo del medio. Pero, ¿cómo se comporta éste cuando la intención (de autor) consciente, subjetivamente comprendida, consiste precisamente en descubrir el mensaje del medio para convertirlo en un mensaje propio? En este caso, lo cierto es que el mensaje del medio sigue siendo, como antes, “subjetivo”, pero ya no subjetivo en el sentido de que pretenda “expresar” el interior del sujeto hablante. Más bien, se trata aquí de dar expresión a ese sujeto que se esconde tras la superficie mediática que se ofrece a la mirada del hablante. El sujeto de tales mensajes es el sujeto de la sospecha mediático-ontológica, y de ese modo, no puede ser socavado ni disuelto por un mero juego de signos en la superficie mediática. Y es que el entero juego de signos que tiene

lugar en la superficie mediática se encuentra bajo sospecha. Y por eso, los mensajes cuyo sujeto es esa sospecha no resultan alterados por el juego de signos. La sospecha dirigida contra el espacio submediático permanece —con todas las diferencias de signos en la superficie mediática— idéntica a sí misma.

La intención de la vanguardia clásica consistió, desde el principio, en dejar sonar el mensaje del medio oculto, en lugar de anunciar un mensaje propio. La sinceridad más elevada de un artista vanguardista consiste en cambiar sus propios signos por los del medio para así dar voz al oculto sujeto submediático. El artista se ha convertido, de este modo, en medio del medio, y el mensaje del medio, en su propio mensaje. Pero, por otro lado, ha convertido su propio mensaje en mensaje del medio. Cuando los comentaristas del cubismo y también McLuhan afirman que, en los cuadros del cubismo, el medio mismo se muestra en su total sinceridad, no se debe olvidar que también los cuadros del cubismo tienen sus autores concretos, individuales. En cuanto el artista del cubismo convierte el mensaje del medio en su propio mensaje, proclama fácticamente su propio mensaje como mensaje del medio. El efecto de la sinceridad está envuelto, desde el principio, en complicadas estrategias de ataque y defensa, en las cuales se intercambian constantemente signos de sinceridad entre el artista y su medio.

En el contexto de la teoría de medios post-vanguardista tiene lugar, por supuesto, el mismo intercambio de signos, aunque de un modo algo más larvado. Cuando McLuhan

sugiere a sus lectores la victoria del mensaje mediático sobre el mensaje individual, de autor, entonces está enunciando también la victoria de su propio mensaje sobre los otros. Para el teórico de medios, todos los mensajes desaparecen en el torrente universal de los medios, a excepción, por supuesto, de su propio mensaje, que anuncia ese torrente. Y esto significa que todos los demás mensajes resultan alterados, disueltos, de manera que se pierden y mueren, pero el mensaje del teórico de medios nunca se pierde ni muere, pues es el mensaje de la muerte, y la muerte, al contrario que la vida, no muere nunca. Se podría decir que el medio es la muerte, y por eso tampoco el medio muere nunca. Todas las voces son deconstruidas, excepto la voz de aquel que anuncia la deconstrucción, pues la deconstrucción nunca cesa de deconstruir, y la diferencia nunca cesa de diferenciar. Todas las voces “vivas” son borradas, mientras que la letra muerta permanece eternamente, pues la diferencia entre presencia y ausencia ya no alcanza a la escritura. Pero, ¿contiene aquella voz un lugar más allá de esa diferencia entre presencia y ausencia que pretende hablar en nombre de la escritura muerta?

El autor que pretende anunciar lo mediático y no usarlo meramente como un instrumento para expresar algo “propio”, sin duda espera con ello ser protegido de un derrocamiento por parte de lo mediático. Aquél que no habla en su propio nombre, sino en el de lo mediático, no quiere morir, sino durar eternamente, o al menos tanto tiempo como el medio cuyo mensaje él anuncia. En este punto, se

perfila una relación entre el mensaje de lo mediático y la permanencia del signo que fue señalada en la introducción a este libro: si el medio se convierte en signo, este signo tiene a su disposición, gracias a la economía mediática, todo el tiempo del medio. El artista vanguardista, como también el actual teórico de los medios, quieren llegar a ser permanentes: por eso quieren convertirse en medios de los medios. Con ello esperan lograr una duración que les está prohibida a los otros espíritus meramente “subjetivos”. Por supuesto, aquí surge la cuestión de hasta qué punto es posible semejante excepción en la permanencia mediática en el contexto de la economía de lo mediático.

EL CASO DE EXCEPCIÓN Y LA VERDAD DE LO MEDIÁTICO

Como dijimos antes, hay dos verdades en correspondencia con los signos de la superficie mediática: la verdad de la referencia y la verdad del espacio submediático. La verdad de la referencia es la verdad científica. Aquí hablamos del caso normal, de un experimento, de una observación, una ley, que alcanzan su estatus de verdad gracias a su repetibilidad. En el caso de la verdad de lo submediático, se trata, por el contrario, de la verdad del caso de excepción, del caso extraño, del procedimiento puntual, pues sólo en la excepción lo submediático se vuelve sincero y permite una visión de su interior. Cuando los signos de la sinceridad se repiten, entonces se convierten, por esa repetición, en pura rutina, lo que significa que pierden su sinceridad, su verdad mediática. La verdad de la sinceridad se pierde por la repetición, en lugar de ser confirmada por ella, como le ocurre a la verdad científica. La verdad de lo submediático, del sujeto oculto, de la sospecha mediático-ontológica, es la verdad de la excepción.

Los cuadros del cubismo, en los que McLuhan encuentra la revelación del carácter mediático, no son muy numerosos. Por tanto, no se puede afirmar que sean repre-

sentativos del medio "pintura" como su caso normal. La mayoría de los cuadros que conocemos de la historia del arte no tienen el aspecto de los cuadros del cubismo. Por eso parece, en primer término, realmente poco plausible que sean precisamente los cuadros del cubismo los que revelen el medio "pintura". Más bien, cabría esperar que sea precisamente un típico cuadro medio el que informara del medio "pintura", y no los cuadros cubistas, tremendamente inusuales e idiosincrásicos, que, por si fuera poco, llegan relativamente mal al gran público. Y sin embargo, está absolutamente justificado decir de un cuadro cubista que revela el medio "pintura", y ello por la misma razón por la que podemos decir que la guerra revela el carácter oculto del hombre, al ponerlo en una situación excepcional en la que de pronto se hace visible lo que ese hombre es en su interior. De este modo, el cuadro cubista es también, por decirlo así, un cuadro en estado de excepción: aplanado, cortado, vuelto incognoscible e ilegible.

La vanguardia pone la obra de arte en un estado de excepción, del mismo modo como la guerra pone al hombre en un estado de excepción: por ello se confía en el cuadro vanguardista como se confía en la guerra, esto es: sin que guste. Clement Greenberg ha llegado a decir que los cuadros deben parecer, en la medida de lo posible, superficiales, para revelar la oculta verdad de su soporte. En nuestro tiempo, ese punto de vista es rara vez compartido. Pero aquellos que encuentran en los *readymades* de Duchamp la llave de la verdad sobre cómo funciona el sistema de arte

y de los museos “en realidad”, creen también en el caso de excepción. Cada teoría que pretende decir cómo es en realidad el interior oculto de lo mediático confía en una excepción. Aquí no es realmente tan importante qué tipo de imagen de ese interior produce tal teoría (o si realmente produce alguna), sino por qué cree que ha logrado echar una ojeada al interior. ¿Por qué razón es tenida la guerra por un estado de excepción que puede informarnos sobre la naturaleza humana? ¿Por qué considera justificadamente McLuhan el cuadro cubista como un estado de excepción del cuadro, que nos informa sobre el medio “pintura”? Así pues, la pregunta central es ¿por qué motivo se considera un caso determinado como un caso excepcional que permite al espectador una ojeada al interior del soporte de los medios? Aquí preguntamos por la fenomenología de la excepción, por la del caso excepcional, por la del estado de excepción.

Está claro que el fenómeno de la excepción está profundamente unido al fenómeno de la sinceridad mediática: la excepción ocurre sólo cuando la sinceridad parece haber sido forzada, cuando se muestra como consecuencia de un determinado uso de la fuerza. Y es que creemos en una sinceridad forzada más que en una voluntaria, de la cual sospechamos inevitablemente que es una simulación. En el espectro del caso especial que nos permite una visión del interior, y que permanece normalmente oculto bajo la capa de signos de las convenciones insinceras, se anuncia una profunda unión entre estética, sinceridad y violencia, que es especialmente importante para la modernidad artística y que

está fundada en la economía de la sospecha. El mundo debe ser forzado a confesar y mostrar su interior. El artista debe comenzar por reducir, destruir y eliminar con violencia lo exterior, para liberar el interior. Esta figura de la visión del interior como efecto de una violenta demolición de lo exterior, produce por igual las excepciones de la guerra, del arte y de la filosofía, que anuncian su propia verdad y que se diferencia radicalmente de la verdad del caso normal “pacífico” y “superficial”.

Vistos desde la perspectiva actual, no son tanto los artistas del cubismo, cuanto más bien Malevich y Mondrian —como después Barnett Newman y Ad Reinhardt—, los que han demostrado la verdad de la superficie pictórica —la verdad del medio— por medio de una radical demolición de todo lo exterior, lo mimético, lo temático. Por supuesto, con ello completaron el trabajo de destrucción de la superficie pictórica convencional comenzada por los cubistas. Sobre todo, el “Cuadrado negro” de Malevich (1915) se muestra como el resultado de una radical disolución, eliminación y reducción de todos los signos habituales de lo pictórico. Lo que queda es la forma originaria de todo cuadro pictórico en cuanto tal, el soporte pictórico después de haber sido purificado de todas las imágenes que habitualmente contiene. El efecto de la sinceridad mediática se escenifica aquí perfectamente: el *Cuadrado negro* no se muestra meramente como un cuadro entre otros, sino como una repentina revelación del soporte pictórico oculto, que se manifiesta, con abrumadora evidencia, en medio del mundo habitual y su-

periférica de imágenes, y como consecuencia del uso de la violencia por parte del artista. Por supuesto, la constatación de que se trata de una escenificación no significa en modo alguno que la revelación de lo mediático sea, de alguna manera, “simulada”. También la “verdadera” revelación necesita de un escenario, es decir, de un contexto de manifestación, para poder ser percibida.

Por cierto que la estrategia de la sinceridad mediática no fue practicada sólo por los artistas de la abstracción geométrica, como Malevich o Mondrian. Así, para Kandinsky –tal y como expone en su conocido escrito *Sobre lo espiritual en el arte* (1910-1911)– todo cuadro es una combinación de colores y formas.¹ Estas combinaciones de colores y formas permanecen invisibles para el espectador normal porque éste focaliza su atención en el tema del cuadro. Y sin embargo, son esos elementos fundamentales del cuadro –que permanecen inconscientes para el espectador–, los que determinan el efecto que provoca cada cuadro en el espectador. El verdadero artista es para Kandinsky un analista de los medios, que investiga sistemáticamente esos efectos inconscientes y los introduce conscientemente en sus cuadros. Y es que el artista-analista, que opera con formas abstractas y colores, está en condiciones de manifestar el vocabulario de aquellas formas y colores –que otros artistas utilizan de una manera meramente irreflexiva, asistemática

¹ Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli, Berna, 1952. Hay edición en español: Vassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, traducción de Genoveva Dieterich, Paidós, Barcelona, 2006.

y ocultamente— para provocar en el espectador, en cada caso, determinados sentimientos. Con ello, el caso excepcional de la visión del interior se convierte a la vez en punto de partida de una nueva exigencia de poder. El artista de vanguardia que ha visto el interior de cada cuadro posible y ha experimentado la verdad del medio que contiene todas las demás imágenes, logra necesariamente un poder absoluto sobre el entero mundo de imágenes, y puede conformar a éste consciente y consecuentemente. El caso de excepción de un cuadro particular que demuestra la verdad del medio capacita al artista, según esto, para administrar la mirada de la Humanidad entera, de la gran masa restante de espectadores. Es bien conocido que los artistas de la vanguardia radical exigieron su derecho a conformar el entero mundo de imágenes de su presente.¹ Si es verdad que esta exigencia ya no es asumida por un teórico de los medios posterior como es McLuhan, también es cierto que tampoco es abandonada del todo. Y es que el teórico de medios, a su vez, se alza con la pretensión de administrar la mirada del espectador sobre el todo del medio, y ello ya no por medio de la recomposición, pero sí de la reinterpretación.

El arte de vanguardia es visto con frecuencia como expresión de una estrategia radicalmente individualista de “autorrealización” de aquellos artistas que pretenden consecuentemente hablar su propia lengua y mandar su propio mensaje. Pero una figura tal de la autorrealización contra-

¹ Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Hanser Verlag, Múnich, 1988, *passim*.

dice claramente la autocomprensión de la vanguardia radical. El artista de vanguardia no quería enviar un mensaje propio, sino sólo el mensaje del medio: precisamente por eso, McLuhan creyó reconocer en el arte del cubismo el gesto inicial de la teoría de medios. Pero, por otro lado, tanto los artistas de vanguardia como también los teóricos de medios pretendían conseguir para sí el derecho a administrar el mensaje del medio, y con ello plantearon inevitablemente la cuestión de hasta dónde está justificada realmente esa pretensión. Desde luego, la respuesta a esa pregunta depende decididamente de hasta qué punto estamos dispuestos a reconocer la verdad de la excepción, y sobre todo, hasta qué punto estamos dispuestos a reconocer que un caso determinado es un caso de excepción.

Y es que cada excepción se halla, por su parte, bajo la sospecha mediático-ontológica de ser meramente un signo junto a otros signos, un caso entre otros, sobre la superficie mediática, y de no otorgar una visión directa de la naturaleza interna del espacio submediático. Esta sospecha, como dijimos, no puede rebatirse nunca. Precisamente la praxis artística de la vanguardia radical muestra claramente que la sinceridad del medio puede ser completamente interpretada como una manipulación intencionada de los signos. No se puede negar que tanto el *Cuadrado negro*, como un lienzo manchado caóticamente (al menos en apariencia) con colores, no son en modo alguno signos desconocidos a los que accediera por primera vez el espectador gracias a las excepciones creadas por Malevich o Kandinsky. El efecto

de la sinceridad surge en ambos casos tan sólo gracias a que la utilización de estos signos en el contexto de una exposición de pintura era nueva e inesperada. En este caso, tal utilización podría significar también que nos las habemos con un caso normal de manipulación de signos en la superficie mediática, y no con una mirada de excepción en el interior.

Pero si la sospecha mediático-ontológica no puede ser rebatida, tampoco puede confirmarse. Incluso cuando una obra de la vanguardia radical es tenida por el espectador por una manipulación intencionada, esa obra sigue cumpliendo su función excepcional de permitir la visión del interior: la mirada, en este caso, en el interior oculto del mercado del arte que se manifiesta como un gran engaño. En todo caso, es secundario saber cómo el espectador juzga, en cada caso, ese interior que se muestra en la obra vanguardista: como revelación del espíritu o como engaño. Lo único importante es que la obra de arte vanguardista es vista como una excepción que manifiesta sinceramente el interior, incluso cuando ese interior se desvela como engaño. Precisamente ese efecto de sinceridad es lo que Duchamp ha conseguido, como sabemos, con sus *readymades*, en la medida en que ha “expuesto con claridad” que el verdadero procedimiento artístico es el desplazamiento de los signos y las cosas sobre la superficie mediática. Aquí, el artista de vanguardia no se presenta como un gran purificador que limpiase todos los signos de la superficie para dar al medio la oportunidad de mostrarse él mismo, sino como un gran manipulador, que

intercambia signos convencionales del arte y signos extraños, para hacer pasar estos signos extraños por la automanifestación del medio. La diferencia no es aquí tan grande, desde luego, como se suele creer. Y es que Duchamp no es menos “espiritual” que Malevich o Kandinsky, incluso cuando presenta al espíritu submediático como un engañador.

Por su parte, la propaganda antimodernista, que desde siempre ha presentado a los artistas modernos como mentirosos, manipuladores y magos falsos, ha sacado provecho de la mirada en el interior del arte que estos artistas han logrado para el espectador. Por cierto: el artista moderno sólo se ha vuelto realmente popular como el mentiroso y el manipulador reflejado por el espejo de los escritos antimodernistas, como una confirmación personificada de la sospecha mediático-ontológica, según la cual, detrás de la superficie mediática, operan fantasmas peligrosos y a la vez fascinantes. Sin el deseo generalmente extendido de acercarse a esos espíritus y volverse semejante a ellos, el arte moderno nunca hubiera logrado su éxito social. Algunos artistas de la modernidad, como Marinetti, supieron muy pronto, por cierto, sacar provecho para sus propios fines de la imagen populista del artista moderno como sujeto sospechoso y peligroso.

El estatus excepcional de una excepción no puede ser refutado ni confirmado por la sospecha de que en realidad se trata de un caso normal sobrevalorado. Todos los posibles intentos de fundamentar o rebatir el caso de excepción

resultan al cabo igualmente irrelevantes. Hay muchos cuadros cubistas, y no uno sólo. ¿Cuál de todos es realmente la excepción? Una guerra dura, a menudo, muchos años y se compone de muchos acontecimientos aislados: ¿cuál de ellos representa la verdadera prueba y consecuentemente la revelación del interior? Siempre se puede discutir sobre el estatus excepcional de un caso de excepción. Lo nuevo, lo inesperado y lo extraño, no son categorías universalmente vinculantes. La excepción se caracteriza precisamente porque no hay ni puede haber un criterio para identificarla como tal, porque no se puede definir ni subsumir bajo una regla. La excepción es una figura de la sospecha mediático-ontológica, y con ello forma parte exclusivamente de su economía. El aura de la excepción, de la verdad mediática, de la visión del interior, no puede determinarse “objetivamente”, es decir, por su diferencia sensible, regular, empírica y visualmente contrastable respecto al caso normal. La excepción es, más bien, objeto de una declaración personal: finalmente es el espectador quien tiene que decidir qué considera visión del interior. A pesar de todo, la excepción tampoco puede depender tan sólo de la decisión del espectador, pues uno no se siente siempre obligado a tomar una decisión semejante. Por decisión propia no se puede considerar como un caso de excepción algo que no se muestra como tal; pero un espectador se ve forzado, por una excepción, a decidir si con ella se logra una visión del interior y, en caso afirmativo, qué mirada lo hace. Así, el estatus excepcional es transmitido de un caso a otro, de un signo a otro, de una

cosa a otra, de un hombre a otro, y ello conforme a la economía de la sospecha mediático-ontológica.

Y es que surgen nuevas excepciones gracias a la crítica de las pretensiones de verdad mediática que se derivan de las viejas excepciones. Semejante crítica tiene, por lo general –al menos superficialmente– una motivación política, pues el discurso que pretende anunciar el mensaje del medio conlleva inevitablemente una pretensión de exclusividad: desprecia otros discursos meramente “individuales”, “subjetivos”, de manera que a menudo se presenta intolerante, e incluso despótico. De ahí surge el deseo de examinar, de descubrir ese presuntuoso discurso de la excepción, de lograr una visión del interior tras su superficie. Así pues, ese discurso de la excepción se devalúa intensificando la sospecha y señalando un espacio submediático aún más oculto, omitido y difícilmente accesible. De este modo, en el contexto del psicoanálisis se muestra, por ejemplo, que la “conciencia” no puede ser un medio soporte de la superficie de signos, pues ella misma es un espacio de “proyecciones” que tienen “su fundamento” en la dinámica del inconsciente libidinoso. Desde luego, por medio de un tal “debilitamiento” de la conciencia, se introduce el nuevo medio “inconsciente” que asume aquellas funciones de soporte y presentación de los signos que antes cumplía el medio “conciencia”. Y aún más: el subconsciente se ve provisto de la capacidad de soporte de la conciencia divina, en la medida en que se le da a lo reprimido una garantía de retorno casi

ilimitada en el tiempo.¹ Y cuando el espacio submediático, como en el caso de la deconstrucción, es pensado como lo absolutamente otro, como acontecimiento que impide el retorno seguro al origen, entonces se garantiza con ello el retorno de lo imprevisto, lo incierto y lo opaco, que pueden seguir apareciéndose por toda la eternidad.

La sospecha es el medio de todos los medios, porque a través de una crítica “fundamental” al archivo que se repite continuamente y que está inspirada por ella exige y posibilita la copia del archivo en medios siempre nuevos, asegurando con ello la duración del archivo. Bajo el archivo se encuentra la sospecha y es la sospecha la que soporta finalmente el archivo en el infinito, pues la sospecha es infinita. Y es que los signos se vuelven interesantes para nosotros sólo cuando se nos aparecen como sospechosos. La sospecha produce el *suspense* que se manifiesta en la atención prolongada y curiosa que prestamos a los signos sospechosos. Los signos que transmiten el sentimiento de ocultar tras de sí algo peligroso, amenazador, tenebroso, son los que alcanzan mayor duración, pues los signos son interesantes para nosotros sobre todo en tanto momentos de la sospecha. Sólo tales signos de la sospecha son estudiados, interpretados y conservados durante un largo tiempo. Todo

¹ Sigmund Freud, “Der Mann Moses und die monotheistische Religion”, en *Sigmund Freud's Collected Works*, XVI, Imago Publishing Company, Londres, 1940-1952. Hay edición en español: Sigmund Freud, *Moisés y la religión monoteísta y otros escritos sobre judaísmo y antisemitismo*, traducción de Ramón Rey Ardid, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

aquello que se explica rápidamente y que transmite la sensación de no esconder nada es olvidado inmediatamente y sacado del archivo. El archivo de nuestra cultura está construido como una novela de detectives que pretende producir un *suspense* infinito.

La economía temporal del archivo es, de este modo, la economía de la sospecha, en la cual los momentos de sinceridad mediática tienen la función de confirmar que “en el interior” todo es realmente distinto a como se presenta en la superficie mediática. Con ello, esos momentos de sinceridad desempeñan el papel de revelaciones provisionales que, como en las novelas policíacas, son presentadas una y otra vez para mantener el *suspense* con la promesa de la revelación definitiva. Cada vez que un archivo es cuestionado o que la mirada maligna del otro se dirige a sus signos y se formula la pregunta política por su utilidad o inutilidad, una pregunta que amenaza al archivo con su disolución; cada vez que ocurre todo eso se descubre, precisamente gracias a esa mirada crítica y examinadora, un nivel más profundo tras la superficie del archivo, un nivel en el que esa mirada puede descansar provisionalmente, produciéndose entonces el efecto de la sinceridad mediática. Dado que el espacio submediático detrás del archivo es sólo una sospecha, la mirada maligna del espectador que pretende penetrar en el interior submediático se encuentra en algún momento consigo mismo y se refleja, se proyecta sobre sí. Por medio de esta reflexión se descubre el nuevo medio, en cuanto superficie refleja de aquella que supuestamente re-

fleja la sospecha. Sin duda puede decirse que aquí se trata simplemente de una ilusión óptica, pero esa supuesta ilusión es, como los demás momentos de la economía de la sospecha, igualmente inevitable, necesaria, irrefutable. La dinámica del archivo no consiste, por tanto, sólo en una constante apropiación de lo nuevo, sino también en una reinscripción –no menos permanente– de sus signos y valores en medios siempre nuevos: desde Dios a Internet. Y es este procedimiento de la copia por medio de la sospecha el que una y otra vez proporciona al archivo el tiempo de su duración.

La copia de los signos del archivo en soportes mediáticos siempre nuevos se manifiesta en la superficie mediática como el procedimiento de la cita. El efecto de la sinceridad surge, según hemos dicho, como consecuencia de citar signos extraños en el “propio” contexto: tales signos reciben entonces, si se los elige correctamente, el valor infinito de una nueva revelación de lo submediático. La economía de la sospecha, que contiene el momento de la sinceridad, funciona, pues, al mismo tiempo como una economía de la cita y, en concreto, como una tal que puede operar con infinitos valores. Desde luego, se han realizado numerosos intentos de esbozar una economía que opere con valores infinitos: economías del aura, de lo sacral, de las fuerzas mágicas, de la redención. El primer ensayo consecuente de este tipo lo representa el modelo del intercambio mágico proyectado por Marcel Mauss para describir el intercambio de dotes en las así llamadas culturas primitivas, modelo que

será discutido detalladamente en la segunda parte de este libro. El concepto del regalo, sobre el que reflexiona principalmente Mauss, posee para la economía de medios una relevancia inmediata, pues la analogía entre la economía del regalo –tal y como la describe Mauss– y la economía de la cita es manifiesta.

Al citar, no se hieren los derechos y exigencias de los otros en relación a “sus” signos –como son definidos en nuestra cultura–, por lo que tampoco se pagan indemnizaciones financieras: la diferencia entre cita y plagio juega, claro está, un papel central en todo ello, pues esa diferencia marca al mismo tiempo las fronteras entre la economía simbólica y la economía de mercado. Todo aquel que pone signos en una superficie mediática, ofrece esos signos –bajo determinadas condiciones conocidas por todos– como regalos que los otros pueden aceptar o no, es decir, citar o no citar. Las convenciones que regulan la aceptación o no aceptación de tales regalos, como también la obligación del citarse recíproco –influida fuertemente por la posición jerárquica de determinados autores: autores de la misma posición deben citarse mutuamente en la misma extensión; autores más conocidos pueden no citar a autores menos conocidos incluso cuando son citados por éstos, etcétera–; esas convenciones recuerdan fuertemente a las convenciones del intercambio de regalos en las culturas primitivas tal y como las describe Mauss. Y esto no debe extrañarnos, pues en ambos casos se trata de una transmisión y una distribución de las fuerzas ocultas, mágicas, más allá de todo sentido parcialmente comunicable y transmisible.

En la medida en que un autor integra signos extraños en la superficie mediática de su propio texto —tras los cuales se presupone a otros sujetos poderosos, submediáticos, en tanto “autores”—, no aumenta la “comprensibilidad” de su propio texto, pero sí el efecto mágico que irradia. Una cita de ese tipo hace suponer en el autor a un sujeto peligroso, manipulador: un mago que tiene suficiente fuerza como para manipular los signos de otros magos poderosos y utilizarlos estratégicamente para sus propios fines. La cita de signos extraños transmite, pues, la impresión de una autoría poderosa con mucha más fuerza que cuando el autor presenta meramente unos supuestos “pensamientos propios”, los cuales, precisamente por ser meramente suyos, no interesan a nadie más. En este punto también es sabido que no se puede citar muy a menudo al mismo autor, pues, en ese caso, la cita pierde su fuerza mágica y comienza a resultar irritante. La razón de ese debilitamiento del efecto mágico de una cita radica en que esta cita pierde con el tiempo su extrañeza y se integra en la superficie mediática del texto como un componente suyo. Para poder conservar su efecto mágico, las citas deben ser sustituidas continuamente, de forma que siempre parezcan extrañas y nuevas. La cita funciona como un fetiche mágico que otorga al texto entero, más allá de su significado superficial, una fuerza submediática oculta.

La cita tiene un efecto mayor cuando tras ella no se presiente a un autor determinado, sino a Dios, a la naturaleza, el inconsciente, el trabajo o la diferencia. Se trata de fetiches

mágicos que conjuran lo submediático poderoso de una forma determinada, pero que también deben ser sustituidos en algún momento, según las leyes de la economía de medios, siguiendo un ritmo determinado. Para producir tales fetiches, no se deben usar, desde luego, citas brillantes de autores famosos, sino citas anónimas sacadas del ámbito –carente de autor– de lo cotidiano, lo bajo, lo extraño, lo vulgar, lo agresivo o lo idiota. Son precisamente esas citas las que producen el efecto de la sinceridad mediática, es decir, la revelación de un nivel oculto, profundo, en medio de la superficie mediática cotidiana. Entonces parece como si esa superficie hubiese sido dinamitada por dentro y como si las correspondientes citas surgieran como *aliens* desde el interior submediático. Por supuesto, aquí se trata, en todo caso, de una economía de la cita como dote, que puede ser ofrecida, aceptada y devuelta. Cómo funciona esa economía que opera con valores infinitos es lo que será examinado más de cerca en el próximo capítulo.

II

LA ECONOMÍA DE LA SOSPECHA

MARCEL MAUSS: EL INTERCAMBIO
SIMBÓLICO O LA CIVILIZACIÓN SUMERGIDA

El aura de la sinceridad mediática y de la duración —el aura de la excepción— pasa de un signo a otro con continuidad de acuerdo con la economía de la sospecha mediático-ontológica. Y para entender las reglas de esa economía debemos recordar los viejos proyectos teóricos que intentan describir una economía más allá del mercado. Se trata sobre todo de las economías de lo sacro, que se parecen a la economía mediática en la medida en que al poder de lo sacro se lo supone en el “interior” de las cosas, y no se manifiesta sin más y de manera inmediata en la superficie. Lo sacro, entendido como una fuerza interior, escondida, pasa —de acuerdo a las reglas de una economía determinada— de una cosa a otra. Marcel Mauss fue el primero en intentar describir sistemáticamente, en su célebre *Ensayo sobre los dones* (1923-1924), una economía como esa, que incluye el interior de las cosas y, por eso, trasciende la habitual economía del mercado.¹

¹ Marcel Mauss, “Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften”, en *Soziologie und Anthropologie*, II, Carl Hanser Verlag, Múnich, 1974, págs. 11 y ss. Hay edición en español: Marcel Mauss, “Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas”, en *Sociología y Antropología*, traducción de Teresa Rubio, Tecnos, Madrid, 1971, págs. 155-263.

Mauss comienza su ensayo con la constatación de que el don presenta, en todos los pueblos y en todos los tiempos, una naturaleza paradójica: aunque los regalos son *per definitionem* voluntarios, los hombres se encuentran bajo la obligación social de hacer regalos, de recibir regalos y de devolverlos. Y existen reglas fijas —aunque no explícitamente formuladas o formulables—, conocidas por igual por quienes regalan y por quienes reciben los regalos, que determinan el intercambio de regalos. El regalo vale habitualmente como expresión de la voluntad libre, de la magnanimidad individual, del afecto personal y sobre todo de la disponibilidad general a la renuncia, más allá del habitual cálculo económico. En ese sentido, el motivo para la decisión de regalar por parte de un individuo debe residir exclusivamente en la naturaleza interior de ese individuo: en su carácter, magnánimo o avaro.

Pero, por otra parte, quien no hace regalo alguno resulta proscrito por la sociedad y es discriminado socialmente. O sea, que cada uno está bajo la obligación de regalar para ser aceptado socialmente y para, a través de esa aceptación, obtener una ventaja y evitar un perjuicio, algo que puede ser completamente descrito en categorías económicas. En el intercambio de dones se esconde, tras la ilusión de la voluntad libre, una obligación regulada por unas reglas no menos estrictas que las de la economía del dinero y el mercado, y que es descrita por Mauss como una economía simbólica. La economía simbólica no sólo obliga a regalar, sino, igualmente, a aceptar el regalo y a devolverlo. Quien no acepta el regalo insulta a quien regala; y quien no responde

con otro regalo se coloca en una situación social de desventaja. El regalo, que debe manifestar la condición interior del hombre —esto es, su capacidad o incapacidad para la magnanimidad o la generosidad— resulta ser así un factor de una economía simbólica, en relación al cual a los participantes en esa economía se les adscriben determinados “valores interiores”.

Mauss considera el intercambio simbólico como una forma arcaica de economía, que precede a la moderna economía del dinero. Pero, al mismo tiempo, supone que esa economía simbólica de ninguna manera pierde su fuerza con el advenimiento del dinero y del mercado de la mercancía, porque es mucho más universal, más amplia, más vasta que el mercado. En este sentido, Mauss no considera que haya diferencias relevantes para su teoría entre las así llamadas culturas arcaicas y las culturas modernas. En la cultura de la modernidad europea, el mercado también tiene una vigencia parcial, pues no incluye los “valores interiores”. Por el contrario, el intercambio simbólico de dones es total, universal —es “un sistema de prestaciones totales”, como lo denomina Mauss—, pues a través de su economía no sólo se intercambian mercancías, sino también “favores, almuerzos festivos, rituales, servicios militares, mujeres, niños, danzas, fiestas y mercados, en los cuales el comercio es sólo un momento y la circulación de las riquezas sólo una cara de un contrato, de un acuerdo más general y permanente”.¹

¹ Marcel Mauss, “Die Gabe...”, pág. 16.

Precisamente cuando alguien hace un regalo voluntariamente, es decir, cuando no exige ni recibe por ello ninguna recompensa equivalente en forma de pago, es cuando el regalado se siente más obligado interiormente ante el que regala: le adeuda valores “interiores” como respeto, agradecimiento y el sentimiento de solidaridad, que son bienes sociales de absoluta importancia, porque mejoran y asientan la posición social del que regala. Aún más: el regalado está obligado a responder. Tiene que “tomarse la revancha” para no perder la dignidad y no ser despreciado por el otro. De esa manera, la solidaridad del regalo tiene efectos quizá superiores, en sentido económico, a los de la pura obligación económica. También los valores “interiores”, como la amistad, el amor y el honor se intercambian en el marco de la economía simbólica. Para Mauss, no existe ninguna acción desinteresada, heroica, ningún sacrificio, ninguna prodigalidad o dispendio o don generoso que pueda sustraerse a la economía simbólica del don, pues todos ellos obligan a la sociedad a contraprestaciones simbólicas y aportan al sujeto de dichos actos desinteresados fama, prestigio social y admiración y, con ello, una posición social mejor y poder. Por lo demás, las acciones desinteresadas no se convierten por ello en menos generosas y altruistas. Muy al contrario: sólo dentro de la economía del intercambio simbólico tienen vigencia esos gestos simbólicos, como generosas acciones dignas de admiración.

La transformación económica de lo desinteresado, de lo generoso, del autosacrificio e incluso de la autodestruc-

ción —en breve: la economización de lo romántico— es, con seguridad uno de los rasgos más fascinantes del modelo maussiano del intercambio simbólico. Pues las modernas tesis sobre el mercado y el comportamiento comercial, al menos tal y como vienen circulando desde Adam Smith, sugieren una imagen del hombre muy determinada, que es la que debe definir “interiormente” al agente individual de ese mercado. Según esa imagen, el protagonista del mercado es un individuo destructivo, calculador y desconsiderado, cuyo comportamiento se guía sólo por el cálculo coste-beneficio. Ese “típico” individuo burgués ha sido y sigue siendo el blanco permanente tanto de la crítica y la ironía de inspiración romántica como de la burla general por parte de la sociedad, porque, según parece, carece de cualquier sentido de lo noble y lo desinteresado. Y por eso el romanticismo —incluido el romanticismo político— busca alternativas antiburguesas en el arte, en la religión y también en la milicia (propiamente, sobre todo en la milicia, pues la milicia exige al hombre de la manera más radical el sacrificio desinteresado, la fidelidad hasta la muerte y el primado del honor), para dar al hombre una oportunidad de actuar según sus principios e impulsos más interiores (y, por ello, superiores), según principios que no puedan ser reducidos a un cálculo externo, económico e inferior.

Mauss emprende un elegante intento de describir ese ideal romántico, “interior y superior”, del desinterés y de la “verdadera grandeza” como el ámbito en el que está vigente una economía ampliada, un intercambio reglado de

forma estricta entre el don concedido y el don con el que se le da respuesta. Con ello ocurre que, por una parte, los gestos de generosidad desinteresada son legitimados en el sentido de una finalidad económica: ahora ni siquiera el más inveterado seguidor del mercado capitalista puede seguir pensando que lo que hay en juego en esos gestos es una ensoñación romántica; pero, al mismo tiempo, por otra parte, todo lo romántico resulta radicalmente “des-romantizado” e incluido en el dominio de lo económico. Por eso ha sido siempre tan dificultosa la teoría de Mauss. Quien lee a Mauss se ve confrontado continuamente con una ironía que de ningún modo es exclusivamente literaria, sino que se origina en el fondo de los temas que trata. En Mauss, cada explicación teórica es al mismo tiempo justificación y humillación, insulto a aquello que se explica. Por lo demás, una teoría que quiere explicar algo siempre es, en sí misma, un regalo desinteresado al objeto de la explicación: por la explicación, el objeto es “comprendido” y, con ello, se lo legitima en su existencia social. Ahora bien, el objeto de la teoría no puede —o puede muy infrecuentemente— devolver el regalo de la explicación de manera condigna. Y eso le ofende “interiormente”. Por ejemplo, sabemos demasiado bien cómo artistas y escritores se sienten ofendidos y malinterpretados precisamente por aquellos críticos o teóricos que les han llevado, a través del regalo de su interpretación, al mayor prestigio y a la fama.

Mauss tematiza continuamente ese carácter “agonístico” —como él lo llama— del don. Cada don es, al mismo tiempo,

un reto, un ataque a la honra del regalado; un ataque que debe ser recompensado con otro regalo. En muchos lugares de su ensayo, Mauss demuestra la similitud estructural entre el regalar y la acción guerrera: en algunas culturas es habitual, por ejemplo, arrojar el regalo a los pies del regalado, como uno arroja su guante a los pies de alguien para declararle la guerra, aunque se trate de una fiesta del regalo. Mauss cita también la conocida locución alemana "sich für das Geschenk revanchieren" ("tomarse la revancha por el regalo"), para dejar claro ese componente belicoso. Y es que, a través del regalo, quien regala gana un control simbólico sobre el regalado, que se siente obligado ante aquél y, por medio de esa obligación, se ve reducido a un rango social inferior.

Eventualmente, la entera sociedad puede sentirse obligada ante un sólo individuo, a causa del sacrificio desinteresado de éste, de manera que ese individuo gana sobre esa sociedad un gran poder simbólico. Por lo demás, el primer intercambio de dones es, para Mauss, el que tiene lugar con los dioses, los espíritus y los muertos. Cuando se hace un sacrificio a los dioses, ese sacrificio puede parecer una pura destrucción de bienes, pero propiamente se trata de obligar a los dioses, a través de ese sacrificio, a una recompensa. Si yo ofrezco sacrificios continuamente a mi Dios, espero entonces que él me ayude en una futura situación difícil, que yo no soy capaz de prever en el momento de la ofrenda sacrificial. Con ello, la economía simbólica no queda limitada a los hombres. Es más bien una economía total, en el sen-

tido de que implica en el intercambio de dones a los dioses, los espíritus, los antepasados muertos y los aún no nacidos. Quizá ésta sea la dimensión más importante de esta economía: que, a diferencia de la economía de mercado, no está estructurada antropocéntricamente y no sólo abarca a los vivos, sino también a todos los espíritus de todos los tiempos.

Además, para Mauss, sólo en el contexto de esa economía simbólica puede surgir algo así como una personalidad viva, como una individualidad; sólo en ese contexto puede recibir el ser humano “un rostro” que exprese su “interior”.¹ Pues la personalidad “interior” de un hombre no es innata, sino que es efecto de sus acciones simbólicas. Cuando el regalado no devuelve el regalo, “se le cae la cara” de vergüenza. Pero, ¿por qué se le puede caer la cara a uno por dejar de devolver el regalo? Al parecer, sólo en cuanto que regalamos recibimos un rostro. La palabra “personalidad” proviene del latín *persona*; y la *persona* es una máscara, que originariamente significa lo mismo que rostro. Según eso, tener una cara, una *persona*, es un premio, un privilegio. Antiguamente, no todos tenían una cara, no todos tenían una *persona*: los militares y los sacerdotes, por ejemplo, tenían ventaja en este punto. Un oficial no tenía su rostro propio,

¹ Marcel Mauss, “Eine Kategorie des menschlichen Geistes: Der Begriff der Person und des ‘Ich’”, en *Soziologie und Anthropologie*, págs. 272 y ss. Hay edición en español: Marcel Mauss, “Sobre una categoría del espíritu humano: la noción de persona y la noción del yo”, en *Sociología y Antropología*, págs. 309 y ss.

sino que tenía un rostro de oficial: la máscara de su honor. El rostro se convertía, con ello, en una parte del uniforme. Cuando un oficial hacía algo que contravenía el honor militar, se le “caía la cara” (de vergüenza) y manchaba su uniforme. O sea, que la personalidad, el rostro y la individualidad son intercambiables en el marco de la economía simbólica exactamente igual que lo son todos los demás signos, de modo que no tendría sentido preguntar quién es el sujeto de esa economía. Cada protagonista de la economía simbólica sólo puede recibir su personalidad haciéndose con un signo que tenga una larga prehistoria; haciéndose con un rostro que haya sido llevado durante largo tiempo por otro. Y es evidente que incluso poseer una individualidad irreductible e irrepetible significa llevar una máscara: la célebre máscara romántica, una máscara, por cierto, que puede perderse fácilmente por medio de actividades “interesadas” y “provechosas”.

Un intercambio de identidades como el descrito no conduce en modo alguno a una disolución de los límites del individuo o a una identidad fluida o a un descentramiento del sujeto de esos de los que hoy se habla tan a gusto y tan frecuentemente. Los sujetos de la economía simbólica, que intercambian los signos de su personalidad, permanecen absolutamente centrados y en modo alguno se disuelven. Aunque esos sujetos submediáticos intercambien de continuo sus máscaras en la superficie mediática, están, al mismo tiempo, suficientemente definidos como portadores del intercambio simbólico, por medio de determinadas posicio-

nes en la topografía de la superficie mediática. Y se definen, sobre todo, porque el intercambio simbólico, como Mauss subraya continuamente, se lleva a cabo de modo similar al de la guerra, es decir, estratégicamente.

Ese componente agonístico del intercambio simbólico se muestra de una manera especialmente clara en el fenómeno que Mauss denomina, usando una antigua palabra, *potlacht*.¹ El *potlacht* consiste en una destrucción ostentosa, demostrativa y aparentemente sin objeto de los propios bienes. Cuando un jefe de tribu destruye una parte de su propiedad o de la propiedad de su tribu, o incluso la entera propiedad, obliga a los otros jefes, según las reglas de la economía simbólica, a hacer lo mismo si quieren conservar su rostro y su rango social. Y así se convierte también una destrucción pura e “improductiva” de las riquezas en una actividad económica. Al mismo tiempo, en el *potlacht* se muestra con toda claridad que en el fundamento de la economía simbólica se encuentra una competición, en la que se toma parte con agresividad, para conseguir aceptación social, y en la que puede haber perdedores y ganadores. Y es que la envergadura del sacrificio determina el rango social del sacrificador. Basta recordar algunas acciones sacrificiales bien conocidas —la entrega de Cristo en la cruz y la aceptación voluntaria de Sócrates de la condena a muerte

¹ Marcel Mauss, “Eine Kategorie...”, en *Soziologie und Anthropologie*, págs. 243 y s. “*potlacht*” es el nombre de una fiesta indoamericana a la que Marcel Mauss dedicó algunas reflexiones. Boris Groys utiliza esta expresión para sugerir en la economía mediática un esquema similar al de la economía del don: en el *potlacht*, los líderes del grupo sacrificaban gratuitamente sus bienes o los regalaban a sus seguidores. (N. de los T.)

impuesta contra él— para medir cuan vastas obligaciones pueden originarse a partir de acciones sacrificiales como esas. Tanto el cristianismo como la tradición de la filosofía europea se fundan en esos dos sacrificios, y conjuran, una y otra vez, su poder simbólico para legitimar su privilegiada posición social. Después de que Dios se haya sacrificado, en la figura de Cristo, por la Humanidad, la Humanidad cristiana se siente obligada a sacrificarse igualmente a Dios, o, al menos, a obedecerle. Y también la tradición filosófica está fundada, al fin y al cabo, en un *potlacht*: la muerte de Sócrates obliga al resto de los filósofos a pensar, esto es, a asumir determinados procedimientos metódicos que Sócrates les ha regalado y legado.

No es casual que Nietzsche, que quería librarse de esas viejas deudas en nombre de un nuevo pensamiento, intentara una y otra vez desvalorizar el valor simbólico tanto del sacrificio socrático como de la muerte de Cristo. Por medio de la “psicología”, Nietzsche quiso probar que Sócrates, un hombre puramente racional, carecía de interés alguno por la vida, de manera que su muerte no puede ser interpretada como trágica y como fuente de deberes y obligaciones. Del mismo modo, Cristo es descrito por Nietzsche, “psicológicamente”, como un ser débil para el que el autosacrificio era una necesidad psicológica, y no una acción voluntaria que pudiera obligar a otros.¹ Al mismo tiempo, el futuro su-

¹ Friedrich Nietzsche, *der Antichrist*, en Karl Schlechta (ed.), *Friedrich Nietzsche. Werke*, Hanser Verlag, Múnich, 1955, II, págs. 1161-1235. Hay edición en español: Friedrich Nietzsche, *El Anticristo*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

perhombre debe ser, según Nietzsche, aquel que por medio de su crepúsculo, de su propia decadencia, voluntariamente querida, consiga, definitivamente, librar a la Humanidad de sus viejas deudas y obligarla a una nueva intensidad vital.

A este respecto, la cuestión más interesante no es, con seguridad, si Nietzsche “tenía razón” con sus desvalorizaciones, sino lo consecuentemente que su manera de pensar seguía la lógica de la economía simbólica. El aura de lo interior oculto, del soporte, de lo supratemporal es transferida en ella de los signos de la espiritualidad y la razón a los signos de la vida, de la pura vitalidad, y lo es, en concreto, por medio de un nuevo sacrificio: el del *potlacht* escenificado en los escritos de Nietzsche, que supera y anula los anticuados sacrificios anteriores. Y es que Nietzsche, detrás de la espiritualidad y de la razón, descubre la vida como portador mediático más profundamente escondido aún: la descubre como una vida débil que aún no sabe nada de su función de portadora; contrariamente, la vida alcanza en el superhombre una fuerza tal que incluso la muerte del superhombre es una afirmación de la vida: a través de esa muerte la vida se convierte en el nuevo, en el absoluto, en el infinito soporte de signos, al que todos los signos que porta están obligados en igual medida.

No es causal que los escritos de Nietzsche hayan encabezado el *potlacht*, históricamente sin igual, de las vanguardias artísticas, en el que el premio más alto se lo lleva aquel que más renuncia: a la mimesis en el arte, a la metafísica en la filosofía, al sujeto en la literatura, etcétera. Toda

la reducción operada por las vanguardias históricas no ha sido otra cosa más que un paroxismo del *potlacht*, en absoluto distinto de aquel que, una y otra vez, daba ocasión a los jefes de tribu indo-americanos a destruir sin residuos todas sus riquezas. No obstante, cada uno de esos actos de *potlacht* descubría y establecía un nuevo e infinito soporte del arte, que elevaba al artista que “ponía al descubierto” ese soporte y dedicaba y sacrificaba su vida a ese descubrimiento, por lo menos durante un tiempo, a jefe de la escena artística de cada época.

En este contexto, la cuestión de si los que hacen sacrificios poseen en realidad las riquezas que destruyen ostentosamente es, evidente y absolutamente irrelevante. Nietzsche acusó a los ascetas cristianos y a los filósofos racionalistas de poseer muy poca vitalidad y, por eso, de no tener nada que pudiera sacrificarse realmente: cuando uno tiene poca vitalidad, elegir la ascésis cristiana o la moral racionalista no parece, de hecho, un gran sacrificio. Para Nietzsche, ése caso es más bien el de una mera apariencia de sacrificio, en el que el que sacrifica, propiamente, no hace más que hacer como si sacrificara, pero, en realidad nunca ha poseído aquello que parece que sacrifica. El mismo reproche se le hizo desde el principio a la vanguardia: el reproche de que los artistas de vanguardia, en realidad, no poseían la originaria maestría y la habilidad y el conocimiento que sí tenía la tradición a la que presuntamente habían renunciado. Aquí nos las tenemos que ver de nuevo con una figura de la sospecha infinita, pues la sospecha de que el

sacrificio, en realidad, es una simulación no se deja ni confirmar ni refutar. Pero la sospecha infinita en ningún caso impide el funcionamiento de la economía simbólica; más bien la pone en marcha. El viejo sacrificio, es verdad, resulta desvalorizado por la sospecha de si no será pura apariencia; pero su valor simbólico se transfiere al medio en el que ha tenido lugar la desvalorización de los viejos valores; por ejemplo, al medio de la vida, al medio del lenguaje o al medio de la escritura. Los valores simbólicos no resultan desvalorizados por la sospecha de simulación, sino que más bien son trasladados de sitio y repartidos de nuevo, de manera que pueda comenzar el nuevo ciclo de la economía simbólica de la sospecha. La sospecha general de una simulación, bajo la que la modernidad ha puesto todos los valores, no abroga la economía simbólica, sino que más bien la impulsa.

De igual modo, Mauss también entendió su propio modelo del intercambio simbólico como universal, esto es, como algo no válido sólo para sociedades arcaicas, sino también para la modernidad europea, porque pensaba que el afán despilfarrador de lujo y consumo ostentoso de las sociedades modernas desempeña una función social y económica importante. Y de hecho, la competición en el consumo ostentoso caracteriza el comportamiento del moderno ciudadano europeo no menos que el de sus ancestros aristocráticos o arcaicos. Como individuo particular, uno puede sustraerse a esa competición tan difícilmente como antes. Y como en la modernidad uno está obligado no sólo

a ganar dinero, sino a gastarlo y regalarlo, la economía simbólica sigue siendo, bajo las condiciones de la modernidad, un sistema de prestaciones totales que supera los límites del puro intercambio de bienes de consumo orientado al beneficio. Por eso Mauss, al final de su texto, utilizó también su modelo de economía simbólica para responder a cuestiones políticas que eran actuales entonces. Y entre ellas está, en primer lugar, la cuestión de la función y los límites del Estado social en la sociedad moderna.

Y es que la economía del don es interpretada por Mauss como una fundamentación del carácter necesario del Estado social como mecanismo de reparto de arriba abajo.¹ Para Mauss, cada bien de consumo producido por un trabajador contiene también un componente simbólico. Cada producto es, al mismo tiempo, un regalo de aquel que lo ha producido, pues cada trabajador invierte en la producción de esos bienes no sólo su tiempo y su fuerza física, sino también, si se quiere, su alma, su sentimiento, su personalidad. Sin embargo, esa inversión suplementaria, emocional, no está compensada por el salario que recibe el trabajador en el mercado de trabajo. El trabajador, según Mauss, no se afana sólo por un salario justo, sino que lo hace, además, por una aceptación simbólica del regalo que hace a la sociedad. El Estado social y sus regalos a los trabajadores son, por tanto, recompensas a las que la sociedad está obligada en el contexto de la economía simbólica, y no sólo limosnas cuyo reparto pueda decidir libremente la sociedad.

¹ Marcel Mauss, "Die Gabe...", págs. 123 y ss.

La misma función cumple para Mauss el fenómeno social que hoy llamaríamos "sponsoring": el *sponsoring* no es algo voluntario y libre, sino algo ineludible, pues el regalar es para Mauss, como se ha dicho, una acción de guerra y, por eso, un sustituto de la guerra real. Quien no quiere regalar tiene que emprender una lucha de clases en toda regla, en la que perderá, de todos modos, su dinero.¹

Esta última reflexión deja claro que Mauss, aunque deduzca también ciertas consecuencias "humanitarias" de su modelo, parte de una perspectiva teórica que de ningún modo es antropocéntrica. Así, por ejemplo, Mauss compara a los hombres y sus culturas —incluyendo sus mercados— con plantas de mar: las instituciones humanas son para él como "pólipos y nenúfares".² Debemos ver a las masas humanas, dice Mauss, como movidas por fuerzas que no proceden del propio hombre: "descubrimos grupos de hombres sumergidos en su *milieu* y en sus sentimientos".³ La civilización humana se encuentra para Mauss, originariamente, bajo agua. Y descubrimos este hecho primordial de la existencia humana no en aquél célebre "sentimiento oceánico", sino por la observación exterior de las corrientes que desplazan, transportan e intercambian de continuo todas las cosas humanas. En este punto se hace evidente que la principal dificultad interpretativa del modelo maussiano es cómo debe entenderse la naturaleza de la obligación que obliga a cada particular a participar en el intercambio de todos los signos.

¹ Marcel Mauss, "Die Gabe...", pág. 136.

² *Ibidem*, pág. 139.

³ *Idem*.

Se puede, con seguridad, interpretar esa obligación en un habitual sentido económico: como algo racional, como el cálculo que se emplea para sobrevivir en la sociedad tal y como ésta es y para medrar. En ese caso, la obligatoriedad de las convenciones sociales que obligan al intercambio simbólico se transmitiría a través de una decisión consciente del individuo: la de querer seguir la lógica del intercambio simbólico. Y hay en los escritos de Mauss muchos textos que confirman por entero ese concepto de la obligatoriedad como un cálculo consciente; pero hay muchos más que lo contradicen y en los que la obligatoriedad del intercambio es descrita como un movimiento oceánico, submediático, al que ningún signo de la superficie mediática puede sustraerse; es un movimiento que obliga a los individuos a seguirlo también —y sobre todo— cuando quieren oponerse conscientemente a las convenciones dominantes de la economía simbólica: a quien no quiere intercambiar libre y conscientemente es intercambiado de modo obligatorio.

Las primeras interpretaciones antropocéntricas y humanistas del intercambio simbólico se han extendido sobre todo en la posterior literatura etnológica. En ella, el intercambio simbólico se describe frecuentemente como una especie de “primitivo” idilio social, en el que a todos los hombres se les permite participar en la misma medida en todos los bienes simbólicos: una especie de visión utópica de la economía más allá de la propiedad privada, de la acumulación de los bienes, del individualismo y del aislamiento social del individuo. Entretanto, algunos etnólogos han

puesto en cuestión esa imagen idílica, e intentan demostrar que también en las sociedades arcaicas la voluntad de coleccionar y conservar está absolutamente presente. En ese sentido, determinados objetos, especialmente los sagrados, son excluidos del intercambio simbólico y se conservan como propiedad inalienable de la tribu.¹ Esa limitación a la obligatoriedad del intercambio total descrito por Mauss introduce un elemento de aislamiento individual en el presunto paraíso originario de las culturas arcaicas.² En todo caso, ni la interpretación humanista e idílica del modelo maussiano del intercambio simbólico ni su refutación empírica, planteada por la investigación más moderna, perciben la radicalidad de la economía simbólica tal y como fue concebida por Mauss.

Y es que, para Mauss, el intercambio simbólico no es en modo alguno un mero sistema de reglas que puedan ser seguidas o no. Más bien se trata de una obligatoriedad que, en caso extremo, y si es necesario, se impone sin consentimiento alguno por parte de quien actúa y contra su explícita voluntad. También la tribu que quiera guardar parcialmente sus riquezas tendrá que perderlas en algún momento posterior, en una guerra o en su posible decadencia como tribu. La libertad de la decisión individual en relación a la economía simbólica sólo tiene para Mauss un signifi-

¹ Cfr. Annette B. Weiner, *Inalienable Possessions. The Paradox of Keeping-While-Giving*, University of California Press, Berkeley/Los Ángeles/Oxford, 1992, y Maurice Godelier, *L'énigme du don*, Fayard, París, 1996.

² Cfr. la discusión "L'échange. De la civilité à la violence", en *Critique*, 596-597, París, 1997, págs. 6 y s.

cado periférico.¹ En este sentido, el intercambio simbólico, tal y como es descrito por él, recuerda sobre todo a la dialéctica hegeliana: el Espíritu absoluto usa en la misma medida, para su propio proceso interior, subfenoménico y submediático, tesis y antítesis, consentimiento y resistencia. El que actúa de acuerdo al espíritu de su tiempo será recompensado; el que actúa en desacuerdo a él, castigado; pero ambos modos de actuar sirven al mismo espíritu. El don, para Mauss, está desde un principio escindido interiormente y es paradójico: es, si se quiere, dialéctico. Es signo de la paz, del afecto y de la generosidad; y, al mismo tiempo, es signo del reto agonístico, de la provocación, de la sumisión de aquél a quien se regala y de la guerra. Y eso significa que quien no acepta voluntariamente la economía del don y de la devolución de ese don es entregado a esa economía a través de la guerra y la lucha. Todo individuo tiene que perder en algún momento todo aquello que aún no ha regalado y por eso sigue poseyendo: como muy tarde, en el momento de su muerte. Todo individuo está incluido en la circulación total de los bienes simbólicos, tanto si es consciente de ello y lo está por las buenas como si no. En la medida en que el modelo maussiano del intercambio simbólico también entiende como regalo el botín de guerra o la herencia tras la muerte, ese modelo constituye, en efecto, un “sistema de prestaciones totales”.

¹ Este hecho es obviado, por ejemplo, por Bourdieu. Cfr. Pierre Bourdieu, “Marginalia –some additional Notes on the Gift”, en Alan D. Schrift (ed.), *The Logic of the Gift. Towards an Ethic of Generosity*, Routledge, Nueva York/Londres, 1997, págs. 231 y ss.

Toda civilización está, para Mauss, originariamente sumergida, bajo agua o, dicho de otra manera: bajo sospecha. Y no puede sustraerse a los movimientos y las corrientes de ese océano invisible, tanto si quiere nadar en ellas como si no quiere. El agua, o sea, el medio universal de todas las comunicaciones no es, y esto es seguro, el Espíritu absoluto en sentido hegeliano, que actúa tras todas las superficies fenoménicas y mediáticas del mundo. Pero ese medio tampoco debe entenderse como una necesidad "objetiva", positiva, científica, mecánicamente activa. Aunque sus protagonistas individuales no puedan controlar el todo del intercambio simbólico, al final, la diferencia entre la generosidad del regalo y el castigo por la cicatería es evidente. El intercambio como tal tiene lugar, desde luego, en cualquier caso; pero el regalo generoso, esto es, la acción en concordancia con las reglas del intercambio simbólico concede al que regala un brillo que no podría generar el mero efecto de la necesidad mecánica, determinada naturalmente. Por eso, Mauss intenta encontrar y dar un nombre a una fuerza que actúe más allá de la oposición espíritu *versus* materia y que gobierne el intercambio simbólico. Esa fuerza debe obligarnos, con independencia de nuestra voluntad, a intercambiar valores simbólicos. Pero, al mismo tiempo, en la acción de esa fuerza debe poderse reconocer, en cada caso, si se trata de una renuncia voluntaria o de una pérdida involuntaria.

Por lo demás, la dirección por la que debe transcurrir esa búsqueda la ofrece Mauss ya muy al principio de su escrito. Allí formula la cuestión central de sus posteriores investigaciones, a saber: “¿Qué tipo de fuerza hay en la cosa regalada que hace que el receptor responda al regalo?”¹ Mauss da a esa fuerza el nombre de *maná*, un término que toma del lenguaje polinesio. La figura del *maná* se ha revelado después como la más controvertida y productiva de todas las figuras del pensamiento maussiano. Mauss define el *maná* como una “fuerza mágica, religiosa y espiritual”,² de la que los habitantes de la Polinesia creen que habita el interior del regalo y hace que ese regalo, en algún momento, tenga que retornar a quien lo ha regalado. Después de que haya sido dado y aceptado, el regalo conserva para su receptor, durante un tiempo determinado, un efecto de apoyo y ayuda: el *maná* del regalo permanece, si se puede decir así, mágicamente positivo. Pero más tarde, el alma del regalo (*hau*) siente nostalgia de su origen, de quien ha hecho el regalo: el regalo quiere abandonar al regalado y volver al que regala.

¹ Marcel Mauss, “Die Gabe...”, pág. 13.

² *Ibidem*, págs. 23 y s.

Y a partir de ese momento, el regalo se convierte en algo peligroso para el receptor: el *maná* deviene mágicamente negativo, y eso significa que ha llegado el momento de responder con otro regalo o de regalar, a su vez, el objeto recibido como regalo. En algún momento –gracias a ese continuo estar siempre regalando– el regalo completa el círculo y vuelve a su origen, aunque en realidad resulta imposible hablar propiamente de un origen determinado, porque todos los regalos están circulando permanentemente en el circuito de la economía de los dones.¹ En todo caso, es el *maná*, es decir, la fuerza interna que habita el interior del regalo mismo, lo que impulsa el intercambio simbólico, y no, por ejemplo, la libre voluntad individual de quien regala, las convenciones “exteriores” de una determinada civilización o las leyes de la naturaleza.

Los conceptos de “*maná*” y de “*hau*”, que usa Mauss, proceden del ámbito cultural polinesio, que era un espacio relativamente cerrado: en esas condiciones, que un regalo vuelva a regalarsé tiene que acabar haciendo que vuelva pronto a su origen, esto es, que complete todo el círculo. Se trata pues, a primera vista, de un caso económico especial, que no debe generalizarse sin más. Por eso, Mauss fue acusado con frecuencia de hacerse con conceptos de cultu-

¹ Cfr. Rodolphe Gasché, “Heliocentric Exchange”, en Alan D. Schrift (ed.), *The Logic of the Gift*, traducción de Morris Parslow, Routledge, Nueva York/Londres, 1997. El texto de Gasché sostiene, realmente, la posición contraria a la de Bourdieu: a Mauss no se le reprocha haber ignorado la libre decisión de los individuos, sino al contrario: se le reprocha haber “humanizado” en exceso el intercambio simbólico.

ras arcaicas para sus propias teorías, en vez de analizarlos desde una distancia científicamente segura. Y Mauss, de hecho, se apropia a gusto de toda clase de términos técnicos y de aquellas figuras del pensamiento que le parecen apropiadas y que poseen el *maná* que él necesita para obtener brillo para sus propias teorías; y, después de usarlos, Mauss regala a su vez esos términos y figuras del pensamiento, en la medida en que publica sus textos y los deja francos para su cita y su posterior circulación.

Ahora no debemos ocuparnos de los análisis exactos y las demostraciones que usa Mauss para fundamentar su teoría del *maná* o —quizá está mejor dicho así— su reconstrucción teórica del mito polinesio del *maná*. Que diversos objetos puedan estar poseídos por el espíritu de sus antiguos propietarios y que por eso puedan ser peligrosos para sus nuevos propietarios es una sospecha conocida por todos, que también se ha tratado con frecuencia en la cultura de masas de nuestro tiempo. La película *Poltergeist*, de Spielberg, es sólo un ejemplo entre muchos; en todo caso es un ejemplo interesante, en la medida en que lo que los espíritus utilizan para comunicarse con los ocupantes de una casa que ha sido construida encima de un antiguo cementerio es un viejo aparato de televisión. Los espíritus de los muertos enterrados allí se aparecen desde el interior del televisor durante el tiempo en que no se emite ningún programa y, por tanto, no hay superficie mediática alguna que pudiera proteger lo exterior de lo interior. Está claro que en este caso nos las tenemos que ver con un *maná* negativo, en el que,

de hecho, la posesión de las cosas y los signos por sus antiguos propietarios se percibe en la mayoría de los casos como negativo. En todo caso, hay suficientes ejemplos contrarios: por ejemplo, la película *Beetlejuice*, de Tim Burton, en la que los espíritus de los anteriores propietarios de una casa se muestran amables y solícitos con sus actuales propietarios, con lo que les regalan un *maná* positivo.

Está claro que para la teoría del *maná*, tal y como fue formulada por Mauss, tiene una importancia fundamental el hecho de que, con el tiempo, el carácter de los espíritus que habitan los regalos cambia necesariamente. El *maná* en el regalo siempre es, de entrada, amable, pero más tarde comienza, de un modo igualmente necesario, a tener efectos negativos, justamente cuando la relación entre el regalo y quien lo regala cae en el olvido. El carácter extraño del regalo, aún no olvidado, garantiza el buen *maná*: el regalo como un signo nuevo, extraño, en medio de un contexto conocido, "propio", produce el efecto de una visión en el interior, que concede a ese signo el buen *maná* de la sinceridad mediática. La posterior domesticación del regalo, que acontece inevitablemente, no sólo lleva a la pérdida del *maná* positivo, sino también a la aparición del *maná* negativo. Puede decirse que en cuanto el signo de lo nuevo y lo extraño se convierte en una parte de la superficie mediática se convierte, al mismo tiempo, en el lugar de una sospecha especialmente intensa.

Conocemos ese fenómeno en una versión de la moda: el que se viste según la moda actual parece *cool* y atractivo, pero

nos hay nada más destructivo para la propia imagen que la moda de ayer. Aunque, al mismo tiempo, la moda de anteayer sí que puede, precisamente cuando “vuelve”, remitir al *maná* positivo y resultar atractiva. La moda, por otra parte, no es otra cosa más que una determinada forma de la economía del intercambio simbólico, que obliga a todos a intercambiar continuamente sus signos, para que esos signos parezcan siempre extraños y no pierdan la capacidad de remitir al abismo entre lo exterior y lo interior. Y como toda la así llamada creatividad cultural está, en último término, bajo el dictado de la moda —e incluso se define por medio de la sensibilidad frente a ese dictado— la cultura funciona, también en la modernidad, como un espacio de intercambio simbólico.

Es cierto que el concepto de *maná*, tal y como lo usa Mauss, ha sido criticado y rechazado por la mayoría de los autores que han comentado los escritos de Mauss. Y la crítica más radical, profunda y, al mismo tiempo, más rica en conclusiones teóricas ha sido la formulada por Claude Lévi-Strauss.¹ Pero, a diferencia de la mayoría de los críticos, Lévi-Strauss no quiere desechar sin más el concepto de *maná*; quiere, más bien, asignarle una definición más precisa. Y es que lo que le molesta a Lévi-Strauss del concepto de *maná* tal y como es definido por Mauss, es el hecho de

¹ Claude Lévi-Strauss, “Einleitung in das Werk von Marcel Mauss”, en Marcel Mauss, *Soziologie und Anthropologie*, I, págs. 7 y ss. Hay edición en español: Claude Lévi-Strauss, “Introducción a la obra de Marcel Mauss”, en Marcel Mauss, *Sociología y Antropología*, págs. 13 y ss.

que ese concepto sugiere la acción de una fuerza que, aunque escondida, es real, “objetual”, “natural”. Lévi-Strauss presume que Mauss no sólo se sirvió del concepto de *maná* para la construcción de su teoría, sino que él mismo, secretamente, creía en la realidad del *maná*, y diagnostica en ese comportamiento un viejo error de la razón: “el concepto de *maná* no pertenece al orden de la realidad, sino al orden del pensamiento, el cual, incluso cuando se piensa a sí mismo, sólo puede pensar un objeto”.¹

Para Lévi-Strauss, por el contrario, el *maná* no pertenece al orden de la realidad, sino sólo al orden de los signos. Como Mauss, Lévi-Strauss parte de la visión de una totalidad del orden simbólico: en concreto, de la totalidad de la significación. Para Lévi-Strauss, el entero universo se ha vuelto significativo, en algún momento, de un plumazo. Antes de ese *big bang* de la significación no había significados en el mundo; después de él, sólo hay significados.² Todas las cosas se han convertido instantáneamente en signos y en significantes que, desde ese momento, están a la espera de sus significados. Es decir, que el mundo, tras el *big bang* de la significación, nos ofrece un número infinito de significantes, de los que en todo caso no sabemos *qué* significan; son significantes sin significado: sólo sabemos *que* significan. Y el progreso del pensamiento consiste, según afirma Lévi-Strauss, en un “trabajo de equiparación del significante con el significado”, esto es, en la progresiva ocu-

¹ Claude Lévi-Strauss, “Einleitung in das Werk von Marcel Mauss”, pág. 37.

² *Idem*.

pación de los significantes vacíos con significaciones determinadas, con significados.

El progreso del pensamiento, sin embargo, es muy lento, y siempre es finito y parcial; y aunque tiene lugar “en el interior de una totalidad cerrada y complementaria en sí”, nunca puede llenar completamente con significados el infinito número de significantes vacíos, pues toda tarea del pensamiento se completa en un tiempo vital finito.¹ O sea, que queda siempre un excedente de significantes vacíos que no puede ser cubierto por progreso alguno del pensamiento. Este infinito excedente de significados vacíos supone también un infinito excedente de instantes futuros vacíos, que deben ser vivenciados para llenar de sentido todos los significantes vacíos; sin embargo, tampoco pueden ser vividos, porque la vida humana es finita. Según eso, la escena básica del ser humano en el mundo, entendido éste como un mundo de la significación, consiste en que el hombre tiene siempre demasiados signos a su disposición a los que no puede atribuirles significado alguno. “Entre ambos [significante y significado] hay siempre una inadecuación, que sólo es resoluble para el entendimiento divino, y de la que resulta que hay una sobreabundancia de significantes en comparación con los significados que aquéllos pueden ocupar”.² De ahí que haya siempre una “ración suplementaria” de significantes sin significado, que marca la diferencia entre una razón divina, infinita y la razón humana, finita, una ración

¹ Claude Lévi-Strauss, “Einleitung in das Werk von Marcel Mauss”, pág. 38.

² *Ibidem*, pág. 39.

con la que el ser humano tiene que habérselas de algún modo.

Para Lévi-Strauss, *maná* no es más que el nombre para ese excedente de significantes vacíos y no cubiertos por sentido alguno. El *maná* es “el significante que flota”, que representa el entero e infinito excedente de significantes vacíos, que es “el fardo de todo pensamiento finito (pero también la condición de todo arte, de toda poesía, de toda invención mítica y estética), y que el conocimiento científico, aunque no pueda aplacarlo, sí puede disciplinarlo en parte”.¹ El *maná* es, de acuerdo con ello, “un valor cero simbólico, esto es, un signo que marca la necesidad de un contenido simbólico suplementario”.² En este sentido, Lévi-Strauss considera su interpretación del *maná* una “traducción de la concepción de Mauss” a un lenguaje teórico más actual, “completamente justo con el pensamiento de Mauss”.

El enorme significado de esta interpretación del concepto de *maná* para la posterior formación de la teoría postestructuralista es evidente: basta con recordar la función central que más tarde obtendrá el concepto de “suplementariedad” en *De la Grammatologie*, de Jacques Derrida, donde ese concepto conduce internamente el entero discurso de la deconstrucción. Por su parte, de la ulterior carrera del concepto de “significante que flota” no hace falta hablar siquiera. Sin embargo, la visión de un excedente infinito de significantes sin significados también ha tenido, más allá, conse-

¹ Claude Lévi-Strauss, “Einleitung in das Werk von Marcel Mauss”, p. 39.

² *Ibidem*, pág. 40.

cuencias teóricas que, muy probablemente, Lévi-Strauss ni siquiera podía entonces avizorar. Y es que su visión también ha vaciado de toda significación al infinito número de aquellos significantes de los que Lévi-Strauss aún quería suponer que poseían una significación, un referente, un significado: y eso ha ocurrido en cuanto alguien, en algún momento, se ha preguntado cómo es posible de hecho que un número finito de significaciones tenga estabilidad en el contexto del juego total e infinito de significantes vacíos. El infinito excedente de significantes vacíos arrastra por medio de ese juego a todas las significaciones finitas hasta la infinitud de la ausencia de significación, despojando a todos los significantes de sus significados. Y con ello, el progreso del pensamiento se presenta en su totalidad como algo carente de sentido e inútil, porque es sólo finito. La poesía, entendida como un juego con signos vacíos —con significantes sin significado— ha triunfado sobre la ciencia.

Cabe preguntar, con seguridad, hasta qué punto la interpretación por parte de Lévi-Strauss del *maná* de Mauss se corresponde con la intención fundamental del modelo maussiano del intercambio simbólico; pero algo está claro en todo caso: que aunque el *maná* sea para Lévi-Strauss un valor infinito, es un valor con el que también los espíritus finitos pueden operar económicamente, pues ya no consiste en una fuerza oculta que pertenece al orden de la realidad y que actúa a espaldas de los protagonistas del comercio simbólico, sino de un excedente de signos vacíos que está a ojos vista de esos protagonistas como su infinito futuro, como el

“progreso de un pensamiento”. Y aunque esa perspectiva siga siendo imposible de completar y de vivir, es posible hacer operaciones con ella; es posible intercambiarla, desplazarla, inaugurarla o clausurarla. La cuestión es sólo hasta qué punto es legítimo entonces hablar de la infinitud de los “significantes que flotan”. Para Lévi-Strauss, esos significantes son “flotantes” porque no están conectados a significados precisos, a significaciones determinadas. Pero eso no puede significar, en modo alguno, que los significantes realmente, “materialmente”, floten, esto es, que puedan fluir y nadar en el agua como algas y como peces, tal y como sugiere la metáfora que Lévi-Strauss toma prestada de Mauss. Aunque fuera el caso de que no todos los significantes estuvieran adheridos a significados determinados, todos los significantes están, en cualquier caso, fijados mediáticamente: como signos materiales ocupan, ineludiblemente, una posición determinada en la topografía de la superficie mediática.

Con todo, incluso si los significantes pudieran flotar en relación a su sentido, como tales significantes, mientras no son transmitidos por medio de determinados canales mediáticos, se están quietos. Pero como, por otra parte, el número de significantes tiene que ser infinito, tampoco podemos suponer de entrada que todos los significantes se distinguen entre sí estructuralmente, pues no podemos controlar realmente el número infinito de diferencias que se derivarían de ello; sería igualmente posible pensar que, en su infinitud, todos los significantes son idénticos: pues si no

puede afirmarse con seguridad que los significantes, en la medida en que su número es infinito, se distinguen entre sí, entonces tampoco podemos suponer que se trata de significantes en absoluto, pues según la doctrina básica del estructuralismo, los significantes se definen exclusivamente por las diferencias que distinguen a unos de otros. O sea, que la presunción según la cual podemos hablar de un número infinito de significantes —una suposición que, a fin de cuentas, ha conducido desde el estructuralismo clásico hasta el postestructuralismo— resulta altamente problemática. Quizá se debería hablar no tanto de un número infinito de significantes como, más bien, de una potencial infinitud de la superficie mediática que se ofrece al “progreso del pensamiento”, pues se deja inscribir con signos que, entonces, pueden ser puestos en relación con sus correspondientes significados.

Propiamente, la infinita cantidad de significantes vacíos, sin significación fija alguna, sólo puede ser entendida como una perífrasis del concepto de medio: como esos significantes sólo tienen un lugar mediático, pero no una significación, su único mensaje es su medio. El *maná*, que era entendido por Mauss como la fuerza que habita en los signos y los intercambia, resulta así reinterpretado como el carácter mediático de los signos. El medio se muestra, según eso, como una perspectiva temporal infinita, esto es, como la proyección, en la superficie mediática, de la infinita sospecha mediático-ontológica. Con ello, la economía mediática deviene una economía del tiempo. El futuro del medio

se abre con la sospecha que el medio provoca en el contemplador. Por lo demás, esa relación entre el tiempo del signo y la sospecha mediático-ontológica no es en absoluto casual, pues el soporte submediático sólo puede manifestarse para el contemplador por medio de la duración de los signos que él soporta. No es casual que Lévi-Strauss mantenga que el *maná*, entendido como un infinito excedente de significantes vacíos, se manifiesta sobre todo como poesía. Pues la poesía se interpreta, en la tradición formalista y estructuralista, como una manifestación del medio del lenguaje, en oposición a la comunicación habitual, en la que el contenido y el mensaje comunicativo y la intención del autor están en primer plano, bloqueando el del lenguaje mismo como medio.

Con todo, y como muchos otros científicos, Lévi-Strauss es demasiado romántico para hablar de poesía en términos de una especie de competición entre los poetas.¹ Para él, la poesía significa meramente una pura pérdida de significación que, como tal, siempre desprende el mismo efecto mágico: precisamente el *maná*. Lévi-Strauss sólo admite una oposición: la de la ciencia contra la poesía, que es la misma que la oposición significativa con significado *versus* libre significativa que flota. Además, para Lévi-Strauss, el hablante no puede evitar el fracaso del propio mensaje, y el *maná*

¹ Una descripción convincente de una competición entre poetas puede encontrarse en Harold Bloom, *Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1973. Hay edición en español: Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, traducción de Francisco Rivera, Monte Avila Editores, Caracas, 1991.

de la poesía, como señal de esa derrota, es todopoderoso. Con todo ello, Lévi-Strauss pertenece, con toda seguridad, a una gran tradición: más tarde, Paul de Man describirá igualmente la poesía como una involuntaria pérdida de la significación, del propio mensaje, que el poeta sufre necesariamente porque su mensaje, inevitablemente, tiene que ser deconstruido y vaciado por el medio del lenguaje.¹ Según parece, la poesía surge sobre todo cuando no se la pretende. En esas, por cierto, se pasa por alto que la pérdida de significación podría ser, desde luego, el resultado de una estrategia poética consciente dirigida precisamente a sustituir el propio mensaje por el mensaje del medio. La imposibilidad de decidir entre el mensaje propio y el mensaje del medio, de la que de Man siempre habla, no es un accidente de trabajo de la poesía: más bien ocurre que la poesía en este siglo consiste en una competición en la pérdida del significado, que, como cualquier competición, tiene sus ganadores y sus perdedores.

Y es que el trabajo del pensamiento poético consiste precisamente en buscar una y otra vez nuevos significantes que flotan y están vacíos de sentido; el poeta en absoluto puede confiar en que el infinito juego de los significados, postulado por la teoría postestructuralista, vacíe con su propia fuerza la totalidad de los signos ocupados por sentidos y los deje francos para la poesía. Lo que sucede más bien es que no es nada fácil encontrar un significante que tenga un as-

¹ Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, Nueva York, 1984.

pecto tan extraño que no se le pueda adscribir ninguna significación determinada; o, al contrario, que sea tan corriente, tan común, que parezca no poseer significación determinada alguna. En correspondencia con ello, el hombre puede tratar con la perspectiva mediática potencialmente infinita de significados vacíos al menos de dos maneras: puede ocupar ese excedente mediático, paso a paso, con instantes experimentados y significados asegurados, y en ese caso se ha decidido por la ciencia. O puede tematizar esa perspectiva como tal en la forma de una búsqueda del significante vacío y sin significado: y entonces se ha decidido por la poesía. Y en ambos casos se encuentra en una competición con otros protagonistas del intercambio simbólico, una competición que puede perder o ganar.

La descripción del intercambio simbólico como una dura competición y no como un idilio comunitario es –y esto es interesante– más característico de aquellos autores que han entendido el *maná* justamente como una fuerza perteneciente al orden de la realidad. Esos autores se remiten –de modo directo o indirecto– sobre todo a la descripción del *potlacht* por parte de Mauss, quien, como se ha dicho, sustituye el intercambio de los bienes simbólicos por la competición en la ostentosa destrucción de aquellos bienes. En Mauss, el *potlacht* funciona como una competición entre los protagonistas individuales de la economía simbólica, que, como consecuencia del sacrificio que llevan a cabo en esa competición, ganan fama, honor e influencia social.

O sea, que aquí se trata precisamente de una competición, aparentemente paradójica, de renuncia y pérdida, en la que gana aquel que más pierde. Por lo demás, en el caso de posteriores teóricos del *potlacht*, la competición entre los sujetos individuales se retira, hasta cierto punto, tras la competición con el *maná* mismo. Como el *maná* se entiende como una fuerza real, que arruina al hombre incluso cuando éste no hace sacrificios, esa competición consiste, en el fondo, en sacrificar voluntariamente más riquezas propias, unas riquezas que, de todos modos, serán destruidas por el destino. En efecto: con fuerzas infinitas, tanto si son espíritus como si son fuerzas naturales, sólo puede organizarse un intercambio en la forma de un *potlacht*. Y un *potlacht* como ése sólo puede ganarlo aquel que consigue hacer un sacrificio infinito. Y aquí es donde se presenta una dificultad fundamental, de la que debemos ocuparnos a continuación.

Pues ocurre que toda competición necesita un jurado independiente, una lista de participantes y de resultados, acuerdos sobre criterios comparativos, recuerdos de los records anteriores y archivos en los que esos recuerdos se conserven. Una competición en pérdidas exige también una burocracia desarrollada y un sistema de archivos bien organizado. Y ahí reside el auténtico peligro: aun cuando lo que deba realizarse sea un sacrificio infinito, el hombre sólo puede esperar un precio finito por él, a saber: su inscripción en los archivos de esa competición en pérdidas. Ese premio finito, con todo, conduce al hombre al premio infinito de hacer del mensaje del medio su propio mensaje y, con

ello, convertirse en señor del medio. Se trata, obviamente, de la cruel astucia del *maná*, que sustituye a la benéfica astucia de la razón de la que Hegel habló en su tiempo. Probablemente, el lugar en el que éste y otros fastidios relacionados con la competición en las pérdidas se encuentran descritos con la mayor pregnancia sea el célebre libro de Georges Bataille sobre la parte maldita, *La parte maudit*.¹

¹ Georges Bataille, "Der verfernte Teil", en Georges Bataille, *Die Aufhebung der Ökonomie*, Matthes & Seitz, Múnich, 1985. Hay edición en español: "La parte maldita", en Georges Bataille, *La parte maldita; precedida de la noción de gasto*, traducción y notas de Francisco Muñoz de Escalona, Barcelona, Icaria, 1987.

GEORGES BATAILLE: EL POTLACHT CON EL SOL

El punto de partida de la "economía general" de Bataille parece ser, a primera vista, extraordinariamente similar al del planteamiento de Lévi-Strauss: ambos consideran que el problema fundamental de la existencia humana consiste en dominar un excedente infinito, un don excesivamente magnánimo que le ha sido dado al hombre desde antes de su nacimiento y que éste nunca puede devolver. Con todo, la diferencia decisiva entre ambos planteamientos consiste en que, para Bataille, no se trata de un excedente de significantes vacíos, sino de un excedente de energía real: esta vez no se trata de un *big bang* semiótico, sino del acontecimiento cósmico del nacimiento del sol, un acontecimiento que supera al hombre, pues éste, según Bataille, recibe mucha más energía solar de la que puede utilizar. El *maná* de Mauss pierde aquí su dimensión simbólica y es interpretado como la energía, real y material, del sol, que actúa de modo absolutamente independiente del hombre, al que procura y también roba sus riquezas. La energía solar es para Bataille el peligroso, inestable y explosivo soporte submediático, que, aunque porta los signos de nuestra civilización, al mismo tiempo los pone continuamente en peligro. Y es precisa-

mente cuando ese soporte es puesto en peligro por explosiones submediáticas, de modo que se producen grietas, incendios y pérdidas, cuando el soporte sol se muestra más claramente y permite una visión de su naturaleza interior.

En *La parte maldita* escribe Bataille: "La fuente y la esencia de nuestra riqueza está dada en los rayos del sol, que dan energía sin pedir nada a cambio. El sol da sin nunca recibir nada por ello: los hombres intuyeron eso antes de que la astrofísica pudiera medir esa continua prodigalidad".¹ El sol dispensa un excedente de energía que no puede ser asumido, absorbido o aprovechado por ninguna civilización humana. Así como en la semiótica de Lévi-Strauss el hombre intenta continuamente ocupar con significaciones el excedente de significantes, el héroe de Bataille intenta aprovechar la sobreabundancia de energía y utilizarla para determinadas finalidades prácticas, esto es, llenarla de nuevo con significaciones, finalidades y usos. Y una vez más, según Bataille, no lo consigue: "El organismo viviente recibe, gracias al juego de fuerzas de la energía sobre la superficie de la tierra, más energía de la que es necesaria para el mantenimiento de la vida. La energía sobreabundante (la riqueza) puede ser utilizada para el crecimiento de un sistema (por ejemplo, de un organismo). Pero cuando el sistema y el excedente de energía ya no pueden ser absorbidos del todo para el crecimiento, ese excedente de energía se pierde y se gasta nece-

¹ Georges Bataille, "Der verfernte Teil", pág. 54.

sariamente sin ganancia alguna, se quiera o no, gloriosa o catastróficamente”.¹

Bataille interpreta la expansión de la economía, el crecimiento de la industria y, en suma, el entero progreso de la modernidad como un intento de absorber la presión de ese excedente energético, debilitándolo. El gran tema de la economía no es, por tanto, la superación de la escasez de los bienes o la creación de nuevos bienes para satisfacer las necesidades humanas, sino la lucha contra el exceso de energía. Ya en un breve texto anterior, *La noción de gasto*² advierte Bataille que, aunque se acostumbre a considerar como concepto central de la economía el concepto de utilidad, con ello sólo se toma y se absorbe una parte limitada del regalo solar, pues las necesidades humanas son finitas. La otra parte, la parte “maldita” del regalo solar sólo es asumida cuando se la responde con un puro derroche improductivo de energía vital, pues el derroche, a diferencia del uso racional, sí puede ser ilimitado e infinito.

Por eso, Bataille quiere concebir el derroche sin objeto, la destrucción pura y la autodestrucción como actividades económicas, actividades que sirven a la absorción y posterior reparto de energía solar exactamente igual que las res-

¹ Georges Bataille, “Der verfernte Teil”, pág. 45.

² Georges Bataille, “Der Begriff der Verausgabung”, en Georges Bataille, *Die Aufhebung der Ökonomie*, Matthes & Seitz, Múnich, 1985. Hay edición en español: “La noción de gasto”, en Georges Bataille, *La parte maldita; precedida de la noción de gasto*, traducción y notas de Francisco Muñoz de Escalona, Barcelona, Icaria, 1987. También: Georges Bataille, *La noción de gasto*, traducción de Joaquim Jordá, Etcétera, Barcelona, 2002.

tantes prácticas económicas racionales: pues ninguna economía podría funcionar a largo plazo sin caer alguna vez, por medio del exceso de producción, en una crisis, o si ese exceso de producción no fuera derrochado en un momento dado por el consumo placentero y el lujo, pero también por medio de la guerra y la revolución. Con todo, la praxis del derroche y el gasto está reservada, según Bataille, a los ricos, porque sólo ellos están en situación de derrochar el excedente de energía y darse al lujo. En este contexto, también el talento poético puede entenderse como riqueza individual: como es conocido, se define como *poète maudit* a aquel que tiene un gran don pero lo desperdicia ostentosamente. Resulta muy evidente que el título original del escrito de Bataille, *La part maudite*, recuerda en primer lugar a esa figura del *poète maudit*. Y es en este punto, como muy tarde, cuando la cuestión de la distinción entre riqueza y pobreza “interior” deviene central para la economía de Bataille.

Cuando un Rimbaud borracho está tirado en una callejuela o se echa a perder en África lo admiramos porque derrocha un gran talento y, con ello, una gran cantidad de energía solar, a través de lo cual obtiene para la sociedad una gran ventaja económica. Pero cuando un mendigo anónimo cualquiera está tirado en una calleja y no esperamos que tenga un especial talento, pensamos de modo bien distinto, porque estar tirado en la calle sólo porque se es pobre no resulta nada honroso. De ahí que, para Bataille, la única oportunidad de los pobres sea la de ennoblecerse por medio del gasto, urdiendo una revolución: en concreto, una revolu-

ción con el objetivo de la aniquilación física de todos los ricos y sus riquezas. Si los pobres, en el transcurso de esa revolución, dejaran con vida a los ricos o salvaran sus riquezas, entonces ya no se trataría de una acción noble, sino de la apropiación de la riqueza ajena.¹ La lucha de clases, dice Bataille, está en la naturaleza humana, pero la lucha de clases como acción justa sólo puede consistir en “derrochar” la clase dominante sin dejar restos.

De ahí que Bataille se defienda contra el deseo típico del socialismo de aprovechar la energía destructiva de las masas empobrecidas para la construcción de un nuevo orden utópico o de una sociedad mejor, en la que el derroche no vuelva a tener lugar porque en ella no haya sitio alguno para los ricos. La revolución sólo es aceptable para Bataille si se queda en el puro estallido de energías destructoras sin consecuencias políticas, de un modo tal que, después, el viejo orden de la riqueza pueda volver a restaurarse. Para Bataille, la ruptura de un tabú o de una jerarquía es un error si con ella se quiere socavar el orden establecido o simplemente cambiarlo, pues en ese caso la ruptura será aprovechada para objetivos meramente finitos. En el fondo, Bataille piensa a la manera tradicional de Platón: el espíritu es la ley y la materia es la divergencia con la ley, es decir, el crimen. El dominio del espíritu es disuelto por la revolución de la materia; la revolución de la materia será disuelta por la restauración del dominio del espíritu, que puede fundarse en una nueva fama, la ganada por medio de la revolución: “La

¹ Georges Bataille, “Der Begriff der Verausgabung”, pág. 29.

materia, de hecho, sólo puede ser definida como la *diferencia no-lógica*, que es para la economía del universo lo que el *crimen* para la ley”.¹ Como es conocido, el concepto de una diferencia no-lógica, entendida por Bataille como un “ensuciamiento” y un “envejecimiento” de las ideas, hará después una gran carrera filosófica en el discurso de la deconstrucción. Aquí aparece con claridad cuál es la genealogía de ese concepto: se trata del *maná*, entendido tanto “real” como “materialmente” y también como infinito, un *maná* cuyo efecto no puede ni ser superado dialécticamente en un orden nuevo ni amansado por medio de otro regalo. El *maná* hace una oferta que, como la famosa oferta de la mafia siciliana en la película *El Padrino*, no puede ser rechazada.

Para responder al regalo originario de la energía solar, el hombre debe participar en un *potlacht* con el sol, en el que sólo puede resultar perdedor. La obligación de dar regalos, aceptarlos y devolverlos, de la que hablaba Mauss, es sustituida en Bataille por la fuerza del sol, que opera de modo inconsciente y con la que no se puede negociar. Si el hombre no responde al *potlacht* del sol con ningún otro regalo, esto es, si no responde con su autosacrificio, entonces resulta destruido y aniquilado contra su voluntad por la sobreabundancia de energía solar. Bataille escribe que “la muerte, como se sabe, no es necesaria. Las formas más simples de vida son inmortales. El nacimiento de un ser vivo que se reproduce por partición celular se pierde en la os-

¹ Georges Bataille, “Der Begriff der Verausgabung”, pág. 31.

curidad del tiempo”.¹ Cuanto más complejo es el organismo vivo, más vulnerable es, más expuesto a la muerte está; el desarrollo de las formas vitales incrementa continuamente las posibilidades de la muerte. El excedente de energía ejerce más y más presión para configurar los organismos vivos de modo que sean más fácilmente eliminables y aniquilables. La evolución de las especies hace que se incrementen con continuidad las oportunidades de la muerte. Y no sólo porque las especies estén cada vez más complejamente organizadas y, por eso, sean cada vez más vulnerables, sino también porque se combaten entre ellas: “La forma más simple del lujo es el hecho de que las diferentes especies se devoran unas a otras”.² El progreso de la civilización es sólo la continuación de la evolución de las especies, esto es, del crecimiento de la muerte por medio del lujo del derroche. La vida civilizada es más vulnerable aún que cualquier vida meramente orgánica.

El auténtico *telos* de la civilización es, con ello, la guerra, la única realidad que conduce a que el excedente de energías cósmicas se gaste eficazmente. “Después de un siglo de crecimiento demográfico y de paz industrial, cuando se alcanzó la frontera provisional del desarrollo, fueron escenificadas, por medio de dos guerras mundiales, las más grandes orgías de derroche de riquezas y vidas humanas que la historia haya conocido jamás. No obstante, ha seguido a esas orgías una elevación notable de los estándares genera-

¹ Georges Bataille, “Der verfehmte Teil”, pág. 58.

² *Ibidem*, pág. 59.

les de vida: la masa de la población disfruta cada vez de prestaciones más numerosas e improductivas, la jornada laboral se ha reducido y la media de los salarios ha subido... el hombre es el que tiene, de entre todos los seres vivos, la capacidad más grande de consumir, intensa y lujuriosamente, el excedente de energía que la presión de la vida, como corresponde a su origen solar, entrega a las llamas”.¹

La guerra es el retorno del hombre al sol en un acto de autoincineración sin objeto. Bataille lamenta la “proscripción de la guerra en la forma escandalosa” que caracteriza a nuestra civilización. Y, evidentemente, para él no hay diferencia alguna entre guerra justa y guerra injusta: para Bataille, lo que ocurre más bien es que toda especie de aberración ideológica resulta justificada por la guerra que esa aberración causa. Con todo, como en el caso de la revolución, sólo es buena aquella guerra que no se deja manipular para los fines de la paz: de ahí la admiración de Bataille por la sociedad azteca, que él describe como una sociedad paradójica en extremo: los aztecas, en efecto, estaban continuamente en guerra, aunque no ambicionaran conquistas territoriales u otras ganancias. La belicosa sociedad azteca era, así, una pura sociedad del autoderroche, sin otro fin más que el de retornar la energía solar a su origen.² De este modo, Bataille ancla el intercambio simbólico de Marcel Mauss en un modelo energético, casi físico, no muy distinto

¹ George Bataille, “Der verfemte Teil”, pág. 64.

² *Ibidem*, pág. 72.

de los modelos energéticos con los que Nietzsche o Freud quisieron explicar la dinámica de las fuerzas psíquicas.

El sol, con todo, nos hace un regalo; pero no lo sabe, y por eso tampoco puede aceptar o reconocer el regalo con el que le respondemos. Y así, la lucha por el reconocimiento, que es en Mauss el motor del intercambio simbólico, está perdida por principio para todo hombre. Al final, estamos condenados, en nuestro *potlacht* con el sol, a perder, en todo caso. En Bataille triunfa la visión científica, desencantada y mecanizada del intercambio simbólico. Pero también a través de ello parece alcanzarse el conocimiento de lo submediático. El enigma se resuelve; la magia desaparece: el hombre se encuentra de nuevo en una situación que él no puede influenciar, que sólo puede comprender y aceptar. El tono de Bataille es duro, dramático y extático. Esto, con todo, produce confusión acerca del hecho de que Bataille, con todo su exceso retórico, en realidad es un pensador extraordinariamente tradicional, moderado y nada dramático. Su objetivo es comprender y, así, tranquilizarse ante la muerte. Su economía general está concebida con el objeto de preparar a cada individuo para su propia muerte, lo que se corresponde enteramente con el ideal socrático-platónico de la filosofía. El camino de esa preparación es también extraordinariamente platónico: se trata de la vía de la generalización, y por eso no es casual que la teoría de Bataille se denomine "economía general" (*Économie générale*).

Y es que Bataille acepta lisa y llanamente que la tarea de su filosofar consiste en sustituir el punto de vista particu-

lar por un punto de vista general, como corresponde a un buen filósofo. De esa sustitución espera Bataille la misma salud de alma y la misma paz interior que han esperado todos los filósofos de todas las épocas: “el ser *particular* corre siempre el peligro de padecer por la escasez de fuentes de energía y de hundirse. Frente a él está el ser *general*, cuyas fuentes de energía son siempre excedentarias y para el que la muerte no tiene ningún sentido”.¹ Es decir, que cuando el hombre sufre, se hunde y muere, entonces debe alegrarse de que a las fuentes generales de energía como tales les siga yendo bien. Seguramente que hay que celebrar esa inmensa bondad, y se nota que, en realidad, Bataille es un buen tipo. En todo caso, Bataille, en las afirmaciones centrales de su filosofía, está muy lejos de la lucha dramática y agónica del mago por ser reconocido y por el poder, de la que habla Mauss en sus escritos, y de los que los maestros filosóficos de Bataille como Leo Schestov o Alexandre Kojève hablaron también, con un lenguaje distinto.²

En sus implicaciones sociopolíticas explícitamente formuladas, la economía general de Bataille es, como el modelo de Mauss del intercambio simbólico, extraordinariamente moderada. Incluso aunque Bataille quiera justificar la revolución radical de las clases pobres, prefiere claramente la magnanimidad de las clases ricas, porque, al final, pre-

¹ Georges Bataille, “Der verfemte Teil” pág. 66.

² Leo Schestov quiere desvelar la mentira de la filosofía que posibilita a los filósofos un atajo para sus tragedias personales, en la medida en que ella escenifica para ellos la imposible huida a lo universal. Cfr. Leo Schestov, *Athen und Jerusalem*, Matthes & Seitz, Múnich, 1994.

fiere la paz social. Por lo demás, gran parte de *La part maudite*, escrita poco después del final de la Segunda Guerra Mundial, es una acción de gracias del autor al gobierno americano con ocasión del Plan Marshall.¹ Bataille estaba fascinado por el Plan Marshall como magnánimo acto de gasto, porque, desde la perspectiva americana, querer construir Europa después de la guerra tenía que ser algo carente completamente de sentido. Uno no puede sustraerse a la impresión de que Bataille consideraba su libro una especie de regalo: un regalo del pensamiento europeo a la magnanimidad de América. Y, de hecho, el propio Bataille describe su libro como un acto de derroche literario;² hace saber al lector que, mientras lo redactaba, experimentaba incluso cierta vergüenza y se quedaba consternado cuando alguien le preguntaba de qué trataba exactamente. En el fondo, Bataille sólo podía decir que escribía un libro que cambiaba el entero pensamiento humano desde sus fundamentos; pero uno no puede decir algo así porque se expone a la burla; de hecho, Bataille no podía dar un tema definido, un “significado” determinado a su escrito. De modo que el libro mismo parece una especie de derroche textual, un puro acto de magnanimidad del escritor.

Desde luego que Bataille, al mismo tiempo, habla como alguien que, en lugar de formular un mensaje determinado, subjetivo, finito –un mensaje de un autor–, estuviera entregando a los hombres el infinito mensaje del sol como

¹ George Bataille, “Der verfernte Teil”, pág. 213.

² *Ibidem*, págs. 35 y ss.

medio. Ese mensaje es, a primera vista, altamente inquietante, pues el sol es un medio tan inestable y explosivo que no puede garantizar la continuidad de la cultura en la misma medida en que pueden hacerlo medios como Dios, el Espíritu o la Naturaleza (ésta última siempre que se la piense sometida a leyes y previsible). La sobreabundancia de energía solar produce más bien la continua pérdida de los valores culturales, de las tradiciones y de los mensajes de autor. Pero aun cuando el contenido del mensaje sea inquietante, la sola posibilidad de anunciar el mensaje del medio tiene, al menos en el propio mensajero, un efecto tranquilizador. Cuando uno se sitúa en el “punto de vista general” del medio y abdica de su perspectiva individual y limitada, uno se apropia, por medio de esa renuncia, de una perspectiva infinita, y puede elevarse sin más por encima de todas las pérdidas culturales particulares.

Lo que se advierte con esto es que la ruptura que ha tenido lugar en el tránsito desde los medios “idealistas” como Dios o el Espíritu hasta los medios “materialistas” como el sol, el inconsciente, la vida, el ordenador o internet, no es tan profunda como frecuentemente se piensa. También tras la “muerte de Dios” se nos presenta la posibilidad de obtener una visión en el interior y en el soporte del medio, y de convertirnos, así, en mensajeros del medio. Y aun cuando los correspondientes mensajes del medio sigan sonando terribles, la función del mensajero sigue siendo neutral y relativamente segura. También quien se hace mensajero de la nada puede estar seguro de que cuando todo lo que existe se haya hun-

dido en la nada, la nada será eterna, y su mensaje nihilista será eternamente válido. Y cuando se transmite, en nombre de la diferencia, el mensaje de que ningún mensaje individual puede decir nunca aquello que quiere decir, ese mensaje deconstruccionista de la diferencia permanece también válido para siempre. El único peligro genuino al que está expuesto el mensaje del medio consiste en la posibilidad, siempre presente, de ser (mal)interpretado como un mensaje puramente individual, finito, como un mensaje de autor. Resulta especialmente peligroso, en este sentido, que el mensaje del medio se interprete como un mensaje extraordinariamente inteligente, bien formulado e interesante de un autor y, con ello, como un mensaje exclusivo de ese autor: en ese caso, el mensaje recibe un reconocimiento demasiado rápido y definitivo, que anula su significado infinito. Y es que un reconocimiento de ese tipo, tan precipitado y solícito, se entendería como un regalo devuelto por el receptor del mensaje, que le libera demasiado rápidamente de la infinita obligación de devolver el regalo del mensaje del medio. Por eso, lo único que realmente le preocupa a Bataille es un reconocimiento demasiado magnánimo por parte del lector; las guerras, las catástrofes o las revoluciones no le preocupan en absoluto; sólo aquél reconocimiento puede poner bajo sospecha su estatus como mensajero del sol: pues sólo aquél cuyo mensaje permanece infinitamente incomprendido puede sentirse mensajero del infinito.

En nuestros días, quien quiere permanecer incomprendido el mayor tiempo posible se va a buscar modelos apro-

piados, primero, en el arte moderno, sobre todo en el ámbito de la poesía moderna. El poeta moderno es el último de los guerreros, que se derrocha a sí mismo y a los demás para escenificar su decadencia como una fiesta. Ciertamente, es un juego fácil criticar el ideal poético romántico, ironizar sobre él, refutarlo; se puede mostrar sin demasiado esfuerzo que la poesía moderna es tan dependiente del mercado como el resto de actividades humanas en la modernidad, y que esa dependencia se refleja totalmente en la propia poesía. Entretanto, se han llevado a cabo innumerables acciones de “desmitologización” y “desromantización”; algunas logradas, otras no tanto;¹ pero todas adolecen de una carencia determinante, que las descalifica desde el principio, a saber: dejan el ideal poético romántico, como tal ideal, intacto, sin cuestionar. En el fondo, la afirmación principal de esos discursos desmitologizadores consiste en decir que el ideal poético romántico es un mero ideal y no puede ser realizado “en la vida real”. Esta afirmación, sin embargo, carece absolutamente de interés, porque es tautológica: que un ideal no se da en la vida como puro ideal es algo conocido de todos. En cuanto ideal, la imagen romántica del poeta no resulta perjudicada porque no sea realizable; muy al contrario: es la imposibilidad de realizarla la que establece ese ideal como ideal.

El auténtico mérito de Bataille, y aquél con el que más se acerca al pensamiento de Mauss, consiste en que transforma

¹ Como es conocido, están especialmente logradas las consideraciones de Walter Benjamin sobre la “pérdida del aura” que el arte y la poesía habrían experimentado bajo las condiciones de la economía de mercado.

el ideal romántico, justamente en cuanto ideal, en económico: muestra que el establecimiento de ese ideal es, en sí mismo, una operación económica. Por supuesto que Bataille debe primero reformar y ampliar el concepto de lo económico, para que el concepto romántico de la poesía pueda ser situado dentro de esta nueva economía ampliada. Sólo cuando la economía se amplía a economía general, es decir, cuando la pérdida irreparable de los valores se interpreta como una actividad económica legítima entre otras, recibe el ideal romántico del poeta su legitimación económica. Con todo, Bataille tiene que constatar enseguida que entonces es la economía misma la que se convierte en el ideal de la economía y, en concreto, en la forma de *potlacht* ideal: "el ideal sería un *potlacht* que no pudiera ser respondido".¹ Ahora bien: un *potlacht* ideal como ése tampoco es alcanzable dentro de la economía ampliada, de la economía simbólica; pues cada víctima, de acuerdo con las leyes de Mauss del intercambio simbólico, recibe de un modo casi automático un premio en forma de rango, de honor y de fama; pero quien se sacrifica sabe de ese premio por anticipado y lo espera desde el principio. En este sentido, el *potlacht* nunca es una inmolación pura y una pérdida pura, sino una operación económica en el sentido de un cálculo.²

O sea, que el ideal poético, aunque se lo transforme en económico a través del *potlacht*, sigue siendo, no obstante, un ideal, porque gracias al premio que va necesariamente

¹ Georges Bataille, "Der verfehmte Teil", pág. 102.

² *Ibidem*, págs. 103 y s.

unido a un *potlacht* exitoso, nunca se alcanza: “muy en general, buscamos en el sacrificio o en el *potlacht*, en la acción (en la historia) o en la contemplación (en el pensar) siempre aquellas sombras que *per definitionem* no podemos atrapar, y que, desvalidos, llamamos Poesía, Profundidad o Intimidad. Y somos engañados obligadamente, porque queremos atrapar esas sombras”.¹ Esa sombra o ese espectro de la poesía no puede ser atrapado, porque el reconocimiento prestado por los demás a nuestro sacrificio le precede siempre, desplazándolo y ahuyentándolo.

Para Bataille, sólo el sol hace un regalo infinito, un regalo que no puede ser devuelto. A pesar de todo, el intento de devolver ese regalo infinito es el que hace del hombre un poeta o un filósofo. Y es que la célebre indiferencia del filósofo también es para Bataille una operación económica aceptable en nuestro *potlacht* con el sol: “El verdadero lujo y el auténtico *potlacht* de nuestro tiempo cabe al miserable, quiero decir, a aquel que se tiende en el suelo y desprecia. El auténtico lujo exige el absoluto desprecio de las riquezas, la austera indiferencia del que rechaza el trabajo y cuya vida representa, por una parte, el brillo de la ruina sin límite, y, por otra, el silencioso insulto a las mentiras de los ricos”.²

De modo que Bataille es consecuente cuando ataca toda suerte de colección, acumulación o archivo. Todo lo coleccionado debe gastarse o ser sacrificado: en el caso de que ese

¹ Georges Bataille, “Der verfernte Teil”, págs. 106 y s.

² *Ibidem*, pág. 110.

acto de pérdida no tenga lugar, lo acumulado y coleccionado se convierte, de acuerdo con la lógica del intercambio simbólico, en un peligro mortal, en un *maná* negativo. En todo caso, la pérdida y el sacrificio, por su parte, necesitan ser registrados y archivados, de modo que —como Bataille exige—, puedan ejecutarse de modo manifiesto. El *potlacht*, en cuanto competición, exige en especial medida el cuidado de los archivos en los que se contabilizan los sacrificios y las pérdidas. Toda competición requiere una memoria cultural: los records tienen que registrarse, para que más tarde se los pueda pulverizar. Sin una tabla de records no es posible deporte alguno: ninguna competición, ningún rango, ninguna jerarquía... nada de aquello que también Bataille exige para su competición con el sol.

Por eso es indiscutible, para Bataille, que el *potlacht* exige publicidad y exposición y registro. En un pasaje de su libro sobre la economía general Bataille plantea la cuestión de si quien destruye sus riquezas encerrado entre cuatro paredes practica un *potlacht*.¹ Su respuesta es que no, pues el *potlacht* como tal sólo tiene lugar cuando tiene lugar a los ojos de los demás. Toda destrucción de bienes tiene que ser un espectáculo para los otros. El sacrificio debe ofrecerse a los ojos de los demás, para que la realidad de su destrucción sea testimoniada y se registre. Y de hecho, Bataille echa mano de vastos archivos históricos para mostrar cuán lejos han ido autores particulares y enteras culturas en su *potlacht* con

¹ Georges Bataille, "Der verfernte Teil", pág. 101.

el sol. De esos archivos extrae Bataille sus héroes —los aztecas o el Marqués de Sade—, unos héroes cuyos records no han sido superados hasta ahora. En ese contexto, Bataille discute otros muchos ejemplos y da a las diferentes culturas buenas o malas notas por sus resultados en las disciplinas de la pérdida, el sacrificio y la autodestrucción. No es casual que Bataille fuera bibliotecario de profesión: aunque sólo fuera por eso, ya debía de saber que el derroche infinito sólo funciona como *potlacht* cuando en los archivos del derroche se lleva una contabilidad aún más cuidadosa que la de los archivos de las ganancias. Es precisamente en el *potlacht* donde uno no puede sustraerse a la acumulación de las pérdidas: por eso no puede escaparse uno de los archivos, que, por cierto, siempre pueden ser incluidos en otra economía más profana. Ahora bien: Bataille rechaza esa posibilidad decididamente, y lo hace por razones morales que, de repente, vuelven a tener vigencia.

En este sentido es especialmente característica la vehemencia con la que Bataille está listo para condenar moralmente a Jean Genet, quien había admitido en público que había escrito sus textos “malvados” y destructores de tabúes también con la intención de ganarse algo de dinero y librarse de su estrechez económica.¹ Bataille está incluso dispuesto a tachar el nombre de Genet de los archivos de los records de las pérdidas; para Bataille, la entera poética del crimen se

¹ Georges Bataille, *Die Literatur und das Böse*, Matthes & Seitz, Múnich, 1987, págs. 153 y ss. Hay edición en español: Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid, 1987.

hunde en cuanto se la relaciona con el deseo de ganar dinero con ella. Y es que, para él, todo talento es meramente secundario,¹ si no es “explosivo”, si es calculador. El cálculo es para Bataille una señal de que el autor no ha recibido ningún regalo infinito por parte del sol, ningún don originario que le permita explotar internamente y perderse; es una señal de que alguien mide con exactitud su ruptura de tabúes. Ahora bien: una diferencia tal entre explosión y cálculo no se puede fundamentar económicamente, pues no se refiere a acciones ostentativas y económicas de personas, sino a sus intenciones, opiniones y sentimientos “interiores”, no económicos, puramente morales. Bataille, pues, está dispuesto de inmediato a sacrificar la lógica de su planteamiento económico y a sustituirla por vagas recriminaciones morales, para evitar una reversión de la economía general en la economía de mercado.

En todo caso, no puede eliminarse la sospecha de que en la economía general de Bataille nos las tenemos que ver, a fin de cuentas, con una ideología del *parvenu* burgués. Pues el aristócrata dispone desde el principio del don del nacimiento exclusivo, de una genealogía valiosa, de una naturaleza interior superior, que después, durante su vida, puede perder. Contrariamente, el *parvenu* derrocha exclusivamente con el objetivo de sugerir a otros que también él ha recibido el regalo del sol desde su nacimiento; que él, “interiormente”, también es un aristócrata. El aristócrata recibe su rango,

¹ Georges Bataille, “Der verfehmte Teil”, págs. 107 y s.

como Bataille describe también minuciosamente, antes de aquella economía en la que después entrará, incluso antes de su nacimiento: lo recibe en el momento de su concepción. El *parvenu*, en cambio, recibe su rango como consecuencia de derroches y sacrificios. El poeta romántico es, en este sentido, un *parvenu* burgués paradigmático, que se extralimita y rompe tabúes para sugerir al público que nació dentro de esos límites y esos tabúes; es un sucedáneo de aristócrata, que meramente imita el derroche porque, en realidad, no tiene nada que pueda derrochar. Aquí se trata de un truco típico de escamoteo: uno escenifica la devolución de un regalo para sugerir que ha recibido uno. Uno traspasa los límites y se convierte en *outsider*, en otro, en *outcast*, para que, de ese modo, le cuenten como perteneciente a los *insider*.

La magnanimidad exagerada también es, vista históricamente, una característica de los *nouveaux-riches*, que se esfuerzan muy especialmente por parecer aristocráticos. Pero precisamente no hay nada más burgués que esa magnanimidad, pues, ¿qué es lo burgués por excelencia? El primado del mérito propio. Cuando el suicidio, la muerte, la guerra, el lujo y el derroche de Bataille se entienden como resultados del individuo que se sacrifica, entonces no se trata de una superación de lo burgués, sino de la definitiva victoria de la ideología burguesa que, con ello, entiende sus propias renunciaciones como méritos. Y como el *potlacht*, como cualquier competición, es por su propia naturaleza un espectáculo, la posibilidad de una imitación calculadora y si-

muladora del auténtico derroche está siempre presente. La imitación de un *potlacht* no puede distinguirse de un *potlacht* verdadero y auténtico: no se puede preservar al derroche auténtico de su imitación. Una requisitoria moral a los que hacen el sacrificio para que derrochen “de verdad” es de poca ayuda, porque quien hace el sacrificio es tan incapaz de hacer una distinción como ésa como el que observa desde fuera. Nadie sabe de sí mismo si tiene talento o no, si tiene riquezas que pueda derrochar o no. Por eso, tampoco sabe nadie sobre sí mismo si derrocha de verdad o sólo está imitando el derroche.

Lo dicho vale también para el *poète maudit*, que quiere trascender el mercado, incluido el mercado del arte, por medio de la renuncia, la pérdida y la resistencia, en un gesto de *potlacht* radical. También ese gesto sigue siendo público y, por tanto, sospechoso de simulación; y además comporta honra, reconocimiento y (auto)admiración. No es casual que los artistas modernos que han escenificado en el siglo XX un *potlacht* sin igual hayan sido, una y otra vez, acusados de no poseer talento alguno, de haber sido meros *parvenus* artísticos, de “no ser capaces de nada” –“no saber pintar”, por ejemplo— y, con ello, de haberse limitado a la pura escenificación y a imitar el público derroche de su talento pictórico. Pero es evidente que, si se da el caso de un artista que afirme de sí mismo que no posee don alguno, que no ha sacrificado nada y que es sólo un *parvenu* calculador, en ese caso también puede tratarse de un *potlacht*, aún más sutil y radical. En ese caso, el artista estaría sacrificando,

adicionalmente, toda la honra que reciben un *poète* o un *artiste maudit*, y con ello estaría estableciendo un nuevo record en la competición en renuncia y pérdidas. En este sentido, la afirmación de Jean Genet según la cual él habría consumado sus transgresiones por consideraciones puramente comerciales puede entenderse también como un paso más en la estrategia del *potlacht*. Por lo demás, entretanto resulta absolutamente común que sean los propios artistas los que se ocupen del cálculo comercial, para distanciarse del papel tradicional del genio desconocido. El *potlacht* radicalizado funciona aquí como una ironización del *potlacht*. El contemplador, en todo caso, no puede constatar jamás con seguridad, en un caso concreto y particular, si se las tiene que ver con una puja irónica de un *potlacht* o con una estrategia artística “normal”, “comercial”, “orientada al mercado”. El carácter ostentativo, teatral, del *potlacht* hace imposible, por principio, la diferencia entre el *potlacht* “verdadero” y la “imitación” del *potlacht*.

El medio de la energía solar se revela para Bataille a través de un caso de excepción de la sinceridad mediática: la experiencia de la pérdida pura, que no puede ser compensada con nada, porque no ha sido, por principio, causada por una carencia, sino por la sobreabundancia. Esa experiencia, a los ojos de Bataille, ha confirmado la sospecha crítico-cultural general de que ningún bien y ningún valor cultural pueden tener garantizada su duración, y que, por eso, todos tienen que caer al final en la perdición definitiva. Pero ahora es la propia pérdida la que, en el siguiente

paso, está bajo sospecha; y en concreto, bajo la sospecha de la imitación, de la simulación, de la escenificación. La economía simbólica del sacrificio está bajo la amenaza de que la economía de mercado la “absorba”. Allí donde tiene lugar una contabilidad de las pérdidas como ésta, se nota, en efecto, el peligro de una manipulación oculta, submediática. De modo que ahora se plantea la cuestión de si se puede encontrar un nivel mediático aún más profundo, más escondido, más originario, que se anuncie mediante la posibilidad de simular una pérdida. El análisis mediático de una simulación como ésta promete conducirnos a un nuevo nivel de la sinceridad mediática, que nos muestre cómo se produce la indiscernibilidad entre lo auténtico y lo simulado.

Un análisis de ese tipo sobre la indiscernibilidad entre sinceridad y simulación en el contexto de la economía simbólica ha sido el emprendido por Jacques Derrida en su libro *Donner le temps. I. La fausse monnaie*. Y el medio que se manifiesta a través de esa indiscernibilidad también es señalado en ese texto. Para Derrida, se trata del medio “acontecimiento”, aunque el acontecimiento aquí no se entiende como “suceso” que tiene lugar “en el tiempo”, sino más bien como la fuente a partir de la cual el tiempo fluye hasta nosotros. En todo caso, siguiendo a Derrida, el medio acontecimiento no deja nunca a disposición del contemplador tiempo suficiente como para poder distinguir lo auténtico de lo simulado. La sobreabundancia de energía es, con ello, sustituida aquí por la escasez de tiempo. Y es que el acontecimiento del tiempo es finito y por eso no puede suministrar al proceso de la diferenciación entre lo auténtico y lo simulado el tiempo necesario para ello, que es un tiempo infinito.

Como ya había hecho Bataille, Derrida está a la búsqueda de un *potlacht* ideal, absoluto, auténtico, que no pueda ser respondido. Y para esa búsqueda, está dispuesto a ir más allá

de lo que Mauss y Bataille se han atrevido a ir. Y es que Derrida busca un don que se sustraiga al carácter ostentativo, espectacular y visible del intercambio simbólico, un don que no se pueda recibir de modo consciente. Sólo con un don como ése, invisible, inidentificable –y por ello no simulable– quedaría la vía libre para un *potlacht* que no pueda ser respondido, que sería la vía para lo poético por antonomasia. Pero un don como ése tiene que poder sustraerse a todas las economías posibles, pues el concepto de la economía presupone la figura de la circulación, del círculo: “intercambio circular, circulación de los bienes, productos o mercancías, rotación de dinero, pago de deudas y liquidación (*Amortisation*), sustituibilidad de los valores de uso y de cambio”.¹ Por todo ello, con el concepto de economía no se hace realmente justicia, según Derrida, al sentido del don: “si hay don, lo *dado* del don (acusativo, *eso que se da*; nominativo, *eso, que ha sido dado*, el don como la cosa dada o como el acto de regalar) no puede volver al que ha dado... el don no debe circular, no debe ser intercambiado... si la figura del círculo es esencial para la economía, el don debe permanecer *a-económico*”.² La aceptación del don por parte de su receptor anula el don como tal don. Y, por supuesto, la mera anticipación de esa futura aceptación por parte del que regala, la mera intención de regalar, de dar, lo anula igual-

¹ Jacques Derrida, *Falschgeld. Zeit geben I*, Wilhelm Fink, Múnich, 1993, pág. 16. Hay edición en español: Jacques Derrida, *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*, traducción de Cristina de Peretti, Paidós, Barcelona, 1995.

² Jacques Derrida, *Falschgeld...*, pág. 17.

mente: aunque yo sea el único testigo que contemple el donar de mi don, ese don ya es inválido, porque desde ya está recompensado por una especie de autosatisfacción moral. “En el fondo, el don como don no debería aparecer como don: ni al que recibe el don ni al que lo da”.¹ Ni siquiera en el inconsciente de quien regala y de quien recibe el don debe quedar recuerdo alguno reprimido del don, pues en ese caso ocurriría, sin más, que “una economía de la conciencia perceptiva sería sustituida por una economía de lo inconsciente”.²

No es sorprendente, pues, que Derrida rechace decididamente el modelo del intercambio simbólico de Mauss y la transformación económica del don unida a él: “se podría ir tan lejos como para decir que incluso un libro tan monumental como el *Essai sur le don* de Marcel Mauss habla de todo menos del don: el *Essai* trata de la economía, el cambio y el contrato, la puja, el sacrificio, el don y la recompensa, en breve: trata de todo lo que apremia al don y, al mismo tiempo, lo anula”.³ Pero tampoco la matización del modelo de Mauss por parte de Bataille encuentra el beneplácito de Derrida: “las contraprestaciones sobreabundantes, las transgresiones con su permanente más y más, en breve: el entero juego de la puja en la que uno sacrifica sus riquezas, acarrean fatalmente de nuevo el círculo, en la medida en que se anulan”.⁴ Este diagnóstico de Derrida no es, con seguridad,

¹ Jacques Derrida, *Falschgeld...*, pág. 25.

² *Ibidem*, pág. 27.

³ *Ibidem*, pág. 37.

⁴ *Ibidem*, pág. 37.

una cosa nueva, sino que sólo repite lo que Mauss y Bataille han dicho siempre sobre sus propias teorías. Con todo, comparece aquí la cuestión de si se puede pensar el don de otro modo distinto al de una operación económica en el sentido de una economía ampliada, simbólica.

La posibilidad de una respuesta positiva a esa pregunta la apunta Derrida muy al principio de su escrito, cuando destaca la peculiaridad del tiempo como posible regalo, pues “de todos modos el tiempo no da nada que ver. Lo menos que se puede decir es que él es el elemento mismo de la invisibilidad. Le quita a uno todo lo que podría haber para ver”.¹ Con eso queda la vía libre para una nueva repetición del famoso “Hay tiempo” y “hay ser”, con los que Heidegger, en la última fase de su evolución filosófica, jugó de modo tan efectista. Derrida recapitula en su escrito los rasgos más importantes de ese juego: el tiempo no es, él mismo, temporal, el ser no es, él mismo, ningún ser... y llega a la previsible conclusión de que el tiempo es el mejor regalo y, en realidad, el único que se deja regalar: “lo que hay que dar, única y solamente, se llamaría tiempo”.² Al regalo se lo denomina también, con frecuencia, “presente”: el tiempo se nos presenta como presencia, como presente.³

Se trata aquí de un “Ur-geschenk”, de un “regalo originario”: se trata del acontecimiento del regalar tiempo, que

¹ Jacques Derrida, *Falschgeld...*, pág. 15.

² *Ibidem*, págs. 43 y ss.

³ Traducimos el juego de palabras, posible también en el original alemán, entre los tres sentidos del vocablo “presente”: el tiempo verbal, el presente como regalo y la presencia (*N. de los T.*)

no se deja registrar ni identificar: el olvido del ser y del tiempo era, según Heidegger, la condición primordial de la existencia humana, del *Dasein*. El tiempo del presente se nos da como el regalo *par excellence*, porque la condición de ese regalo es la ausencia de recuerdo del acto del regalar. Acordarse del regalo del tiempo es imposible, porque un acto de regalar sólo puede recordarse, en general, si ese acto ha estado alguna vez presente al receptor, al regalado. Con todo, aquí es la propia presencia la que se convierte en objeto del regalo, y, con ello, el don del tiempo se sustrae a cualquier posible recuerdo. Entre olvidar y recordar surge una asimetría: pues el olvidar puede algo que el recordar no puede: puede hacer olvidar algo que no puede ser recordado, a saber: el regalo del tiempo. Y esa asimetría nos permite escaparnos al círculo de la economía. El regalo originario se identifica con el olvido originario, y así, con la ayuda del análisis heideggeriano del tiempo, se dinamita el modelo de Mauss del intercambio simbólico: se lo construye por medio del regalo que no se deja incluir en el círculo del don que se da y se responde con otro don, porque precede a aquella memoria que es ineludible para que ese círculo funcione. El don del tiempo, que no se puede recordar por principio, tampoco puede ser respondido. Y además, ese don tiene vigencia según Derrida como presupuesto de toda economía posible –incluida la economía de los dones– pues toda economía tiene lugar en el tiempo. La economía pierde con ello su carácter cerrado: el circuito de la economía se abre por medio de un don que no pertenece al propio circuito. En

este sentido, el análisis del tiempo como don oficia la deconstrucción de toda posible economía: un pensamiento consecuente con los conceptos de la economía se vuelve de hecho imposible si la economía siempre recibe demasiado poco tiempo como para configurar un circuito cerrado. Por eso, este análisis de Derrida del tiempo como don funciona también como impugnación fundamental de cualquier intento de pensar la cultura como una especie de economía. Y es que un intento como ése, en efecto, sólo estaría justificado si se pudiera mostrar que también el don del tiempo se deja recibir y devolver o, dicho de otro modo: si se pudiera mostrar que también con el tiempo se puede tratar económicamente.

Hasta qué punto le parezca al lector acertado o desacertado el análisis de Derrida del tiempo como don depende, en primer lugar, de su relación con Heidegger, que, como es conocido, puede ser diversa. Con todo, lo realmente sorprendente, inesperado y por eso genuinamente interesante de la argumentación de Derrida consiste en que él —después de que, siguiendo a Heidegger, ha constatado que el tiempo sólo puede ser regalado por el “Ello”— inmediatamente pasa, contrariando su anuncio inicial, a demostrar que también el regalo del tiempo puede ser devuelto. Resulta que, a final del libro, Derrida desarrolla todavía una suerte de economía del tiempo, aunque sin concederlo explícitamente. Y, en realidad, esa economía del tiempo no se diferencia muy esencialmente del modelo del intercambio simbólico de Mauss o de la economía general de Bataille, que Derrida

había rechazado tan vehementemente al principio de su libro. No obstante, ¿cómo puede el hombre tomarse la revancha del “Ello” que le regala el tiempo?

Derrida presenta en la segunda parte de su discusión sobre el don del tiempo un comentario a un relato breve de Baudelaire titulado “La falsa moneda”. El texto del relato es el que sigue:

Conforme nos alejábamos del estanco, mi amigo fue seleccionando cuidadosamente sus monedas; en el bolsillo izquierdo de su chaleco deslizó unas moneditas de oro; en el derecho, unas moneditas de plata; en el bolsillo izquierdo del pantalón, un montón de perras gordas y, por último, en el derecho, una moneda de plata de dos francos que había examinado muy especialmente.

“¡Que reparto más singular y minucioso!”, me dije a mí mismo. Nos encontramos con un pobre que nos tendió la gorra temblando. No conozco nada tan inquietante como la muda elocuencia de esos ojos suplicantes que encierran a la vez, para el hombre sensible que sabe leer en ellos, tanta humildad, tantos reproches. Se encuentra algo semejante a esa misma profundidad de complicado sentimiento en los lacrimosos ojos de los perros a los que se les pega.

La limosna de mi amigo fue mucho más considerable que la mía, y le dije: “Tiene razón; después del placer de asombrarse, no hay ninguno tan grande como el de causar una sorpresa”. “Era la moneda falsa”, me contestó tranquilamente, como para justificar su prodigalidad.

Pero en mi cerebro miserable, siempre ocupado en buscar tres pies al gato (¡que facultad tan agotadora me ha regalado la naturaleza!), entró de pronto la idea de que semejante conducta, por parte de mi amigo, únicamente era excusable por el deseo de crear un acontecimiento en la vida de aquel pobre diablo, incluso puede ser que por el deseo de conocer las distintas consecuencias, funestas u otras, que puede engendrar una moneda falsa en manos de un mendigo. ¿Acaso no podía multiplicarse en monedas buenas? ¿Acaso no podía asimismo llevarle a la cárcel? Puede ser que un tabernero, un panadero, por ejemplo, lo mandase detener por falsificador o por propagar moneda falsa. Asimismo puede ser que la moneda falsa pudiera ser, para un pobre especulador insignificante, el germen de una riqueza que durase unos cuantos días. Y, de este modo, mi fantasía seguía su curso, prestando alas al espíritu de mi amigo y sacando todas las deducciones posibles de todas las hipótesis posibles.

Pero él interrumpió bruscamente mis divagaciones retomando mis propias palabras: "Sí, tiene razón; no hay placer más dulce que el de sorprender a un hombre dándole más de lo que espera".

Le miré fijamente a los ojos y me quedé asustado de ver que sus ojos brillaban con indiscutible candor. Entonces vi claramente que había querido ser caritativo y, al mismo tiempo, hacer un buen negocio; ganarse cuarenta perras gordas así como el corazón de Dios; alcanzar el paraíso por la vía económica; y, por último, conseguir gratis una patente de hombre caritativo. Le habría casi perdonado el deseo del criminal goce del que le supuse capaz poco antes; me habría parecido extraño, singular, que se distrajera

comprometiendo a los pobres; pero no le perdonaré jamás la ineptia de su cálculo. Jamás se puede excusar a nadie por ser malo, pero hay cierto mérito en saber que se es tal; y el más irreparable de los vicios es hacer el mal por necesidad.

La estrategia del comentario que Derrida pone en práctica en su libro y que aquí sólo puede ser reproducida de forma muy abreviada, consiste, a grandes rasgos, en hacer plausible la hipótesis de que el amigo del narrador ha mentido con su observación de que ha dado al mendigo una moneda falsa. Para Derrida, esa suposición puede fundamentarse sobre todo históricamente: en aquella época era un uso extendido —precisamente en el círculo social de Baudelaire— odiar a los pobres y sobre todo a los mendigos pedigüños, porque su solo aspecto ya ejercía una insostenible violencia en quienes los veían. Esa violencia se muestra ejemplarmente en la descripción del mendigo que nos proporciona Baudelaire en su relato: la mirada del mendigo era insostenible, torturante, tenía el aspecto de la de un perro, etcétera. El despliegue de la pobreza tiene en el observador el efecto de una requisitoria a la que difícilmente puede sustraerse: uno tiene que vencerse para no dar dinero al mendigo. Derrida cita además a Mallarmé, quien confiesa que querría apalea a los pobres y hacer sufrir a los mendigos.¹ En este sentido, un don concedido a un mendigo no es, en realidad, un verdadero don. Uno da, a fin de cuentas, por

¹ Jacques Derrida, *Falschgeld...*, págs. 173 y s.

la presión psíquica y social, y con ello no demuestra magnanimidad, sino debilidad interior. En la medida en que la mendicidad funciona como una institución social y estatalmente tolerada —cuando no directamente fomentada—, cuando uno da dinero a un mendigo se somete a esa institución como cualquier otro, porque sencillamente no tiene fuerza suficiente para oponerse a la presión de esa institución. Así, el odio a los pobres y sobre todo el odio a los mendigos es una forma del odio a las instituciones sociales en general. Por eso, el odio a los pobres y la protección de la violencia generada por la existencia de los mendigos se corresponde completamente con el consenso anti-institucional vigente en los círculos artísticos alternativos del París de la época.

Derrida está cerca de suponer que el amigo del narrador sencillamente no quiere admitir que ha dado demasiado dinero al mendigo y, de ese modo, se ha inclinado excesivamente ante la presión institucional; y no quiere admitirlo porque una docilidad tal podía ser juzgada negativamente en su ambiente. Probablemente se trata en este caso, como Derrida dice, no tanto de una falsa moneda, como más bien de una falsa respuesta: después de que el narrador haya expresado su sorpresa porque su amigo haya sido demasiado magnánimo, éste se ha defendido del posible y consiguiente reproche aduciendo una falsedad. Seguro que una suposición como ésta se podría desbaratar —y Derrida también lo concede gustosamente— como completamente inadecuada, porque plantear cuestiones sobre el contenido de verdad de

los textos literarios contradice todas las convenciones de la literatura. Pero Baudelaire da a su relato, en opinión de Derrida, el estilo de un relato sobre un acontecimiento real. Con ello, invita al lector a imaginarse un decurso distinto de la historia: quizá era justamente una respuesta falsa y no una moneda falsa; quizá el engañado haya sido Baudelaire y no el mendigo.

La sospecha que formula Derrida en su comentario se refiere, por tanto, a la sinceridad del amigo, que se inculpa de haber dado al mendigo una falsa moneda: en realidad, el amigo podría ser "mejor" de lo que dice de sí mismo. Aquí, pues, la sospecha habitual se agudiza: no sólo es que la superficie de lo auténtico pueda ocultar debajo lo falso, la simulación o la imitación, sino que también lo falso y lo simulado pueden ocultar lo auténtico. Evidentemente, se trata de un paso más en la economía mediática de la sospecha. En el momento en el que el medio se convierte en mensaje, se produce en primer lugar un efecto de sinceridad; pero después surge, de nuevo, la sospecha, aumentada, de la posibilidad de una manipulación. Así, al amigo del narrador primero se le cree, cuando admite que en su interior es malo, falso; pero entonces bulle la segunda sospecha: la de que lo malo y lo falso podrían, a su vez, ocultar lo bueno debajo, de modo que el gesto del amigo se interpretaría como doblemente magnánimo, porque así no sólo estaría renunciando al dinero, sino al reconocimiento por haberlo regalado. De hecho, en la narración se trata continuamente del mensaje del medio: de la "sinceridad" de la

moneda, de la condición interior del metal, que lleva en su superficie un cuño determinado, y de la sinceridad del amigo. Todos esos mensajes mediáticos configuran una compleja economía. En principio, la revelación del amigo, según la cual el signo en la pieza no tiene ningún “verdadero” valor porque tras ese signo no hay ningún “auténtico” interior, suena a sincera, porque esa revelación confirma la sospecha general mediático-ontológica. Pero entonces esa sospecha se radicaliza, porque el lector del relato supone de nuevo una manipulación tras la revelación del amigo, y llega por eso a la conclusión de que quizá la moneda sea auténtica.

Pero el lector sólo puede llegar a la suposición de que es posible que el amigo haya mentido porque al mismo tiempo –y principalmente– no sabe si se trata de un texto literario “verdadero” o de uno falso, esto es, si se trata de una “pura ficción literaria” o de una narración “de la vida”. No es casual, como opina Derrida, que Baudelaire hable en su relato sobre el don de la imaginación, que al parecer le falta a su amigo, pero que al propio narrador, como es obvio, no le falta, pues tiene un genuino talento para la ficción, para la fabulación. Pero también el don de la ficción puede resultar, bajo determinadas circunstancias, falso. Pues, como cualquier otro don, el talento artístico puede simularse, falsificarse: y eso puede hacerse, en concreto, gracias a las convenciones literarias, gracias a la literatura como convención. Y es que la obra literaria se define en nuestra cultura como aquél texto que está en un contexto literario. Ese

texto no tiene que ser necesariamente un regalo “verdadero” del autor al lector, un lector que, a su vez, presuponga por su parte un don de talento e imaginación en el autor. Un relato muy corriente, cotidiano, no imaginativo “de la vida”, que no tenga su origen en un don de la imaginación, puede igualmente oficiarse de texto literario, si se da el caso de que sea leído en correspondencia con las convenciones de la institución literatura. Esa tensión entre realidad y convención, que para Derrida surge en la lectura de todo texto, produce en el lector una situación confusa de indecible incertidumbre, en la que todos los elementos de la historia están igualmente implicados: la moneda, la declaración del amigo, el propio amigo. Por eso, el lector tampoco puede cerciorarse de si en todos esos niveles el acto del regalar —el de escribir, el de dar limosna, el de la sinceridad en la conversación— ha tenido lugar o no. Aquí nos las tenemos que ver con un don que no puede ser identificado y que, por tanto, no puede ser correspondido: con un don más allá de la presencia, de toda evidencia y de toda posibilidad de que se la responda con otro don. Y eso significa que no sólo el “Ello” heideggeriano, sino también la institución literatura, la que puede hacernos un regalo infinito, que no podemos devolver, a saber: nos puede regalar el tiempo infinito de la indiscernibilidad.

La institución literatura y sus convenciones impiden, en opinión de Derrida, la revelación de lo mediático. La indiscernibilidad entre un texto literario y una narración de “la vida real” dinamita todas las otras distinciones entre lo

auténtico y lo simulado, los signos y el medio, etcétera. Derrida aprovecha el relato de Baudelaire como un claro ejemplo de esa indiscernibilidad, igual que McLuhan, por su parte, había usado los cuadros cubistas como meros ejemplos para los mensajes del medio. Ahora bien: como es obvio, el relato de Baudelaire no es un ejemplo entre muchos otros, sino que es más bien un *readymade* literario, pues ese texto, como escribe Derrida, tiene un aspecto muy “natural” y no muestra rasgos que remitan a un carácter especialmente literario, lo que no puede decirse de todos los textos literarios. Así, Derrida escribe también que *La falsa moneda*, como otros muchos “textos análogos”, “permanecen para el lector “eternamente ilegibles, absolutamente indecifrables”,¹ de modo que un texto como ese “podría devenir objeto de una especulación infinita”.² En estas formulaciones, con todo, se apunta a que sólo algunos textos muy determinados pueden tomarle al lector no sólo el tiempo real de su vida para su lectura, sino que pueden concederle también el tiempo infinito, el tiempo eterno de la sospecha, de la duda, de la incertidumbre, del que en la “vida real” no se dispone: y esos textos son los que, “analogamente” al texto de Baudelaire, tematizan explícitamente la indiscernibilidad entre literatura y realidad.

Pero se puede (y se debe) proseguir: Baudelaire es el primero en establecer la indiscernibilidad entre arte y realidad a través de su relato, una indiscernibilidad que después

¹ Jacques Derrida, *Falschgeld...*, pág. 195.

² *Ibidem*, pág. 210.

será aplicada a la entera institución arte. Del *readymade*, que es llevado del ámbito profano de la realidad al ámbito del arte, se dice con frecuencia que revela las convenciones de la institución arte. Pero la suposición de que determinadas convenciones de la institución arte ya han existido desde siempre, desde antes de la aparición del *readymade*, y que a través de éste han sido simplemente “liberadas” es más que problemática. El *readymade* representa, de entrada, una infracción de las convenciones artísticas habituales hasta ese momento: sólo a partir de la aparición de los primeros *readymades* por parte de Duchamp se ha generalizado la costumbre de usar textos u objetos procedentes del ámbito del no-arte en el contexto del arte sin una modificación explícita y reconocible de su forma. La indiscernibilidad entre arte y vida no es resultado, pues, de alguna originaria índole fatal de la institución arte o de la institución literatura, sino que esa indiscernibilidad es producida por determinados autores intencionada y conscientemente: en concreto, justamente con el objetivo de llevar lo mediático a su revelación.

Es decir, que la gran confusión en torno a la significación, de la que habla Derrida, está causada por una operación mediática ejecutada conscientemente, a saber: la transferencia de un determinado texto desde el ámbito de lo “cotidiano” y “natural” hasta el ámbito de lo “literario” y “convencional”. Pero esa transferencia no consiste en una operación en el terreno de la significación, sino sólo de un desplazamiento en la superficie mediática, que activa la sos-

pecha mediático-ontológica: la infinita sospecha de una manipulación submediática. No es la literatura como institución la que produce un elemento de sinceridad mediática como ése, sino que determinadas obras artísticas o literarias resultan adecuadas para tematizar explícitamente la sospecha mediático-ontológica, que, de todos modos, determina la relación del contemplador con respecto a toda posible superficie mediática. El don de la indiscernibilidad no lo conceden en este caso ni el “Ello” ni la “literatura”, sino Baudelaire como autor de un texto que puede oficiar de *readymade*. Con ello, por lo demás, el tiempo de la duda infinita, que se corresponde con la indiscernibilidad de los *readymades*, queda incluido en la economía mediática general: pues el autor del *readymade*, que ejerce de protagonista de esa economía, se muestra absolutamente capaz de otorgar el regalo del tiempo infinito.

La producción tanto de textos literarios como de obras de arte visuales por medio del procedimiento del *readymade* ofrece la mejor oportunidad de revelar la verdad de lo mediático. En la medida en que el artista transporta un objeto de la vida al espacio del arte sin modificar el aspecto exterior de ese objeto —como hizo Duchamp por primera vez— demuestra cómo los procesos mediáticos, es decir, los desplazamientos y las transferencias de signos más allá de la frontera que constituye la topografía de la superficie mediática, producen confusiones en el nivel de la significación y de las atribuciones categoriales. Es decir, que en el procedimiento del *readymade* nos las tenemos que ver con un caso

muy importante de sinceridad mediática, de verdad mediática, porque la topografía de la superficie mediática resulta tematizada en ese caso del modo más explícito. No obstante, también es posible –aunque absolutamente superfluo–, preguntar qué “significa” el *readymade*: si es realidad o arte, naturaleza o convención, vida cotidiana o institución. Y es que el *readymade* demuestra desde el principio que no se trata tanto de una cuestión de “significado”, como más bien de una cuestión de emplazamiento, de situación, de desplazamiento, de contextualización, esto es, de operaciones más allá de la significación, en las que se tiene trato con signos y con cosas “sin significado”. Y aunque, evidentemente, sean justamente esas operaciones las que producen todo tipo de posibles confusiones en el tema de la significación, las operaciones no son por ello menos identificables, sino que se encuentran, literalmente, en la superficie.

Si Derrida puede utilizar el relato de Baudelaire como un ejemplo especialmente apropiado de la infinita confusión significativa, la razón para ello descansa exclusivamente en que Derrida trata ese relato –si correcta o incorrectamente, es una cuestión muy diferente– como un *readymade* literario, y con ello le asigna la capacidad de manifestar clara e inequívocamente la indiscernibilidad entre naturaleza y convención. Pues resulta evidente que el análisis que Derrida emprende no puede trasladarse, sin más, a todas las otras obras literarias; el hecho de que en la narración de Baudelaire no se encuentren marcas explícitas de “carácter li-

terario" tiene una función central en el análisis. La indiscernibilidad se revela aquí como una indiscernibilidad producida por un autor y, en ningún caso, como "originaria". O sea, que el don de la indiscernibilidad tampoco se escapa a la economía general del don, pues la indiscernibilidad también puede regalarsé y aceptarse: el procedimiento del *ready-made* no es otra cosa más que ese regalo de la indiscernibilidad.

Por lo demás, la correspondiente operación mediática es explícitamente aludida en el relato de Baudelaire, cuando se cuenta cómo el amigo del narrador ha repartido las monedas en diferentes bolsillos de acuerdo con la condición de su soporte, como oro o plata, y cómo a la falsa moneda se le adscribe un sitio propio y específico. Esas asignaciones de sitio y los desplazamientos derivados de ellas son las que producen toda la confusión de la significación. Pero concentrarse inquisitivamente sólo en esa confusión supone saltarse el hecho de que esa confusión sólo se produce a partir de una jugada determinada, finita y absolutamente identificable del juego mediático. Puede que el origen de la significación se le escape al contemplador cuya mirada atiende sólo a la significación: pero es posible encontrar ese origen en otro nivel operacional, puramente mediático y no-significativo. La afirmación de Derrida de que el relato de Baudelaire que él comenta hace visible la indiscernibilidad entre naturaleza e institución se queda corta: lo que hace ese relato es iniciar, fundar y crear ese estado de indiscernibilidad en términos absolutos. Por eso tiene *maná* la narración de

Baudelaire, por eso tiene un aura de sinceridad mediática que sugiere al lector que ese relato puede conseguirle una visión del interior de lo mediático. Con ello, Baudelaire hace el regalo de la indiscernibilidad, que es, como tal, reconocido y aceptado por Derrida. Y ese regalo también es respondido por Derrida, aunque sólo parcialmente.

Pues, de hecho, la narración, en el lector de hoy, no produce efecto alguno de indiscernibilidad, sino que más bien se la identifica como algo que forma parte de la tradición literaria. La razón para ello es sencilla: ese relato no es lo suficientemente nuevo como para tener un aspecto tal que parezca que ha surgido inmediatamente de la vida cotidiana. Dicho de otro modo: aunque haya tenido *maná* antes, carece de *maná* para el lector de hoy. Al lector actual le parece más bien una mera cita de la historia de la literatura, difícilmente confundible con su vida real. El efecto de indiscernibilidad sólo vuelve a producirse en ella a partir de la interpretación del relato dada por Derrida, en la medida en que reconstruye y re-presenta su contexto histórico, y con ello, si se quiere, simula sin más el efecto de la indiscernibilidad. Gracias a esta re-presentación del viejo contexto vital del relato hecha por Derrida, el relato empieza a adquirir un aspecto “como nuevo” y —en apariencia— recibe de nuevo su indiscernibilidad. En este sentido, aquí ya no se trata de la “vieja” indiscernibilidad entre naturaleza y cultura o entre realidad y convención, sino de una indiscernibilidad absolutamente generada de nuevo entre el relato y su contexto vital, (re)construido textualmente. Es decir: que

a fin de cuentas se trata de la indiscernibilidad entre dos tipos de texto: un texto literario y un texto de comentario. Pero esta nueva indiscernibilidad presupone un nuevo desplazamiento de los signos y, en concreto, un desplazamiento que hace visible la topografía de la superficie mediática en otro lugar: en la frontera que, de modo habitual, separa el texto literario “primario” del texto “secundario” de su comentario. Ahora bien: el hecho de que sean justamente los textos de la reconstrucción los que desarrollan un desplazamiento como éste es conocido por todos; precisamente a través de ello reciben esos textos su *maná* propio, su propia aura de la verdad mediática y producen su propio tipo de confusión en el nivel de la significación. Y con ello, aquel que administra el discurso de la deconstrucción se convierte, al menos provisionalmente, en señor del *maná* y en mensajero del medio, porque por medio del arte del comentario está en disposición de conceder en todo momento, en cualquier sitio y a cualquier texto literario, el *maná* de la indiscernibilidad. Y se trata de mera simulación: porque la indiscernibilidad se deja simular igual de bien que la sinceridad. Derrida devuelve el regalo de la indiscernibilidad que ha recibido de Baudelaire, y lo hace en la medida que devuelve al relato de éste la indiscernibilidad que entretanto había perdido. Claro que esa respuesta es sólo parcial, porque Derrida, al mismo tiempo, niega que se trate de Baudelaire, en la medida en que atribuye la indiscernibilidad del relato de Baudelaire a la condición general de la institución literaria como tal. Pero con su propia praxis interpretativa

demuestra que la indiscernibilidad en modo alguno se escapa a la economía simbólica, sino que puede ser fabricada, identificada e intercambiada como cualquier otro bien simbólico.

Y naturalmente, también se puede organizar una competición en la disciplina indiscernibilidad. En el arte del siglo XX esa competición la inventó Duchamp, y un gran número de artistas ha tomado parte exitosamente en ella; todos ellos han intentado hacer cada vez menos distinguible su trabajo artístico de la “realidad”. Pero también en la filosofía se había organizado esa competición mucho antes ya de Derrida: por ejemplo, por Kierkegaard, cuyo nombre Derrida cita nada menos que en el pasaje del libro sobre la falsa moneda en el que intenta mostrar que el don se sustrae a cualquier economía, y en el que escribe: “habría don sólo en el paradójico instante (en el sentido en el que Kierkegaard dice del paradójico instante de la decisión que es una locura) que elimina el tiempo”.¹ Pero lo que Kierkegaard afirma allí de forma explícita es, precisamente, que el don de la indiscernibilidad es un don histórico absolutamente identificable, a saber: que es un don del cristianismo.

Pues la novedad histórica radical del cristianismo consiste para Kierkegaard en la “naturalidad” de la figura de Cristo, es decir en la nueva indiscernibilidad entre hombre y Dios introducida por el cristianismo. Cristo, en efecto, no tiene ningún rasgo reconocible de su divinidad que pudiera

¹ Jacques Derrida, *Falschgeld...*, pág. 19.

distinguirle del hombre "corriente" de manera visible. Aquí, el hombre es citado en el ámbito de lo divino como Duchamp citará más adelante las cosas corrientes en el ámbito del arte. El cristianismo convierte al hombre en un *readymade avant la lettre*, en la medida en que transporta los signos de lo humano más allá, tras la frontera de lo divino. Con ello, el cristianismo hace el regalo de la indiscernibilidad a la Humanidad: un regalo que puede y debe ser asumido y respondido con la fe.¹ El acto de la fe interrumpe en Kierkegaard el tiempo infinito de la duda, pero no se trata de ningún tiempo real, sino del tiempo que el creyente del cristianismo ha recibido como regalo. Además, Kierkegaard subraya una y otra vez que, en todo caso, el don del cristianismo es históricamente identificable y puede ser devuelto. Esa devolución se consume para Kierkegaard, a su vez, como una reconstrucción imaginaria del momento en el que el cristianismo fue completamente nuevo. Kierkegaard subraya una y otra vez que ese instante es un instante "producido" por el cristianismo y datable históricamente, y no un instante que se escape originariamente. Por eso, la reconstrucción completa de ese instante, esto es, la reconstrucción de la indiscernibilidad radical es, para Kierkegaard, también alcanzable por principio. De hecho, él considera que su objetivo al escribir es intentar volver a producir la indiscernibilidad que el cristianismo introdujo, pero que, con el

¹ Søren Kierkegaard, "Philosophische Brocken", en *Gesammelte Werke*, Eugen Diederichs, Múnich, 1960, págs. 59 y s. Hay edición en español: Søren Kierkegaard, "Migajas filosóficas", en *Obras y papeles de Søren Kierkegaard*, traducción de D. G. Rivero, 11 vols., Guadarrama, Madrid, 1961-1975.

tiempo, se ha perdido. En cada caso, el origen históricamente datable de la indiscernibilidad no se oculta, por tanto, por sí mismo, sino que se lo aparta o se lo ignora. El don de la indiscernibilidad siempre se hace en algún momento y por parte de alguien; no por un “Ello” pleno de misterio que se oculte a sí mismo, sino por determinados protagonistas de la economía simbólica, esto es, por teólogos, filósofos o artistas, que transportan los signos más diversos más allá de las fronteras de la topografía mediática habitual. A través de manipulaciones mediáticas como éstas se regala un infinito tiempo mediático: el tiempo infinito de la duda acerca de lo que podrían y deberían significar esos signos en sus nuevas situaciones. No debemos permitir que la indiscernibilidad e infinitud de esa duda nos lleve a reprimir el gesto mediático que el tiempo infinito de la duda ha posibilitado. Aunque la duda, que surge en relación al significado de los signos, permanece siempre prendida de la superficie mediática, gana la infinitud de su tiempo a partir de la sospecha mediático-ontológica que apunta al interior oculto bajo la superficie mediática. Y es que esa sospecha nos fuerza a preguntar por la causa de los desplazamientos de signos en la superficie mediática; sobre todo a preguntar si ese desplazamiento es efecto de una manipulación submediática “consciente” y potencialmente peligrosa o si, simplemente, los signos “pasan”, porque, al parecer, tienen la originaria costumbre de “fluir”.

Esta sospecha más profunda no es tan extraña al pensamiento de la deconstrucción. Así, Derrida, por ejemplo, es-

cribe en su libro *Mal d'archive* (1995) acerca de los “arcon-tes”, que viven escondidos en el interior de los archivos y los administran en secreto.¹ Y muy al principio del libro constata Derrida que el archivo está infectado por una “enfermedad archivística” incurable, que consiste en que el archivo sólo puede disponer de un tiempo finito, como ya se había diagnosticado en el caso de la economía. Y esa escasez de tiempo de los archivos bloquea el paso del contemplador al interior del archivo, al soporte del archivo. Uno no puede “volverse a acordar” del soporte del archivo, y, por eso, el soporte del archivo tampoco puede convertirse en signo.² La falta de tiempo hace del archivo un acontecimiento irreductible, respecto al que carecería de sentido preguntar por su fundamento “extratemporal”. Hay el tiempo del archivo, pero el “Ello” del “hay tiempo” es, al final, el acontecimiento mismo del tiempo.

Sin embargo, todos los signos de ese archivo con carácter de acontecimiento tienen que tener, de modo necesario, idéntico carácter de acontecimiento. Y así, se convierten en espectros y comienzan a aparecerse, y su aparecer y desaparecer sorprende. Y, sobre todo: los signos, exactamente igual que los espectros, pueden aparecerse en la superficie mediática, pues el espectro no es otra cosa más que el significante después de la muerte del significado, y por eso,

¹ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Galilée, París, 1995, pág. 13. Hay edición en español: Jacques Derrida, *Mal de archivo: una impresión freudiana*, traducción de Paco Vidarte, Trotta, Madrid, 1997.

² Jacques Derrida, *Mal d'archive*, pág. 153.

según la postura postestructuralista, ya no está “sujeto”. Como Derrida sólo concibe la sujeción de los significantes como una sujeción “ideal” a su significación –y no como una sujeción mediática y “material” en algún lugar de la superficie mediática–, puede describir los signos del archivo como signos que deambulan libremente. Pero claro: el archivo es, sobre todo, un lugar determinado. Es una memoria que retiene los signos, también materialmente, cuando se han librado de toda significación. El archivo surge desde un principio como efecto de la transferencia de muchos signos a una memoria prevista para ello. Por eso, de hecho, es imposible preguntar por el origen general del archivo y querer recordar ese origen. La historia del archivo es la historia de la transferencia de signos de otros lugares a los espacios del archivo. De ahí que el origen del archivo no pueda ser nada más que la suma de esas transferencias. Cómo hayan “surgido originariamente” los signos no es relevante para la pregunta por el archivo; lo único que cuenta es la transferencia al archivo, que, desde luego, siempre es efecto de la indiscernibilidad y hace inaccesible el origen. Y esas transferencias no sólo se han dado en los archivos en funcionamiento en el pasado, sino que se dan continuamente.

Pero cuando Derrida, una y otra vez, se despacha a gusto hablando de lo inesperado, lo nunca visto o lo imprevisible, lo que hace es tematizar lo nuevo como nunca antes se había tematizado. Lo inesperado comparece porque los signos se nos aparecen, porque su manifestación es imprevisible. Los

signos que se aparecen no pueden ser, sin embargo, nuevos, sino que se trata sólo de los viejos fantasmas de la Antigüedad. Pero lo sorprendente de su aparecerse sólo se repite porque se produce de manera necesaria a partir de la —al menos parcial— falta de sujeción de los signos a sus significaciones. Así, en esta teoría del aparecerse de los signos lo que encontramos en realidad es el eterno retorno de lo sorprendente, lo imprevisible y lo inesperado (con lo que se confirma la idea de Nietzsche de que el pensar que quiere librarse radicalmente de la sospecha ontológica está condenado a pensar según la figura del eterno retorno de lo mismo), aunque sea en la figura del retorno de lo siempre idénticamente inesperado y sorprendente. Un signo, en el fondo, sólo podría ser realmente nuevo si pudiera convertirse en el mensaje del medio. Esa posibilidad le es explícitamente denegada por el discurso de la deconstrucción, de manera que al signo no le queda más remedio que aparecerse siempre de la misma manera —por sorpresa— en la superficie mediática.

Y sin embargo: el signo, entendido como fantasma, no es, de nuevo, más que un nuevo mensaje del medio, pues también él da una respuesta determinada a la sospecha ontológico-mediática. Y en concreto, una respuesta que tendemos a creer, porque una vez más nos confirma que el espacio submediático del archivo está clausurado para nosotros. En todo caso, el acceso al soporte del archivo en la forma de recuerdo repetido no es en absoluto necesario para producir el efecto de una mirada tras la superficie mediática. La figura platónica de la rememoración, que en el pen-

samiento de la deconstrucción comparece, antes como ahora, como una “rememoración imposible”, fue sometida precisamente por Kierkegaard a una crítica radical en nombre de lo nuevo. El cristianismo, para Kierkegaard, es nuevo precisamente porque ni se fundamenta en la figura de la rememoración ni conjura la sorpresa. La figura de Cristo no puede ser rememorada, porque Cristo vino al mundo históricamente por primera y única vez; pero su figura tampoco es sorprendente, porque tiene un aspecto habitual, “humano normal”. En este caso, la sospecha ontológica no resulta invalidada por la rememoración de lo originario, sino por lo radicalmente nuevo. Al signo de lo humano se lo transporta al ámbito de lo divino, y produce, precisamente gracias a que las habituales marcas de la omnipotencia y la condición de elegido faltan esta vez, un efecto de transparencia, de visión del interior, de mensaje del medio y de confianza. Cuando buscamos el mensaje del medio, esto es, el signo de la sinceridad mediática, entonces no buscamos la rememoración de lo originario, sino lo extraño, lo simple, lo pobre, lo reducido y lo bajo, que encontramos nuevos en el futuro y queremos transportar al archivo para remitir, mediante ellos, a lo mediático.

Estamos absolutamente preparados para aceptar el fantasma tal y como Derrida lo describe, como un signo nuevo y sugestivo, que nos puede proporcionar una visión de lo mediático y, con ello, también en el destino de todos los otros signos. La razón para ello está clara: el espectro es para nosotros algo extraño y al mismo tiempo algo pobre, re-

ducido y bajo, pues estamos acostumbrados a entender la pérdida de la vida como una privación, una sustracción, una derrota. Es decir, que cuando observamos cómo Marx o Freud se convierten en espectros por medio de los textos de Derrida, pensamos que por fin hemos adquirido una perspectiva y que vemos lo que esas figuras son en realidad, a saber, significantes grandes y terribles con significados muy problemáticos, poco claros y, en realidad, medio muertos. Pero en el bien entendido de que, a fin de cuentas, es la misma sospecha mediático-ontológica la que da a esos signos el tiempo del aparecerse, pues todos los significantes, por principio, están bajo la sospecha de que designan significados que están muertos desde siempre. Aunque la sospecha hace al archivo infinito, porque no nos podemos fiar de la duración “viva” del archivo, la misma sospecha deja que el archivo se aparezca infinitamente, porque nosotros, al mismo tiempo, sospechamos que el archivo no esconde vida alguna tras su superficie y es un mero espectro. Con ello, el espectro se convierte en mensaje del medio, un mensaje que nos dice, con una frecuencia infinita, que el espacio submediático es sólo un acontecimiento finito.

Ahora bien: es seguro que aquí no se trata de si Derrida tiene o no “razón” con su teoría de los espectros. Lo que más bien se plantea aquí es la pregunta de por qué esa teoría –al igual que todo el discurso de la deconstrucción– tiene efectos tan tentadores y convincentes; por qué tiene tanto *maná*. La respuesta es clara: porque el discurso de la deconstrucción escenifica a la perfección la sinceridad de lo mediático,

en la medida en que lleva a lo mediático a reconocer su irreductible falta de sinceridad de un modo extraordinariamente digno de confianza. Del mismo modo que el contemplador o el lector no puede escaparse de la sospecha mediático-ontológica, tampoco puede escaparse del efecto de la sinceridad mediática cuando ya la ha confirmado explícitamente. Como el contemplador de la superficie mediática está envuelto desde el principio en la economía de la sospecha, debe seguir todas las operaciones de esa economía. Pero la misma economía que nos obliga a sospechar nos obliga también a confiar, pues la confianza es sólo una figura de la sospecha: sólo se puede confiar en la sospecha. Y aunque la sospecha nos toma tiempo, al cuestionar la capacidad que tiene de procurarnos tiempo un determinado soporte mediático (sea Dios, la Naturaleza o el "Ello"), al mismo tiempo nos lo da, en la medida en que nos advierte de un fundamento infinito para la sospecha, aunque se trate del fundamento de la muerte.

Claro que los signos, para poder funcionar como remisión a un fundamento más profundo, no deben tener un aspecto simplemente distinto o sorprendente, sino que tienen que ser genuinamente nuevos, esto es, tienen que convertirse en mensajes del medio, igual que el espectro se ha convertido por medio del discurso de la deconstrucción en un nuevo signo de lo mediático. Pues el espectro sólo vaga de verdad cuando vaga como un nuevo *readymade* en el interior del archivo. Por lo demás, el hecho de que la teoría postmoderna de lo mediático se encuentre en la tradición

de la vanguardia, en la medida en que, a fin de cuentas, escenifica y anuncia su propia tempestividad por medio de una praxis de *readymade* desviada y vanguardista, no ha pasado en absoluto desapercibido a los teóricos de la postmodernidad. Ahora bien: qué apariencia comienza a adquirir la vanguardia cuando lo nuevo de la vanguardia, por medio de un efecto sorpresa, es sustituido en el signo de la escasez de tiempo, eso es algo que se muestra de un modo especialmente claro en la teoría de lo sublime que Jean-François Lyotard ha desarrollado para acudir al rescate de la vanguardia en los tiempos de la postmodernidad.

En su *Crítica del juicio*, Kant define así lo sublime: “Sublime es lo que, sólo porque se lo puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos”.¹ Es decir, que aquí también se trata –comparándolo con la posibilidad de la verificación con los sentidos– de un excedente, de un exceso de imaginación. Como es conocido, Kant distingue después entre lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Lo sublime matemático supera cualquier cálculo numérico de gran orden: “Ahora bien: para la apreciación matemática de las magnitudes no hay ningún máximo (pues la fuerza de los números va al infinito); pero para la apreciación estética de las magnitudes hay, en cambio, un máximo, y de éste digo que cuando es juzgado con una medida absoluta por encima de la cual no es posible ninguna subjetiva mayor (para el sujeto que juzga), entonces lleva consigo la idea de lo sublime y determina aquella emoción que ninguna apreciación matemática de las mag-

¹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilstkraft*, en *Immanuel Kants Werkausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt del Meno, 1974, pág. 172. Hay edición española: Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, traducción de Manuel García Morente, col. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1981.

nitudes por medio de números (...) puede producir (...)”¹ Una estimación estética de lo grande como ésa reconoce lo sublime allí donde surge el sentimiento de que nuestros sentidos ya no están en disposición de medir la infinitud de las “ideas de la razón”. Mientras que lo sublime matemático se escapa a nuestros sentidos, lo sublime dinámico se escapa a nuestro tiempo vital. Lo sublime dinámico nos garantiza una visión en nuestra propia finitud, en la brevedad del tiempo que nos ha sido concedido.

Como ejemplos de lo sublime dinámico cita Kant sucesos naturales violentos como las tormentas, las erupciones volcánicas y demás catástrofes que amenazan nuestra vida directamente, y que, por tanto, nos hacen visible de manera directa nuestra finitud y nuestra carencia de tiempo. Pero lo que es sublime no es la amenaza misma, sino sólo la “idea” de esa amenaza, que nos da la oportunidad, si no de vivenciar nuestro hundimiento, al menos de pensarlo, imaginarlo y quizá disfrutarlo estéticamente. Se trata de la sublimidad de nuestra propia razón, que podemos reconocer a la vista de la catástrofe que amenaza nuestra vida: la sublimidad, para Kant, no está “en ninguna cosa de la naturaleza”, sino “en la facultad, que hay en nosotros”, de juzgar sin miedo cosas que nos amenazan.² Para Kant, el sujeto de las ideas de la razón es sublime, porque puede pensar más que vivenciar, y puede imaginar más que experimentar y, con ello,

¹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, pág. 173.

² *Ibidem*, pág. 189.

prueba su superioridad, su sublimidad frente a la naturaleza.

Por lo demás, Kant apunta, en otro lugar de su obra, que el campesino que ha pasado toda su vida en las montañas de ninguna manera piensa en éstas como sublimes, y que considera a “todos los aficionados a la nieve de las montañas unos locos”.¹ Aun así, escribe que “(...) porque el Juicio sobre lo sublime de la naturaleza requiere cultura (más que el juicio sobre lo bello), no por eso es producido originariamente por la cultura e introducido algo así como convencionalmente en la sociedad (...)”.² Con todo, Kant admite que la capacidad de considerar como sublimes fenómenos naturales violentos supone una cierta cultura. Es evidente que las tormentas, las erupciones volcánicas o los aludes son vivenciados por nosotros como sublimes porque se presentan como sucesos naturales, que amenazan directamente nuestra existencia, y también por ser imágenes románticas convencionales, que nos resultan familiares por el arte y la literatura. Los acontecimientos sublimes son, por así decirlo, *readymades* invertidos, que son transportados desde el arte a la vida. Precisamente ese doble código es el que, al parecer, nos da la posibilidad de, al mismo tiempo, temerlos y disfrutarlos.

Sin embargo, Jean-François Lyotard ha ensayado, en su escrito *Lo sublime y la vanguardia*, una interpretación de lo sublime no como un reconocimiento del arte en la vida,

¹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, pág. 190.

² *Idem.*

sino más bien como un reconocimiento de la vida en el arte: es decir, no como un signo artístico que amenaza nuestra vida, sino como un signo de vida que amenaza la institución arte.¹ Y es que Lyotard comienza su interpretación del arte de vanguardia con la constatación de que el arte —como cualquier otra institución social— supone una cierta duración existencial, una cierta perspectiva temporal que permite a esa institución planear su futuro, calcularlo y configurarlo. Para ello sirven, en el caso del arte, las escuelas de arte, los programas, proyectos y estilos que establecen cómo debe proseguir la institución arte, y que, en el fondo, no son otra cosa más que sistemas de reglas para la continuación de la producción artística. Cuando se siguen esas reglas se sabe exactamente cuál debe ser el próximo paso. Y a través de una producción reglada y predecible como ésta, la institución arte se reproduce siempre más allá, hacia el futuro. Toda institución, incluida la institución arte tiene, según eso, algo de maquinal, de automático: sigue funcionando siempre bajo la condición de que puede seguir funcionando siempre que no suceda nada especial.

Es decir, que ese “sucede” (*It happens*) tiene en Lyotard la misma función que el “hay tiempo” (*Es gibt Zeit*) de Heidegger. Se trata, como dice Lyotard, del acontecimiento (*Ereignis*) en sentido heideggeriano. Y es que las instituciones no pueden notar —exactamente igual que no pueden hacerlo las máquinas— que el tiempo que les permite seguir

¹ Jean-François Lyotard, “The Sublime and the Avant-Garde”, en Andrew Benjamin (ed.), *The Lyotard Reader*, Basil Blackwell, Oxford, 1989, págs. 196 y ss.

funcionando lo obtienen del “Ello”: simplemente siguen funcionando, pero no hay garantía alguna de que seguirán funcionando siempre, y por eso puede pasar también que su tiempo se extinga. Las instituciones intentan conquistar su futuro, planearlo, dominarlo, pero no lo hacen por su propia fuerza, sino porque “se” les ha dado tiempo para ello. Por eso, pensar el tiempo como un acontecimiento significa derrocar el pensar (planificador) ¹ y, al mismo tiempo, pensar la falta de tiempo (*la privation*): pensar en la posibilidad de que ni el propio pensamiento ni nada más siga funcionando. La originaria escasez de tiempo juega un papel central en Lyotard, aunque esta vez no impide —como en el caso de Derrida— la posibilidad de un retorno de lo originario, sino que más bien impide la planificación del futuro. Desde ahí, lo sublime de la vanguardia es entendido por Lyotard como la negativa a dejar que las cosas sigan funcionando como han funcionado siempre, es decir: a que las nuevas obras de arte se sigan produciendo según los viejos modelos y a que se sigan trasladando al futuro los viejos proyectos, las escuelas, tendencias y programas. Esta comprensión de la vanguardia como resistencia, como negativa a continuar el pasado en el futuro es decisiva para la argumentación de Lyotard, y volveré después sobre este punto. Pero antes debe plantearse la cuestión acerca de qué puede haber realmente de sublime en esa negativa.

Lyotard emprende al comienzo de su breve escrito un excursus relativamente largo por la historia de las ideas para

¹ Jean-François Lyotard, “The Sublime...”, pág. 197.

encontrar el concepto de lo sublime que se corresponda con la praxis artística de la vanguardia, un excursus en el que le sirven como punto de partida los escritos de Barnett Newman, en los que éste caracteriza su propio arte como sublime. Lyotard insiste sobre todo en que la vanguardia no dispone de poética alguna, es decir, que no dispone de un sistema de reglas para la producción de arte. En vez de eso, quiere impresionar al contemplador, y esa impresión debe tener un efecto chocante en él. La vanguardia choca, produce inseguridad, nos saca de nuestras casillas. Y esa condición de la vanguardia parece corresponderse, de hecho, con la determinación kantiana de lo sublime: la vida del contemplador no está inmediatamente amenazada, pero sus expectativas culturales resultan decepcionadas de una manera chocante. De manera que se puede pensar con seguridad que, al menos para las naturalezas sensibles, un *shock* estético de ese tipo puede ser lo suficientemente grande como para producir un auténtico susto.

Es decir: según Lyotard, la vanguardia demuestra que “sucede”, porque muestra que, en determinadas condiciones, también puede dejar de suceder. Con ello, la finitud, el carácter de acontecimiento del tiempo se revela al contemplador de arte de un modo chocante. La “idea de la razón” kantiana consiste en este caso en pensar las escuelas artísticas, los proyectos y los métodos en constante repetición. Y entonces esa expectativa es quebrantada por la abrupta interrupción, anunciada por la obra de arte de vanguardia, del viejo programa. Para que el sentimiento de lo

sublime pueda tener lugar en el contemplador como consecuencia de esa conmoción, éste debe, siguiendo a Kant, desear e imaginar que la institución arte también siga funcionando como ha funcionado hasta ahora: como si la conmoción producida por medio de la obra de arte de vanguardia no se hubiera producido en absoluto. Kant define lo sublime como un sentimiento que reside “en nosotros” y no en las cosas. O sea, que las obras de arte de vanguardia en ningún caso pueden ser sublimes, puesto que también ellas son meras cosas. El sentimiento de lo sublime sólo puede surgir en el contemplador de esa obra y bajo la condición de que sienta y piense de modo consecuente-mente antivanguardista. Cuando el contemplador de arte asiste con satisfacción a los manejos de la vanguardia y acepta obras de arte de vanguardia sin contradicción, el *shock* de la interrupción no puede tener lugar: sólo aquel que ve en cada obra de arte de vanguardia el final, o mejor aún, la muerte del arte, está en situación de experimentar el sentimiento de lo sublime al contemplar esa obra. Tal y como es interpretado por Lyotard, la vanguardia sólo puede inspirar el sentimiento de lo sublime en el más acérrimo de sus enemigos, que se desea e imagina el arte después de la vanguardia como continuación de aquello que era el arte primero, antes de la llegada de la vanguardia: sólo entonces puede ese contemplador vivenciar la amenaza a la continuación del viejo arte por parte de la vanguardia como algo sublime.

Con ello queda claro también por qué a Lyotard no le satisface en absoluto el éxito social de la vanguardia: para él,

la vanguardia pierde con su éxito a su contemplador más competente, o sea, a su enemigo. Con pena constata Lyotard que la vanguardia, entretanto, tiene incluso su propia tradición: la célebre tradición de lo nuevo. Para él, el nacimiento de esa tradición significa exactamente que la auténtica vanguardia se ha pervertido. Si el final de lo antiguo se entiende sólo como un momento de la producción de lo nuevo, entonces la vanguardia ya no puede poner más de manifiesto que “sucede” o que “hay tiempo”. La finitud de todos los proyectos y programas es meramente manipulada para dejar correr nuevos proyectos y programas; a escasez básica de tiempo, el fracaso fundamental, la finitud fundamental, la mortalidad fundamental y el acontecimiento fundamental se integran con ello en el mercado capitalista de arte, que, por su parte, tiene un permanente interés por deshacerse de lo viejo y dejar nacer en su lugar lo nuevo. El “sucede” ya no le interesa a nadie; en vez de ello, la gente se pregunta qué sucede, qué hay de nuevo. La innovación capitalista se hace con lo sublime y lo “de-sublima”. Esta polémica contra el uso utilitarista de lo sublime por parte del mercado recuerda, por lo demás, la polémica de Bataille contra el aprovechamiento utilitarista de las guerras y las revoluciones por parte de la política. Ningún arte debe explotar la muerte del arte. Eso suena como: ninguna paz puede explotar las consecuencias de la guerra. Pero, ¿qué se puede explotar, sino eso?

Se nota que Lyotard tiene enormes dificultades intelectuales para dar una respuesta adecuada —esto es, redentora

del carácter de acontecimiento de la vanguardia— al peligro de la “de-sublimación” de la vanguardia por el mercado capitalista. Una posible respuesta, que él apunta, pero que no prosigue de modo sistemático, consiste en interpretar al propio capitalismo como sublime. “Hay algo de sublime en la economía capitalista”,¹ dice. Con una referencia a Marx, Lyotard insiste en que el capitalismo es sobre todo destructivo, negativo, crítico y autocrítico, y que en su búsqueda de beneficio se desprende gustosamente de lo anticuado. En este sentido, el capitalismo es, desde sus principios, modélico para el arte de vanguardia. Pero Lyotard, a fin de cuentas, tiene por perniciosa la confusión entre acontecimiento e innovación.² Con todo, la diferencia entre acontecimiento e innovación aparece en él —expresado en el lenguaje de Kant— como una diferencia matemática, esto es, cuantitativa y no cualitativa. Pues Lyotard sostiene que el mercado de arte y sus agentes, los mediadores, fomentan sólo aquel arte nuevo que combina elementos de lo nuevo con la repetición de lo viejo. Un arte como ése —frecuentemente denominado “postmoderno”, por lo demás— no es, para Lyotard, suficientemente vanguardista. Sólo produce pequeñas diferencias y esa cierta “petit frisson” de la innovación, en vez de un *shock* violento. “Pero la tarea de la vanguardia sigue siendo demoler los presupuestos que la razón (*mind*) tiene en relación al tiempo. El sentimiento de lo sublime es el nombre de esa pérdida (*of this privation*)”.³

¹ Jean-François Lyotard, “The Sublime...”, pág. 209.

² *Ibidem*, pág. 210.

³ *Ibidem*, pág. 211.

Sobre este pasaje, que está al final del texto de Lyotard, podrían decirse, con toda seguridad, muchas cosas. En primer lugar, contiene una llamada a la vanguardia para que permanezca siendo lo que siempre fue, o sea, la manifestación del acontecimiento, de la carencia de tiempo, de la finitud. (Siendo malos, se podría también reconocer en ese pasaje un programa que quiere prescribir al arte lo que debe hacer y dejar de hacer en el futuro). O sea, que una vanguardia que se entienda a sí misma como programa y reflexione sobre su función como bien de consumo no es, según la postura de Lyotard, auténtica vanguardia, aunque decepciona con un *shock* las expectativas del contemplador de vivenciar algo sublime. Y, en segundo lugar, exige del contemplador resultar chocado sólo por las grandes y verdaderas diferencias. Sin embargo, ésa es una exigencia curiosa, que, como diría Kant, confunde la valoración estética de lo sublime con la apreciación matemática de la grandeza: es absolutamente posible imaginar que determinados contempladores podrían ser chocados precisamente por aquellas obras de arte de las que Lyotard sólo recibe un "petit frisson".

Así, se puede suponer, por ejemplo, que lo que ocurre es que Lyotard, como el campesino de las montañas del que habla Kant, simplemente ha pasado mucho tiempo entre obras de arte –o quizá muy poco, ¿quien sabe? – para que algo le pueda chocar en serio. Pues la capacidad de vivenciar lo sublime reside, como Lyotard continuamente afirma, exclusivamente en el contemplador. Pero sólo ese hecho ya

excluye cualquier posibilidad de sacar desde el concepto de lo sublime cualquier conclusión para la producción de arte. Cuando se examina con exactitud el análisis de Lyotard, se debe admitir que sólo la reacción del contemplador ante una obra de arte puede determinar si se trata de una obra de arte tradicional o de una de vanguardia: cuando se vivencia una obra de arte como un término a todo aquello que está planificado y programado, entonces esa obra de arte es vanguardista; y cuando se vivencia esa obra de arte como la prosecución de aquello que está planificado y programado, entonces no es una obra de vanguardia. No puede depender de cualidades de la obra, que son externas, controlables, técnicas. O, dicho de otra manera: sólo puede ser vanguardista la reacción del contemplador, pero no el arte mismo.

Pero cuando Lyotard define el arte postmoderno como un arte de las pequeñas diferencias y denuncia el arte neoclasicista y neorromántico de los estados totalitarios de los años treinta y cuarenta como pura antivanguardia, su argumentación se tambalea. Porque podemos imaginarnos muy fácilmente a alguien que estuviera muy profundamente chocado y asustado por el arte totalitario, y entonces sería, según los criterios de Lyotard, un auténtico vanguardista. Pero, como es obvio, tiene poco sentido traer a colación argumentos lógicos de poca monta, pues lo que Lyotard dice es, a fin de cuentas, lo que entretanto dice todo el mundo; con la diferencia de que hoy ya nadie está dispuesto a creerse que la vanguardia artística pueda sustraerse al mercado de arte del capitalismo. Más bien pertenece

a las evidencias de nuestro tiempo que la vanguardia se ha ido definitivamente a pique en el mercado. Hoy es precisamente el arte más avanzado el que celebra su presunto hundimiento, su liquidación por el mercado, como un suceso especialmente sublime. A fin de cuentas, Lyotard ha conseguido aclarar en muchos sentidos las condiciones para ese sentimiento, dominante en general, y según el cual la vanguardia ha llegado a su fin.

El argumento central de Lyotard ya lo conocemos: la vanguardia es, por esencia, el signo del final, de la pérdida, de la carencia de tiempo: es el signo que produce un *shock* en nosotros, los espectadores. Pero la caracterización de la vanguardia como el *shock* que debe comparecer como consecuencia de la terminación inesperada de un proyecto artístico en marcha depende de un supuesto más que problemático. Se trata precisamente de esa supuesta "idea de la razón" de la que se habla tanto al principio como al final del texto de Lyotard. Esa "idea de la razón" tiene que consistir en que cada acontecimiento sigue el desarrollo del plan. Ahora bien, parece que la idea de la razón, cuando se la examina más de cerca en relación al tiempo histórico, se corresponde con algo completamente distinto, a saber: con la idea de que todas las cosas cambian y nada ocurre como estaba previsto. Si existe de hecho una idea de la razón en relación al tiempo, entonces esa idea contiene esto: que todo lo presente pasa y todos los planes de futuro deben fracasar. Contrariamente, la idea de que todas las cosas siguen ocu-

rriendo tal y como estaban planeadas es una idea muy inusual: en realidad, es una idea de vanguardia.

Y, de hecho, la vanguardia reacciona ante el conocido carácter pasajero de todas las corrientes artísticas y estilos históricos precisamente con el intento de salir del tiempo histórico y abrirle al arte una perspectiva temporal virtualmente infinita: la del futuro como programa, proyecto y plan. Ha sido precisamente en la vanguardia radical, que fundaba escuelas y proclamaba manifiestos, donde se han formulado programas y proyectos que, al igual que los programas técnicos, debían anunciar y producir un nuevo futuro, programado según reglas estrictas. Esos programas y proyectos eran con toda seguridad reduccionistas, y por eso acabaron con muchas cosas que antes eran válidas. Pero para formular un programa claro y que pueda cumplirse uno tiene que tirar mucho lastre y desembarazarse de todo lo casual, de lo ligado al tiempo y al espacio, para concentrarse sólo en lo esencial. La vanguardia clásica comenzó con un proyecto de reducción como ése, claramente definido: el cubismo, el suprematismo, De Stijl y la Bauhaus trabajaron en proyectos como ése. Y precisamente aquellas artes y corrientes artísticas que Lyotard cita en su texto, y también Barnett Newman, Daniel Buren y los artistas del minimalismo americano han desarrollado un programa claro y comprensible, que se encuentra en la tradición de la vanguardia clásica.

Es decir, que la vanguardia no es reduccionista porque quiera acabar con un *shock* la tradición del arte y así pro-

ducir un sentimiento de lo sublime en el alma del espectador, sino porque el artista de la vanguardia parte de que todas las tradiciones regionales y condicionadas por su época tienen que hundirse en el futuro de todas formas. En realidad, la vanguardia lo que quiere es salvar lo poco que pueda salvarse. No busca el hundimiento de la tradición, sino que, al contrario, busca salvarse de ese inevitable hundimiento, aunque sea ligera de equipaje. Sólo aquel que no se da cuenta de que su casa histórica está ardiendo puede confundir con un pirómano al que trata de salvar lo poco que puede salvarse. Pero esa confusión es exactamente la que está en la base de la teoría de la vanguardia de Lyotard. Por eso Lyotard tampoco se interesa por los programas concretos de la vanguardia: no le interesa la promesa de futuro que contiene la obra de arte de vanguardia; sólo le interesa el lastre que la vanguardia ha dejado tras de sí: eso que arde y no eso que se salva. Y tampoco cae en la cuenta de que, por su parte, el pasado sólo puede ser comprendido como programa y proyecto a la luz de la vanguardia y contra el fondo del programa de la vanguardia. Sólo a partir del advenimiento de la vanguardia puede entenderse el pasado como un proyecto de futuro —por medio de una revolución conservadora que trata los estilos artísticos del pasado como programas de vanguardia y proyectos de futuro—. Por lo demás, el arte totalitario no fue más que una interpretación del pasado de ese tipo, en el sentido de una programática vanguardista, futurista.

O sea, que lo que la vanguardia celebra no es la decadencia, el final, el *shock* y lo sublime. La admiración por la

decadencia era más bien característico del ambiente *fin de siècle* previo al advenimiento de la vanguardia. Contrariamente a ello, cada grupo de artistas de vanguardia ha diseñado su propio programa para el futuro. Y con frecuencia han intentado, de un modo extraordinariamente dogmático y agresivo, imponer ese programa. En este sentido, se puede hablar más bien de un fundamentalismo del futuro, que ha sido la marca de todas las vanguardias. Nótese que se trata de un fundamentalismo del futuro y no de la fe en el progreso que tan frecuentemente se atribuye a la vanguardia. Precisamente en lo que no ha creído la vanguardia es en el futuro, pues el futuro significa cambio histórico, modificación, intercambio de estilos y de procedimientos artísticos en el tiempo. En vez de eso, la vanguardia quería liberar un mínimo de aquello (de eso habla también Lyotard en su texto) que en cada tiempo hace del arte arte. Pero en ese mínimo debía permanecer el arte para todo el futuro: el programa de la vanguardia consiste precisamente en el intento de llevar a un punto cero el progreso del arte, a través de la reducción de sus rasgos históricos mudables. La vanguardia quería alcanzar el nivel cero del arte, para sacar al arte como institución del cambio histórico y hacerlo así resistente al futuro.¹

Para formularlo de otro modo: la vanguardia quería dejar libre el medio que hasta el advenimiento de la vanguardia

¹ Cfr. Boris Groys, "Strategien der künstlerische Askese", en Konrad Liessmann (Hrsg.), *Im Rausch der Sinne. Kunst zwischen Animation und Askese*, Zsolnay, Viena, 1999, págs. 145-170.

había soportado el arte y del que la vanguardia esperaba que siguiera soportándolo también en el futuro. Y es que la vanguardia radical no se interesa por la originalidad, la peculiaridad y la composición específica de los diversos signos artísticos. Más bien intenta formular el mensaje del medio y así tematizar los soportes del arte que podrían soportar de igual modo signos artísticos diversos, con independencia de cómo se hayan entendido siempre esos soportes; por ejemplo, como superficies de lienzo o como lo inconsciente o como la institución museo o como la pura nada. La vanguardia abre al arte un futuro precisamente gracias a que apunta al medio que es capaz de seguir soportando el arte, de seguir dándole su tiempo, de asegurarle una perspectiva temporal que es la que hace posible, en suma, un proyecto o un plan.

Y si esa perspectiva temporal, potencialmente infinita, tampoco es experimentable o vivenciable porque supera cualquier tiempo vital pensable, sí que está presente siempre como apertura temporal, como perspectiva de futuro aquí y ahora: como significantes que no están ocupados por significados, o como energías solares que no pueden ser completamente manipuladas. Esa perspectiva temporal infinita concede a las obras de la vanguardia el brillo especial de la sinceridad, del honor, de la medialidad; un valor especial, un carisma especial; dicho de otro modo: les concede *maná*. Sólo el conocimiento de un excedente de tiempo como ése, de una promesa como ésa de duración futura hace a la imagen vanguardista atractiva, *cool*, *sexy*; pero no la hace,

necesariamente, sublime. Por eso, la obra de arte de vanguardia no es atractiva para el contemplador porque le quite tiempo, porque le produzca un *shock*, porque le enfrente a la imagen del final y de la muerte; lo es porque muestra al contemplador el medio que seguirá soportando al arte en el futuro, y, con ello, da tiempo al arte. Lyotard, en el fondo, describe la vanguardia como una montaña rusa, que asusta continuamente una y otra vez al contemplador y con ello le roba el aliento y el tiempo. Pero la vanguardia se entiende a sí misma precisamente como el rescate de la montaña rusa, como el rescate de una situación en la que domina el sentimiento de que ya no se puede seguir, de que ya no dura más, de que estamos al final porque siempre estamos enfrentados sólo a sorpresas y *shocks*.

O sea, que la obra de arte de vanguardia sólo es realmente nueva cuando nos trae el mensaje de un nuevo medio y, así, promete al arte una nueva duración. Es entonces cuando las imágenes parecen extrañas, radicalmente otras e inesperadas, cuando —como se ha dicho ya antes— producen el efecto de una visión de lo interior y del soporte, o sea, del carácter mediático del medio. El contemplador siempre puede decir, naturalmente, que esas imágenes son meramente originales, que son distintas de un modo meramente formal y que no tienen en absoluto la capacidad de garantizar una mirada al interior y de prometer duración. La pregunta que retorna una y otra vez suena así: ¿tiene esa imagen determinada el aura del carácter mediático y el *maná* del tiempo, o no lo tiene? No hay ninguna respuesta segura a esa pre-

gunta. Aquí nos las tenemos que ver con la economía de la sospecha, y toda economía va unida a riesgos. Como quiera que el espectador responda a esa pregunta en cada caso particular, se arriesga en cualquier caso. Puede ser que no reconozca el *maná* de la imagen, y puede ocurrir que adscriba *maná* a la imagen y que la imagen no lo tenga. Pero en ningún caso puede ocurrir que alguien alcance un poder tal que le permita decretar qué imagen tiene *maná* y cual no. Un poder sobre el *maná* como ése es tan poco plausible como el de un control absoluto sobre el mercado financiero. De vez en cuando se puede, por una serie de decisiones acertadas, acumular mucho *maná*; pero nunca tanto como para quedar a salvo de cualquier riesgo.

Por lo demás, las decisiones en relación al *maná* de los signos no se dejan identificar con el cambio histórico o el ciclo de la moda. Y es que es ingenuo creer que basta con el cambio histórico para que un signo determinado reciba *maná* o lo pierda. Siempre se oye que éstas o aquellas imágenes, textos o teorías han sido barridas: de qué trataban exactamente, eso es algo que ya ha pasado y nadie se interesa más por ello, está superado: de hecho, cuando uno vive después del tiempo en el que una imagen o un texto han surgido, sólo por ese hecho se siente uno superior. Pero una imagen que tenga *maná* sólo puede ser "superada" si aparece otra imagen a la que ese *maná*, de acuerdo con la economía de la sospecha, se transfiera. Pero, ¿cuánto tiempo tiene que pasar hasta que aparezca una nueva imagen como ésa? Un momento histórico como ése es extremadamente

difícil de determinar, porque él mismo está bajo la sospecha de que no tiene *maná* alguno. Se puede, por ejemplo, mantener en todo caso que la imagen de Cristo no ha sido superada hasta ahora. De los primeros cuadros de la vanguardia artística, como el *Cuadrado negro* de Malevich o la *Fountain* de Duchamp aún puede considerarse, después de décadas de producción artística, que no han sido superados. ¿Han sido superadas las imágenes de la lucha de clases, de la lucha de razas, de la ciencia o del inconsciente? Apenas. Y la razón para esa relativa estabilidad no está, con seguridad, en que esas imágenes continúen vagando como espectros por siempre. Más bien ocurre que esas imágenes apuntan a lo submediático, a lo oculto, a lo que subyace a la superficie, y esa remisión no se deja fundamentar de modo definitivo ni tampoco se deja desmentir del todo. Puesto que no puede darse prueba alguna de que esas imágenes hayan garantizado alguna vez una visión del interior, tampoco puede haber pruebas de que hayan dejado de garantizarla. O sea, que la economía de la sospecha no se puede identificar sin más con los hechos del cambio histórico.

En su día, Heidegger habló del tiempo como acontecimiento sobre todo para cuestionar la perspectiva temporal infinita de las investigaciones fenomenológicas que Husserl había abierto con su descripción de los “fenómenos”. Más tarde, en sus conferencias sobre Nietzsche, pronunciadas durante la época nacionalsocialista, intentó combatir con los mismos argumentos la visión infinita de la omnimoda

voluntad de poder del hombre nuevo, del superhombre.¹ Después, Heidegger ha argumentado de nuevo, invocando la escasez de tiempo, contra el “humanismo” de la postguerra.² Y de hecho se puede argumentar con los argumentos de la escasez de tiempo contra todos los proyectos orientados al futuro, sean de derechas o de izquierda, democráticos o totalitarios. Por eso, hoy en día, bajo la impresión de la filosofía heideggeriana de la escasez de tiempo –y más aún bajo la impresión de la recepción de esa filosofía en autores como Lyotard y Derrida– se prefiere no tanto hablar del futuro como, más bien, hablar del pasado. Y sigue estando poco claro cómo ha diagnosticado Heidegger en cada caso el final de una época del pensamiento: más bien parece que sencillamente estaba prosiguiendo una tradición académica que describe el cambio histórico de la filosofía y la clasifica en periodos y épocas que son dirigidas o concluidas por determinados pensadores “esenciales”. Pero, ¿qué pensadores son esenciales? Al parecer, aquellos que en cada caso abren o cierran nuevos periodos del pensar. Con ellos parece cerrarse el círculo.³ Mensajeros más tardíos

¹ Martin Heidegger, *Der Europäische Nihilismus*, Stuttgart, 1967. Hay edición en español: Martin Heidegger, “El nihilismo europeo”, traducción de Juan Luis Vermal, en Martin Heidegger, *Nietzsche II*, Destino, Barcelona, 2000.

² Martin Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit mit einem Brief über den “Humanismus”*, Francke, Berna, 1947. Hay edición en español: Martin Heidegger, *Doctrina de la verdad según Platón y carta sobre el humanismo*, Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales, Universidad de Santiago, Santiago de Chile, 1968.

³ Cfr. Boris Groys, “Über den Ursprung des Kunstwerkes. Wesen ist, was sein wird: Martin Heideggers Beschwörung wesentlicher Kunst”, en *Neue Rundschau* 108, 4, Frankfurt del Meno, 1997, págs. 107-120.

de la escasez de tiempo escapan de ese círculo no intentando periodización alguna y no aduciendo límites temporales, sino dejando constancia muy en general de que todos los proyectos deben fracasar alguna vez, porque a todos les falta, fundamentalmente, tiempo. Pero puesto que los soportes de los signos tienen que permanecer constitutivamente ocultos e inciertos, la duración de su capacidad no puede ser determinada con claridad. Este incierto, pero potencialmente infinito excedente de tiempo genera tanto esperanza y admiración como ese sentimiento de infinito aburrimiento y monotonía con el que cada amante de la abstracción geométrica, del minimalismo o de la obra de Barnett Newman está familiarizado. La vanguardia radical no es, precisamente, una montaña rusa de *shocks* siempre nuevos, no es ninguna eterna repetición de la sorpresa, sino que es más bien la perspectiva infinita del aburrimiento monótono y mediático, que se pone en marcha después de que todo lo superfluo, lo casual, lo determinado por la historia y lo divertido se reduce o se elimina del todo, para dejarle sitio al puro mensaje del medio.

EL TIEMPO DE LOS SIGNOS

Así pues, no sólo disponemos del tiempo breve de vida que nos es dado por Dios, la Naturaleza, la *Physis*, el Ser, o el Ello, sino también de una perspectiva temporal infinita –aunque a la vez incierta–, de un excedente de tiempo –*maná* temporal– con la que continuamente se negocia en el contexto de la economía simbólica, mediática. Dado que ella misma se abastece de tiempo, esa economía no puede ser interrumpida por falta de tiempo ni dejada en suspenso. Y es que el medio de esa economía no es el tiempo, sino la sospecha mediático-ontológica, y ésta, como hemos dicho, no es “real”, y por tanto es infinita. Los signos que parecen confirmar esa sospecha adquieren la capacidad no sólo de tomarnos tiempo, sino también la de dar tiempo, puesto que inauguran una perspectiva temporal infinita por medio del efecto de sinceridad mediática que provocan, una perspectiva que se entiende como una indeterminada capacidad de soporte por parte del soporte oculto. Tales signos contienen también, por cierto, más tiempo de vida mediático, es decir, mejores soportes artificiales de signos y mayor difusión. Y es que la difusión mediática de una imagen es también una forma de su duración. Una imagen copiada y

difundida millones de veces adquiere muchos soportes mediáticos, que garantizan mejor su duración que un único soporte mediático, incluso aunque éste se encuentre especialmente bien protegido. Así pues, todas las operaciones mediáticas con imágenes y signos pueden ser descritas en los términos de la economía temporal. Y la duración que se le asigna a una imagen en la realidad mediática es su rasgo distintivo capital.

La opinión habitual acerca de por qué a signos distintos se les asigna una capacidad de duración distinta parte del supuesto de que la duración de los signos depende (o al menos debería depender) de la relevancia de esos signos para la realidad extra-mediática, es decir, que depende de en qué medida esos signos puedan ser testimonios de acontecimientos importantes de la historia. Así, el archivo mediático se entiende como una memoria histórica, como la suma de los recuerdos documentados de aquello que ha ocurrido en el exterior del archivo, en la “realidad histórica misma”. Esta determinación de los signos del archivo como testimonios fijos y recuerdos, que deberían conseguir su valor y duración por medio de la función que cumplen de donar a generaciones futuras una memoria individual y colectiva, esta determinación —decimos— constituye el horizonte de casi todas las discusiones que tienen que ver con la memoria, el archivo y los medios: en ellas se pregunta por aquello que es históricamente importante y relevante; se pregunta qué códigos culturales, qué prejuicios y qué disposiciones son prejuzgados por la elección y valoración de

recuerdos históricos y cuáles, por ello, deben ser analizados críticamente y desmontados. Se pregunta por las relaciones entre recuerdos individuales y colectivos, entre recuerdos de verdugos y de víctimas, entre recuerdos conscientes y traumáticos, entre testimonios orales y escritos, etcétera. Y, por último, se pregunta por la capacidad que tiene un testimonio mediático, escrito, plástico, de corresponderse con una experiencia histórica viva, y por lo tanto, con lo otro del archivo, cuya otredad no puede ser, por principio, documentada ni domesticada en el archivo. Esas discusiones sobre la memoria histórica, sobre el estatus del recuerdo y sobre la forma de registrar la experiencia histórica en el archivo se han vuelto, en su mayor parte, casi opacas, y lo han hecho precisamente en la última década. En el transcurso de esas discusiones, todo lo que podía tener que ver con el recuerdo histórico fue poniéndose consecuentemente en cuestión y bajo sospecha. Y sin embargo, permaneció intacto un presupuesto general normativo: que la duración que se le concede a un signo debe corresponderse con el significado de ese signo para la realidad. En consecuencia, los signos en cuanto tales no pueden tener un tiempo propio, sino que reciben su tiempo siempre desde fuera, desde la realidad, desde las instituciones.

También las habituales discusiones críticas sobre los medios tienen lugar, por cierto, bajo ese mismo presupuesto. El estado de ánimo general que se manifiesta habitualmente en esas discusiones puede resumirse en una frase: los medios mienten. Y lo cierto es que, en el contexto de esa sos-

pecha general de insinceridad, no se trata fundamentalmente de que los medios representen de un modo falso determinados acontecimientos: tales acusaciones son relativamente fáciles de verificar en cada caso concreto. Antes bien, se acusa a los medios, de modo totalmente general, de distribuir mal el tiempo entre los signos mediáticos. Continuamente se oye decir que en los medios se concede más tiempo a cosas intrascendentes que a cosas importantes. Por una u otra razón, los críticos afirman que los medios no distribuyen el tiempo entre los textos e imágenes particulares de una manera proporcional al significado que esos textos e imágenes tienen —según la opinión de esos críticos— para la vida “real”, extramediática, de los hombres. Pero precisamente ahí radica el malentendido decisivo. Bajo el influjo del estructuralismo se ha vuelto habitual determinar el sentido de un signo por su posición en un determinado sistema de significación, y no por su relación con la así llamada realidad. Pero lo mismo debe valer para el tiempo de los signos: el signo recibe su tiempo, su duración, según su propia posición en la economía temporal de la sospecha, y no por su función testimonial, no por su papel en cuanto recuerdo de lo ocurrido que ha sido guardado. Los signos del archivo tienen su propio tiempo. Reciben ese tiempo porque, en cuanto signos, son aquello que son, y no porque recuerden o testimonien algo distinto.

Los signos reciben su propio tiempo virtual, mediático, porque parecen proporcionar una visión del espacio interior, submediático, y con ello del carácter duradero del

medio. La duración del medio es, pues, una recompensa por la victoria provisional en el *potlacht* de la economía mediática. Pero este *potlacht* es alcanzado precisamente por aquellos signos que parecen tener menos valor, por signos que son pobres en significado, en fuerza expresiva y en los tradicionales rasgos distintivos de realidad y relevancia. Pues sólo esos signos “pobres de espíritu” remiten de la manera más radical al propio medio, en lugar de a algo extramediático. Ésta es la razón por la que sólo la economía temporal de los medios permite aclarar por qué se transporta y se guarda permanentemente en los medios tanto *trash*, tanta basura, tanta tontería y superficialidad. Y es que es precisamente esa tontería la que tiene el *maná* del tiempo infinito, pues remite a la infinitud de los significantes vacíos que no pueden ser ocupados con ningún sentido, así como a la infinita perspectiva temporal de la capacidad de soporte mediática, la cual no puede ser probada por ninguna “vivencia”. Suele provocar indignación que, por ejemplo, se muestre continuamente en televisión a la princesa Diana o a Monica Lewinsky, porque se considera que los medios deberían dedicarse a cosas más importantes. Pero las supuestas cosas más importantes suelen ser meramente signos políticos o, en cualquier caso, signos institucionalizados y, por tanto, llenos de contenido, signos que como tales no pueden demostrar que tienen ningún *maná* de la pérdida del sentido. Las imágenes del hambre, de la muerte y del sufrimiento que, según se dice, deberían mostrarse para que “algo se mueva en el mundo”, tienen el mismo carácter ins-

titucional, como ya mostró Derrida convincentemente con el ejemplo del mendigo de Baudelaire. Diana de Gales y Monica Lewinsky, por el contrario, no tienen "en sí mismas", como es obvio, ningún significado institucional especial, y precisamente por eso pueden adquirir, en el contexto institucionalizado de los medios, la función de "significantes vacíos", y con ello también el *maná* de la infinita perspectiva temporal que se muestra como pura superficie mediática, como sobreabundancia de significantes vacíos.

Quizá otro ejemplo de un tal significativo vacío sea Hitler. La imagen de Hitler no deja de fascinar a los medios; el *maná* de esa imagen se mantiene imperturbable décadas después de su primera aparición. Y ese *maná* también procede, obviamente, del referido carácter cotidiano, privado, profano e indeterminado de la figura de Hitler. Hitler, con todas sus histerias públicas, sus discursos interminables y opacos, sus ridículas maneras y gestos que parecían parodiarse a sí mismos, y junto a su confusa y autoconstruida concepción del mundo, parece un trozo de vida cotidiana, un trozo de profanidad social, llevada al contexto institucional como significativo vacío. Por cierto que Hitler se diferencia con ello radicalmente de la figura, mucho más convencional, completamente institucional, e incluso burocráticamente cifrada, de Stalin, con quien tan a menudo se le compara: por eso Stalin nunca pudo lograr el mismo *maná* mediático que Hitler. Mientras Stalin continúa la estética de la vanguardia constructivista, planificadora, manipuladora, que actúa tras el escenario de los efectos in-

determinados, Hitler pertenece a la estética postdadaísta de la escenificación total, en la cual el medio mismo se sube al escenario y grita. La entera estética de los conciertos de rock que impregnó tan profundamente la postguerra, así como la histeria del público que le es intrínseca, tienen en aquella escenificación su verdadero modelo. Mientras más “vacío” se muestra el cantante de rock, más “mediático” se vuelve, y en ello juega un papel decisivo la capacidad de autoparodia, es decir, de un vaciamiento —estratégicamente realizado— del contenido de todos los signos utilizados.

Y es que son los signos “vacíos” los que permiten creer que se puede obtener una visión del medio mismo, los que abren al espectador la perspectiva del milenario espacio de tiempo virtual, incluso cuando éste no puede ser llenado por ninguna vida “real”. Esa infinitud de instantes vacíos que no pueden ser vividos se corresponde con aquella sobreabundancia infinita de significantes vacíos —descrita por Lévi-Strauss— que no pueden ser ocupados con ningún sentido. Y también se corresponde con la sobreabundancia de energía solar tal y como fue descrita por Bataille. Para muchas sensibilidades, una infinitud vacía y virtual como ésa resulta bastante incómoda; por eso, las teorías de la escasez de tiempo y de la falta de tiempo —que tanta difusión han tenido en las últimas décadas— resultan bastante tranquilizadoras, a pesar de que esas teorías se disfracen de peligrosas y subversivas. El futuro vacío, infinito, virtual, cuyo tiempo es heterogéneo respecto al tiempo real vivido y vivenciable, es una visión realmente sublime que asusta y a

la vez fascina. Cuanto más se deconstruye un signo, se lo desenmascara, se lo priva de su aura y se lo devalúa, tanto más se llena de *maná* y de fuerza mediática. Las viejas tragedias griegas volvieron a ser interesantes gracias al "complejo de Edipo"; Rousseau volvió a ser leído tras sus deconstrucciones a manos de Derrida y Paul de Man: cada crítica al significado de un signo hace más atractivo a ese signo y en realidad le sirve como su mejor publicidad.

Pero, sin duda, podríamos preguntarnos ahora dónde se encuentra la fuente de esa infinita sobreabundancia de tiempo que se presenta al espectador como el futuro infinito y mediático de los signos. Pues bien: la fuente de la sobreabundancia temporal se encuentra en el oscuro espacio submediático de la sospecha. Los signos que no aparecen "en su lugar habitual" remiten a esa sospecha, se vuelven mensajes del medio y por ello se hacen creíbles. Aquí no se trata de qué designan esos signos, de cuál es su contenido, su significado, sino de que los signos, por medio de un verdadero acto de *kenosis*, de abajamiento, de autodebilitamiento, provocan el efecto de su casi total desaparición, permitiendo con ello la visión del medio: pero sólo en tanto tal mensaje del medio puede volverse relevante un signo en una cultura marcada por los medios. No es casualidad que hayan sido precisamente los autores más interesantes de la modernidad quienes hayan renunciado a transmitir mensajes propios, individuales, y en lugar de ello hayan anunciado mensajes del medio: los mensajes de los colores, de las palabras, de los sonidos, de los movimientos, de

los tonos. Para ciertos críticos de la modernidad se anuncia con ello justamente la muerte del autor, pues el mensaje del hombre es sustituido por el del medio; pero precisamente el autor que quiere transmitir el mensaje del medio alcanza un grado de intimidad con sus lectores o espectadores con el que no puede siquiera soñar quien sólo intenta transmitir su propio mensaje. Pues los lectores y espectadores utilizan diariamente los mismos medios que el autor para su obra de arte.

Por eso, el texto de un escritor que deja hablar al lenguaje mismo es vivido por sus lectores como expresión de la más profunda y propia sinceridad de ese escritor: como expresión de su propio lenguaje. Con ello, el escritor supera el abismo habitual entre autor y lector: él ya no es un comunicante más entre otros comunicantes, cada uno de los cuales quisiera transmitir su propio mensaje, sino que es el mensajero del medio, que sólo dice aquello que deberían decir todos los demás si es que en general pretenden hablar. El mensajero del medio no habla al lector, sino que habla desde el inconsciente lingüístico del lector, desde lo más interior de éste. Y es que el medio dispone de una cercanía, de una intimidad con el hombre, que es mucho mayor que cualquier intención u opinión "propias" o cualquier mensaje conscientemente redactado: el medio es lo más propio del hombre. En este sentido, la sinceridad mediática es la forma más profunda de sinceridad en general. Consecuentemente, sólo tiene éxito el autor que desactiva su "propio" mensaje subjetivo de autor y aparece sólo como mensajero

del medio. O dicho de otro modo: precisamente el autor que liquida de la manera más consecuente su "personalidad" viva tiene la gran oportunidad de sobrevivir a la muerte del autor.

Y de hecho, el lector tiene siempre una sobreabundancia de tiempo de vida real en comparación con el autor. El texto está siempre limitado temporal y espacialmente; con ello pertenece, *per definitionem*, al pasado. Cuando el texto está acabado, el autor como tal está muerto, incluso cuando sigue vivo en tanto hombre. El autor de un texto terminado no tiene futuro; el futuro pertenece a su lector. En ese futuro, el lector puede decidir libremente si lee el texto. Y en caso de leer el texto, éste debe ser además "comprendido" por él. Con ello, el autor está decididamente acabado, clausurado, expulsado al pasado, despojado de su subjetividad. Como afirmó Sartre con razón, ser subjetivo significa tener un futuro. Por eso sólo el lector o espectador parece ser subjetivo, mientras que el autor se presenta como muerto, como cualquier otra cosa que, muerta, puede ser "comprendida" e "interpretada": por eso el lector se presenta ante el autor, desde el primer momento, como un juez cuyo veredicto no permite ninguna apelación.

Pero los signos del medio inauguran su propia perspectiva temporal infinita, virtual. Esos signos no pueden ser "comprendidos": sólo cabe reconocerlos, sólo cabe confiar en ellos. Y sobre todo, esos signos remiten a la entera superficie mediática, a la entera masa de lo aún no leído, ni visto, ni comprendido. De cara a semejante futuro virtual,

mediático e infinito, el lector o espectador se siente ahora, por su parte, finito, cancelado y perdido, porque el futuro mediático supera todo tiempo vital. Aquí se invierte la usual economía de las relaciones entre autor y lector, que tiene lugar en el tiempo vital "normal". Convirtiendo el mensaje del medio en su propio mensaje, el autor sobrevive al lector, al espectador, al receptor, en el tiempo mediático virtual. Así, se puede decir que Cristo —pero también Marx y Freud— permanecerán eternamente vivos, porque transmiten el mensaje del medio, el cual ha de sonar siempre a nuevo cuando alguien pretenda decir algo personal. Así, se puede afirmar también que alguien que pinta un cuadro inevitablemente debe pintar a la vez el "Cuadrado negro" de Malevich, o que alguien que expone una obra de arte, automáticamente expone también un *readymade* de Duchamp. Si en el tiempo vital el autor está en manos del lector, en el tiempo mediático y virtual es el lector quien está en manos del autor.

Y cuando queremos producir nuestros propios textos o cuadros utilizamos también, inevitablemente, esos signos de lo mediático y nos abandonamos a su duración mediática, virtual. Al escribir se utilizan, inevitablemente, determinadas palabras, imágenes, figuras, nombres y citas de las que es sabido que tienen el *maná* de lo mediático. Sin duda, no se las utiliza para ser "comprendidas", pues está bien claro que esos signos son aún menos inteligibles que los otros. Más bien ocurre que esas palabras, nombres y citas son usados como los amuletos, collares y fetiches utilizados por

los jefes de tribu polinesios en su economía simbólica, tal y como fue descrita por Mauss. Aquí no se trata de una relación con el público, con un posible lector: no se trata de una relación que perteneciera al tiempo vital del autor. Más bien el autor conjura de ese modo el trozo de papel, es decir, el soporte mediático que sostiene su escritura, para que ese papel reciba una fuerza mágica para sostener, para durar y para transportar lo escrito —gracias a esa fuerza— a un futuro virtual, infinito, vacío, de aburrimiento absoluto, en el cual ya no hay sitio para el lector y su apremiante deseo de comprender.

En éstas, además, el autor se encuentra, en tanto mensajero del medio, igual que antes: bajo sospecha. Al igual que la entera cultura mediática, que ofrece al espectador sólo su superficie mediática, bajo la cual aquél debe suponer el oscuro espacio submediático. Todo el secreto de la cultura mediática radica en que es precisamente esa sospecha radical la que ofrece a los mensajes del medio la mejor garantía para ser tenidos por fiables y tener así validez permanente. Cada vez que la sospecha submediática se radicaliza, se ve, a la vez, confirmada, y esa confirmación despierta una confianza de la que es tan imposible escapar como de la sospecha original. De esa necesidad de confianza provocada por la sospecha radical surge la dinámica completa de la economía simbólica del tiempo. Así, el hecho de que las obras de vanguardia aparecieran en principio como sospechosas, problemáticas y dudosas, es lo que hizo de esas obras auténticos mensajes. Precisamente cuando el mensaje de un medio se

manifiesta explícitamente como dudoso, como increíble y como autoparódico es cuando despierta nuestra completa confianza, porque con ello se legitiman nuestras sospechas, temores y suposiciones.

Por todo ello, el tiempo de la economía mediática no puede ser confundido con el tiempo de lo que ocurre en el mercado, con el tiempo vital que nos es dado diariamente por el "Ello". El mercado se dirige a hombres vivos que, durante su tiempo de vida, compran, venden, producen y consumen. Pero el tiempo mediático, virtual, de los signos supera las reservas temporales de un espectador vivo como el citado y también el de la Humanidad entera en cuanto público. Cuando hoy se subraya una y otra vez que el autor ha muerto porque su texto funciona sin su presencia viva y más allá de su intención de autor, no podemos olvidar que, en ese sentido, el lector o el espectador no están menos muertos. Y es que los signos se siguen mostrando aun cuando no puedan ser vistos por ningún espectador vivo. Y, de hecho, ningún lector, espectador o consumidor recibe un tiempo de vida lo suficientemente grande como para medirse con el tiempo de los signos. No cabe duda de que cada libro, cada obra de arte, se encuentran a la espera de un lector o un observador; pero eso no significa automáticamente que estén hechos para el mercado, para un público compuesto, aquí y ahora, por hombres vivos. Sin ir más lejos, es posible imaginar signos que fueran producidos y leídos exclusivamente por máquinas "muertas". Y es posible imaginar signos que sólo pudieran ser leídos por Dios.

Así pues, los signos mediáticos no se definen primariamente porque se muestren a un determinado grupo de espectadores vivos, sino porque, antes bien, disponen de una sobreabundancia, potencialmente infinita, virtual, que los vuelve en general, visibles. Sabemos que algunas obras de arte sobreviven a las civilizaciones en que fueron creadas; por lo tanto, se presentan también cuando su público "natural" hace tiempo que ha muerto. Cada signo mediático remite a un tiempo virtual posterior a la vida de todos aquellos que aún viven en el momento de su constitución, y en realidad posterior a toda vida en absoluto. Y por eso, todas las posibles variantes de la estética de la recepción o de la sociología del arte son, en el fondo, muy ingenuas, aunque pretendan ir de especialmente lúcidas. No podemos saber —y no podremos saberlo nunca— quién percibirá y juzgará los textos e imágenes que producimos aquí y ahora, así como cuándo y por qué. Nada sabemos de un posible espectador o lector, pues éste se pierde en la virtualidad de la sospecha mediática. Quizá ese espectador será sólo la lata de sardinas iluminada de la que habla Lacan en su análisis de la mirada del otro, aunque también Lacan se abstiene de opinar acerca de qué piensa la lata de sardinas cuando lo mira.

En los últimos tiempos ha estado de moda interpretar la producción de signos artísticos en el contexto de la sociología del arte y de los *Cultural Studies*, de modo que se veía el arte como parte de la cultura en medio de la cual ese arte ha surgido. Con ello se supone que el autor produce para un determinado ámbito social, del cual espera el reconoci-

miento por sus creaciones.¹ Un rechazo decidido a servir al gusto del público contemporáneo y a buscar su reconocimiento —tal y como demostró la vanguardia histórica en su tiempo— se interpreta hoy como una estrategia de mercado especialmente inteligente: según esa estrategia, el artista de vanguardia quiere ofender y escandalizar al público meramente porque ha entendido a tiempo que el escándalo de lo nuevo comporta, en el mercado de arte moderno, más reconocimiento y éxito que el seguimiento de las viejas reglas del arte. Esta explicación de las estrategias vanguardistas es verdadera, pero sólo parcialmente. Pues el desprecio por el gusto del público por parte del artista moderno se corresponde mucho más con la justificada sospecha de que la validez de ese gusto es extremadamente limitada desde el punto de vista histórico: una sospecha que se fortalece especialmente en tiempos de cambio histórico.

Así pues, el artista de vanguardia no busca tanto escandalizar y provocar a su público, es decir, a su propio campo social, porque parte de que su obra pueda sobrevivir a ese público o, al menos, lo espera. El artista de vanguardia busca más bien adivinar el gusto del público que aún no ha nacido, pues presiente que sus verdaderos espectadores y lectores se encuentran en un futuro incierto, virtual, potencialmente infinito. Por eso, a los artistas de vanguardia les parecía en general divertida, pero no especialmente re-

¹ Una suposición semejante se encuentra, por ejemplo, en Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Seuil, París, 1992.

levante, la reacción de sus contemporáneos respecto a su trabajo. Si acaso, la vanguardia se sentía más intranquila por una reacción positiva de su público que por una negativa. Ser juzgado positivamente por sus espectadores contemporáneos significaba, para un artista de vanguardia, exponerse al peligro de no parecer ya *up to date*¹ en el futuro. Y si bien esa espera del espectador futuro fue especialmente vívida justo en los tiempos de la vanguardia, hoy es una cierta indiferencia hacia el juicio del público contemporáneo lo que caracteriza a todo artista que trabaja con soportes de signos de los que se espera que superen en el tiempo a aquél público.

El esperar al futuro lo inspiró a los artistas modernos sobre todo el sistema museístico, que parece garantizar la permanente seguridad mediática de las obras de arte más allá de su ámbito social inmediato. Este sentimiento de relativa indiferencia con respecto al público actual se ve muy reforzado por la proliferación de aparatos y técnicas de grabación. Y además, tampoco el público actual tiene ninguna opción de ver más que aquello que se le da a ver. Pero eso que se le da a ver depende sobre todo de las posibilidades de grabación y transmisión mediáticas, de las cuales depende completamente, por su parte, el espectador. Kant hablaba de lo sublime como una idea de lo infinito que surge en el hombre como consecuencia de una seria amenaza para su vida, en acontecimientos como una tormenta de nieve en

¹ En inglés, "puesto al día", "de moda" (N. de los T.)

las montañas. Pero, ¿qué ocurriría con una cámara que estuviera igualmente sola en las montañas, grabando imágenes de una tormenta de nieve aunque su existencia esté en peligro en esa operación? ¿Sería también esa cámara sublime? En realidad debería serlo, porque abre una mirada al tiempo otro, mediático, virtual, posterior a la muerte, un tiempo que trasciende todo tiempo de vida real. La misma pregunta se puede hacer a propósito de las naves espaciales suicidas enviadas a Júpiter o a algún otro planeta para filmar su propio naufragio y mandar las correspondientes imágenes a la tierra para que puedan ser “analizadas”. Por no hablar de las cámaras que vuelan, como pilotos kamikazes, acompañando a las bombas hacia su objetivo, para documentar la explosión y ser destruidas por ella. El análisis científico o militar-estratégico de tales imágenes desatiende claramente su dignidad estética en cuanto imágenes de lo sublime. Así pues, aquí se trata de un archivo que no ha sido hecho para ningún público y que se muestra, sin embargo, como sublime.

Aparte de esto, la diferenciación habitual entre el mundo de los medios y la naturaleza es tremendamente problemática. Y es que los signos de la cultura son también objetos materiales, lo cual significa que es difícil —si no imposible— diferenciar efectivamente entre los signos del archivo de la cultura y las cosas de la naturaleza. Todas las cosas de la cultura, como textos, imágenes, películas u ordenadores son, al mismo tiempo, cosas de la naturaleza. Pero a la inversa también: todas las cosas de la naturaleza pueden ser inter-

pretadas como cosas del archivo de la cultura: estrellas, océanos, montañas. Esa función de la naturaleza como soporte mediático para la presentación de imágenes naturales es explotada, como es sabido, por la industria del turismo, que hace tiempo que ha convertido la tierra entera en una sala de exposiciones. La naturaleza también conserva los signos de las culturas históricas tras su extinción: no hay ninguna diferencia fundamental entre geología, paleontología y arqueología. La naturaleza es un archivo cultural como cualquier otro: y si desapareciese, entonces ese acontecimiento sería anotado en algún lugar de los archivos de Dios, pues la Naturaleza como un todo sólo puede desaparecer si existe un Dios.

Así que, en realidad, el hombre no tiene por qué preocuparse en exceso por la conservación de los archivos culturales, pues él mismo se extingue mucho antes que los archivos que pretende salvar. De lo que depende el destino de los archivos es del espacio submediático, del que no podemos esperar con seguridad ni la conservación ni la extinción de los archivos.

LA SOSPECHA ES EL MEDIO

La sospecha es vista por doquier como una amenaza contra todos los valores heredados —contra lo alto, lo espiritual, lo noble, lo hermoso, lo creativo y lo moralmente bueno— pues nos lleva a suponer que detrás de esos valores se oculta algo distinto que quizá no sea ni tan noble ni tan hermoso. La crítica a los valores dominantes, inspirada por esa sospecha general, suena necesariamente convincente, y al cabo no tiene grandes dificultades para imponerse y subvertir los valores en cuestión. Por el contrario, toda defensa de los valores dominantes suena siempre inverosímil, porque niega la realidad de la sospecha y denuncia como malintencionadas imputaciones los “bajos motivos” que la crítica cree encontrar tras los grandes ideales. Pues bien: queda fuera de toda duda que aquí se trata, en realidad, de meras suposiciones, en la medida en que la crítica “progresista” se encuentra tan incapaz para mirar detrás de la superficie mediática de la tradición como la “conservadora” defensa de los valores que trata de asegurar el carácter intocable de esa superficie. Desde luego, los signos de lo bajo, lo pobre y lo pequeño, que la crítica progresista —como mostramos antes— coloca en el contexto de la tradición, provocan au-

tomáticamente el efecto de la sinceridad mediática, de la cual no puede escapar el espectador. Y es que son justamente esos signos los que confirman la sospecha mediático-ontológica que determina en general nuestro trato con lo mediático: no tenemos más remedio que presentir, tras la superficie mediática, un espacio de oscura amenaza. Todo lo que nos muestra la superficie mediática se encuentra automáticamente bajo sospecha. En este caso, esa sospecha no es una "opinión subjetiva" que el espectador pudiera cambiar voluntariamente, sino que es constitutiva para el acto de la contemplación en cuanto tal: no podemos contemplar sin sospechar.

Si bien la crítica que apela directa o indirectamente a esta sospecha tiene necesariamente que ganar, surge la cuestión de qué significa realmente esa victoria. Y es que la crítica funciona fundamentalmente como un intento de penetrar, de desvelar, de desenmascarar, de liberar lo oculto, hasta el desenmascaramiento como ilusión de lo oculto mismo, tal y como es practicado por la deconstrucción. Pero el gesto del desvelamiento mismo presupone la creencia en la posibilidad de la revelación, de la confesión, de la automanifestación. Por medio de la crítica, lo bajo, lo pequeño, lo pobre, cotidiano o vulgar, se convierte en signo del interior, un interior que se manifiesta, por fin, después de haber permanecido largo tiempo oculto bajo la superficie de los valores superiores. La crítica, si pretende ser efectiva, debe creer justamente en la posibilidad de conseguir la revelación de lo mediático. Pero de ese modo, toda crítica se instala ne-

cesariamente en la gran tradición de las revelaciones voluntarias y forzosas y se inscribe al mismo tiempo en la economía general de la sospecha. Cada desvelamiento crea automáticamente un nuevo valor, pues todos los valores, por su origen, no son más que revelaciones de lo oculto. La filosofía surgió en Platón como desenmascaramiento de los sofistas y de la supuesta sabiduría de aquéllos. El cristianismo comenzó como revelación del mismo Dios en una forma “sencilla”, humana, que destruyó las pretensiones de las viejas divinidades. El “yo” moderno surge por primera vez con Descartes, cuando las opiniones y principios tradicionales fueron puestos en duda y demolidos. Las posteriores revelaciones de la voluntad de poder, del inconsciente o de la estructura interna del lenguaje no son menos conocidas que aquéllas.

De modo que tiene poco sentido defender los valores heredados contra su crítica, pues esa crítica produce necesariamente sus propios nuevos valores y, en concreto, aquellos que deben guardar y llevar consigo, renovados, los antiguos valores. Y es que los nuevos valores son los mensajes del medio, que como tal contiene los antiguos valores y permanece oculto tras ellos. Pero el medio no sería medio si no pudiera contener los signos que debe contener. Por ello, una crítica no tiene éxito y debe fracasar si no es capaz de aclarar por qué lo “bajo” —que ella libera y anuncia— es capaz de contener lo “elevado”, por qué incluso está condenado a ello. Así, Nietzsche adjudica al superhombre todas las cualidades de la razón racionalmente planificadora y estratégica,

porque de lo contrario éste no podría realizar su voluntad de poder. Por el mismo motivo, la tradición cultural, con todas sus prohibiciones y autoridades, es restituida por Freud a sus viejos fueros como “retorno de lo reprimido”, cuando parecía haber sido dinamitada por las fuerzas de la libido. Y en Derrida, la misma tradición cultural vuelve a aparecer una y otra vez sobre la superficie mediática, tras haber sido deconstruida, como un espectro; y por si fuera poco, contempla al hombre con la mirada estricta y reprobadora de la ley “muerta”, de la que el hombre vivo no puede evadirse. Así pues, la defensa conservadora de los valores frente a la sospecha mediático-ontológica no sólo es imposible, sino que también es completamente superficial, pues la sospecha asume los valores que hay que defender tanto como los socava.

Cada sospecha es, al mismo tiempo, la espera de una revelación. Y es que la sospecha se da, en general, cuando se piensa como posible y deseada una revelación de lo oculto, incluso si lo oculto es pensado como una gran nada. Por eso, la confianza, la fe y la esperanza son también, como dijimos, figuras de la sospecha, de las que podemos escapar tan poco como de la sospecha misma. Siempre estamos envueltos en la economía de la sospecha, que es, si se quiere, el medio de todos los medios. No es sólo que todos los valores estén bajo sospecha, sino que la sospecha contiene todos los valores como medios suyos, pues el espacio submediático (el soporte submediático) no es sino el espacio de la sospecha. Por eso resultan para nosotros tan vinculantes como la pro-

pia sospecha los valores efectivamente incluidos en la sospecha. Pero para poder valer realmente, los valores deben recibir siempre de nuevo el *maná* de la sinceridad mediática, esto es, deben confirmar de nuevo la sospecha de que el espacio submediático en su interior es “realmente” distinto a como se manifiesta en la superficie mediática.

Lo que esto significa es que los valores deben tener el brillo de lo extraño, de lo inusual, de lo nuevo, para conseguir el *maná* de la verosimilitud y poder estar vigentes eficazmente. Bajo el influjo de la sociología de los años sesenta, especialmente de la de Foucault, hoy estamos inclinados a pensar que las normas que efectivamente rigen la realidad son las cotidianas, las generales, las habituales. Por el contrario, a lo otro que está más allá de esas normas se lo piensa como reprimido, censurado, clausurado, como aquello que sólo puede y debe alcanzar aceptación social por medio de especiales esfuerzos de la crítica —para lo que deben “reventarse” las normas y valores dominantes—. Pero, en realidad, nadie cree en una norma habitual, sino sólo en lo inhabitual. Por cierto, que este tema ha sido mucho mejor reconocido por aquella vieja sociología que se ocupaba de la cuestión de lo sagrado que por la moderna sociología: precisamente por esa razón se tenía tradicionalmente por especialmente verosímiles a los dioses, los santos, los profetas y los sacerdotes, puesto que se mostraban continuamente como extraños, como inhabituales, e incluso como “transgresores”, y por eso se hacían sospechosos de transmitir la imagen veraz de aquello que se ocultaba bajo lo ha-

bitual.¹ En las sociedades “tradicionales” se aceptaba lo habitual sólo porque estaba legitimado por algo extremadamente “inhabitual”, como podía ser una revelación divina. Y no es casualidad que los santos y sacerdotes hayan perdido su *maná* justo cuando se les ha “desenmascarado” como hombres corrientes, normales; y eso fue, justamente, lo que sacudió el orden tradicional de lo habitual. Y es que lo habitual sólo resulta socialmente aceptado gracias al *maná* de lo inhabitual, que confirma la sospecha de que tras lo habitual se oculta algo distinto y de otra naturaleza. Pero, como es conocido, pertenece a la economía de lo sagrado que quien mata a un sumo sacerdote y consigue permanecer largo tiempo sin castigo, es elevado él mismo al rango de sacerdote.² Una “crítica de las ideologías” eficaz no es más que un crimen semejante, pero contra los antiguos representantes de lo oculto; y como consecuencia de ese crimen, el *maná* de los viejos valores se transmite también a los victoriosos críticos de la ideología. Así ha obtenido su *maná* la ciencia, en la medida en que ha liquidado al “viejo Dios”; y después, los enigmas de la ciencia ha sobrepasado incluso los de la religión.

En la modernidad, la economía de la sospecha no funciona de modo distinto a como lo hace en las así llamadas sociedades tradicionales. Cuando Foucault pretende defen-

¹ Roger Caillois, *Der Mensch und das Heilige*, Hanser, Múnich, 1988, págs. 44 y ss. Hay edición en español: Roger Caillois, *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires-México, 1996.

² Cfr. Roger Caillois, *Der Mensch...*, págs. 56 y ss.

der los derechos de la locura contra la imagen del mundo racional, normativa y científica, desatiende completamente el hecho de que son precisamente la ciencia y los científicos los que aparecen, para el “normal” entendimiento de las masas, como gente completamente loca y que es precisamente por eso por lo que se los acepta. Como es sabido, la figura del científico loco constituye un elemento fijo de la moderna cultura de masas. No es casual que Einstein se convirtiera en icono de la ciencia moderna: en primer lugar, porque encarna en muchos aspectos esa célebre figura, y en segundo lugar, porque aparece como quien ha convertido definitivamente la ciencia en algo incomprensible, demencial. De hecho, la ciencia moderna pudo establecer socialmente su poder cuando, comparada con las antiguas religiones, se volvió aún más incomprensible que aquéllas. La imagen del mundo de la ciencia actual es, de hecho, “inimaginable”, es decir, demencial, para el “hombre corriente”; pero precisamente por eso se acepta socialmente su imagen. Comparadas con la física moderna, las teorías filosóficas del inconsciente y de lo otro resultan incluso mucho más comprensibles y “corrientes”, razón por la cual también esas teorías pierden paulatinamente su *maná*.

Pero la economía de la sospecha no es sólo universal porque incluya en su interior las figuras de la confianza, la fe y la sinceridad, sino también porque pone a todo ente bajo sospecha. Y de hecho, todo cuanto se muestra cae inmediatamente bajo la sospecha de que, al mostrarse, oculta algo otro tras de sí; y esa sospecha, como dijimos, no puede ser

ni confirmada ni desmentida. Desde luego, la forma más pura de la sospecha consiste, como también hemos dicho antes, en la suposición de que bajo la superficie mediática no hay simplemente un medio nuevo —más profundo y que se constituye en soporte— sino el sujeto manipulador, falsario y peligroso, que puede suponer una amenaza directa, aunque oculta, para el espectador. Al parecer, con tal sujeto ya no podría haber una relación económica, sino una más bien política, que consistiría en protestar contra él, en denunciarlo, en hacerlo responsable, en combatirlo. Y, de hecho, la política sólo tiene oportunidad de entrar en escena cuando empezamos a sospechar que las cosas no van como van porque ellas funcionen precisamente como funcionan, sino porque su interior está siendo manipulado de un determinado modo. Ahora bien, una decisión originaria en favor de una relación política como ésa con aquél presunto sujeto manipulador tampoco puede ser confirmada o desmentida: hay tan pocos argumentos convincentes para creer en una oculta conspiración universal como para negar su posibilidad. Pero como la sospecha de una subjetividad que opera en secreto en el interior de las cosas constituye la forma más alta y radical de la sospecha mediático-ontológica, no puede ser simplemente ignorada o ridiculizada, como demasiado a menudo se intenta en las discusiones públicas.

Más bien hay que constatar que también semejante sospecha radicalizada tiene su lugar dentro de la economía general de la sospecha. En primer lugar, la subjetividad oculta

—tal y como muestra la experiencia de muchas religiones— no se deja sentir sólo como amenaza, sino que se puede interpretar, al mismo tiempo, como fuente de la más alta dicha. De ese modo, esas religiones posibilitan al contemplador del mundo entrar en diálogo con esa subjetividad oculta y crear relaciones directas con ella, en lugar de contentarse con contemplar la imagen exterior del mundo. Es sabido que tales relaciones son generalmente de naturaleza económica: los sacrificios que hacemos a los dioses atestiguan nuestra gratitud por su ayuda o sirven de disculpa por nuestros pecados. Pero más importante aún es el hecho de que la elección entre economía y política sigue siendo una operación económica: la sospecha de que “detrás de todo” está oculto un sujeto que toma decisiones políticas, frente al que hay que actuar del mismo modo, es decir, políticamente, es una sospecha incluida en la economía general de la sospecha, y eso la hace más o menos creíble en las diversas épocas.

El primado de la economía que aparece en las reflexiones de este libro parece, a primera vista, absoluto. Y de hecho, si no solamente las relaciones entre signos de la superficie mediática son de naturaleza económica, sino que también pueden ser económicamente interpretadas las relaciones entre la superficie mediática y su otro submediático, entonces parece no haber límites para el imperio universal de la economía. Sin embargo, la necesidad económica funciona de un modo algo distinto a, por ejemplo, la necesidad de la “naturaleza”. Una economía ampliada

tampoco posee la necesidad inexorable e inevitable que le supone Bataille. La necesidad económica actúa de forma totalmente distinta a la necesidad de las leyes de la naturaleza: la economía carece de un determinado sustrato material o de leyes naturales, sea éste la *physis*, las fuerzas de producción o la energía solar.

La cultura humana está fundada en el cambio. Todos los procedimientos culturales son procedimientos de cambio y todos los valores culturales son sustituibles. Esto significa claramente que no hay valores "eternos", pues todos los valores, antes o después, son sustituibles. ¿Pero acaso no hay un eterno fluir, un eterno devenir o un eterno deseo, algo que no pueda ser sustituido? Cuando se habla del inevitable fluir de todos los signos, significados y valores, se suele entender el fluir mismo como un proceso originario que, en cuanto tal, no puede ser sustituido. Los teóricos de la deconstrucción cuestionan muchas cosas, pero mantienen la creencia en lo insustituible, incluso cuando eso insustituible se denomina "tarea de la diferencia" o "lo otro". Y también otras teorías de nuestro tiempo, que celebran lo que se nos sustrae, lo que se oculta, lo que no es controlable, permanecen presas de una determinada tradición: la tradición que está a la búsqueda de lo insustituible; simplemente utilizan nuevos nombres para eso que es insustituible. Sin embargo, lo que fluye puede ser sustituido perfectamente, a saber: por lo autorrepetido, lo automático y lo idéntico. Dar una garantía filosóficamente fundada para un fluir eterno es tan imposible como darla para la validez eterna de

determinados valores. El pensamiento de la economía trasciende la antigua contraposición entre identidad y diferencia o entre ser y devenir o estabilidad y fluir, en la medida en que muestra que esos conceptos son sustituibles.

La progresiva transformación económica de todos los ámbitos de la vida —a la que tantos acusan hoy como enemiga de la cultura— pone de manifiesto, más bien, la originaria naturaleza económica de la cultura como tal. Y la economía se caracteriza, ante todo, por permitir la posibilidad de una decisión personal acerca de si un determinado cambio debe llevarse a cabo o no. La economía ofrece la posibilidad del cambio, pero no obliga a realizarlo. El hecho de que todos los valores sean sustituibles no significa, en absoluto, que lo sean necesariamente y en todo momento. En este sentido, todas las operaciones culturales de cambio deben tener un operador, un autor; ese autor se encuentra bajo la sospecha de haber empezado una determinada operación económica y se le atribuye la responsabilidad de esa operación. El entero mundo de los medios se encuentra, para nosotros, bajo la sospecha de la manipulación. Sus signos son interpretados por nosotros, necesariamente, como indicios de un crimen secreto. Por eso no es casual que el género indiscutiblemente dominante de la cultura contemporánea sea el género negro, tanto en la literatura como en el cine o la televisión. Hoy sólo tiene éxito la obra de arte construida con el aspecto del género negro.

Nuestra cultura actual es una cultura de la difusión mediática. Sólo la formulación o la confirmación de una sos-

pecha puede extenderse lo suficientemente rápido en esa cultura, pues sólo la sospecha nos parece, desde el primer momento, creíble y convincente. El verdadero héroe de la cultura mediática es el detective privado, que busca incesantemente nuevos indicios que puedan confirmar sus sospechas. El detective privado es el representante simbólico de la opinión pública mediática: él encarna la sospecha que define como tal la relación entre la opinión pública y los medios. También el teórico de los medios actúa como un detective privado, en la medida en que afirma haber descubierto el más sublime y perfecto de todos los crímenes: el crimen sin criminal; es el crimen del lenguaje, de los medios, de los códigos que socavan y falsean nuestros mensajes. Aunque hay que hacer notar que, a su vez, también esa teoría del crimen perfecto se encuentra bajo la sospecha de querer tan sólo encubrir al verdadero criminal, negando su existencia. Por eso, la sospecha sublime, es decir, la mediático-teórica, la deconstructiva, es simplemente una sospecha entre otras y puede ser sustituida por obra de la economía de la sospecha. El teórico de medios no podrá ser nunca el detective privado perfecto que descubre el crimen perfecto, pues tampoco la teoría de medios está en condiciones de escapar a la economía de la sospecha.

Ahora bien: aunque todos los fenómenos que aparecen en la economía sean de naturaleza económica, eso no significa aún que esos fenómenos tengan que estar orientados forzosamente al éxito económico: uno puede decidir igual de bien orientarse contra el éxito económico; en ese

caso, con todo, la decisión sigue siendo económica, e incluso puede producir, en el ámbito de la economía simbólica, mucho *maná*, como dijimos antes. Y de hecho, precisamente la más difícil y más sublime ascésis es la que renuncia a los bienes simbólicos. Como es sabido, es especialmente difícil para un filósofo o un artista renunciar a cualquier *maná*: casi ninguno está dispuesto a escribir textos o a producir obras de arte que no quieran seducir a lectores o espectadores. Pero también esa decisión, la de producir obras ascéticas en el más sublime de los sentidos, sigue siendo una decisión económica, una decisión que no puede evitar que su autor se encuentre, de nuevo, bajo sospecha.

Esta primera edición de
BAJO SOSPECHA
de Boris Groys,
se terminó de imprimir
el día 26 de mayo de 2008



¿Qué pinta un urinario en un museo? ¿Por qué no nos parece extraño considerar un montón de basura como una obra de arte? Desde hace más de un siglo, cada objeto artístico levanta la sospecha de que tras su superficie podría ocultarse un secreto. En realidad, la sospecha es el medio del arte contemporáneo: sus obras, por lo común de apariencia ordinaria, vulgar, profana, despiertan nuestra atención porque tras esa apariencia sospechamos un misterio.

La modernidad ha sido descrita con frecuencia como la época de la sospecha destructora de los antiguos valores de la tradición. Pero la era moderna también es la época por excelencia de los archivos. Y, sorprendentemente, ha creado para los valores culturales un nuevo fundamento, mucho más estable que los antiguos: el de la sospecha misma, que no puede ser destruida nunca, porque es constitutiva de la contemplación de la superficie de los signos y los medios. Todo lo que se muestra se vuelve, automáticamente, sospechoso: estamos siempre a la espera de que el medio se convierta en mensaje, de que todos los signos que ocultan la “auténtica” realidad se disuelvan por fin para que ésta pueda mostrarse “como es”. Y ese deseo no sólo se activa en los museos o ante un aparato de televisión; es universal, pues es, sin duda, una reformulación de la vieja pregunta ontológica por la realidad.

Boris Groys analiza el principio de la sospecha fundando una vasta fenomenología de los medios, con la que amplía las tesis de su célebre *Sobre lo nuevo* (Pre-Textos, 2005). Si allí describía la “economía cultural” como el intercambio entre el archivo de los valores culturales y el espacio profano exterior a él, *Bajo sospecha* quiere responder a la pregunta de “cuál es la fuerza que sostiene los archivos de nuestra cultura y les concede permanencia”. Groys nos presenta la sospecha como la actitud que nos pone en contacto con el fondo prerreflexivo y oculto bajo la superficie de los signos: es la misma sospecha que alentó las grandes empresas metafísicas del pasado y que hoy, en la época de la postmoderna universalidad mediática, sigue accionando el oculto resorte de la cultura.

