

INNOVACION Y REPETICION: ENTRE MODERNA Y POSTMODERNA ESTETICA*

Umberto Eco

No es por azar que la estética moderna y las teorías modernas del arte (Y quiero decir por "moderna" aquella o aquellas teorías nacidas con el Manierismo, desarrolladas a través del Romanticismo, y provocativamente reafirmadas en las vanguardias del s. XX) han identificado con frecuencia el mensaje artístico con la metáfora. La metáfora (la nueva e ingeniosa, no la anticuada catacrexis) es un camino para designar algo con el nombre de otra cosa, presentando así ese algo de una manera inesperada. El criterio moderno para el reconocimiento del valor artístico era novedad, alta información. La agradable repetición de un patrón, de un módulo ya conocido, era considerado por las teorías modernas del arte como algo propio de la artesanía -no del arte- y de la industria.

Un buen artesano, tan bien como una fábrica industrial, produce muchos tokens, o casos del mismo, type o modelo. Se aprecia el type, y se aprecia la manera como el token, la muestra, reúne los requisitos del type o modelo. Pero la estética moderna no reconoce este proceder como artístico. Es por esta razón que la estética del Romanticismo hizo una tan cuidadosa distinción entre artes "mayores" y "menores", entre bellas artes y artes aplicadas. Haciendo un paralelismo con las ciencias: la artesanía y la industria eran similares a la correcta aplicación de una ley bien conocida a un nuevo caso; el Arte, por el contrario (Y por Arte entendemos también literatura, poesía, películas, etc...) correspondía más a la "revolución científica" pues cada trabajo de arte moderno viene a ser una nueva

* DAEDALUS, Journal of the American Academy of Arts and Sciences, "The moving images", vol.114 N°4, 1985.

ley, impone un nuevo paradigma, una nueva manera de ver el mundo.

La estética moderna olvida con frecuencia que la teoría clásica del arte, desde la Grecia a la Edad Media, no estaba tan preocupada por trazar una distinción entre artes y artesanías. El mismo término (techne, ars) era usado para designar tanto la sesión de barbería como la construcción de un navío, el trabajo de un pintor o de un poeta. La estética clásica no estaba tan ansiosa por la innovación a toda costa. Por el contrario, frecuentemente aceptaba como "bello" las buenas muestras de un modelo perdurable. Incluso en aquellos casos en los que la sensibilidad moderna disfruta de la "revolución" realizada por un artista clásico, su contemporáneo disfruta con aspectos opuestos de su trabajo, es decir, por el respeto hacia modelos previos.

Esta es la razón por la que la estética moderna era tan severa a propósito de los productos industriales de los mass-media. Una canción popular, un comercial de TV, una tira de comic, una novela de detectives, una película del Oeste eran contemplados como el más o menos afortunado caso de un patrón dado. Como mucho eran juzgados como placenteros pero no como artísticos. Más aún, este exceso de complacencia, repetición, falta de innovación, era sentido como un truco comercial (el producto tenía que llegar a las expectativas de su audiencia), no como una provocativa nueva visión (y difícil de aceptar) del mundo. Los productos de los mass-media eran equiparados a los productos industriales en la medida en que eran producidos en serie, y la producción "serial" era considerada como ajena a la invención artística.

REDUNDANCIA Y REPETICION EN LOS MASS-MEDIA

De acuerdo con la estética moderna, las principales características de las producciones de los mass-media son repetición, iteración, obediencia a un esquema preestablecido, y redundancia (como opuesto a información).

La divisa de iteración es típica, por ejemplo, de las películas comerciales de televisión: uno mira distraidamente el transcurrir de un sketch, cuando focaliza la atención el juego de palabras que reaparece al final de cada episodio. Es precisamente en esta prevista y esperada reaparición en donde se basa nuestra modesta pero irrefutable satisfacción.

Igualmente, la lectura de una tradicional novela de detectives presume el disfrute de un esquema. El esquema es tan importante que los más famosos autores se han hecho ricos con su inmutabilidad.

Aún más, el escritor juega con series continuas de connotaciones (por ejemplo, las características del detective y su "entorno") cuyas reapariciones en cada historia son condición esencial para el placer de su lectura. Y, de esta forma, tenemos, por el momento, los "tics" del señor Sherlock Holmes, la vanidad puntillosa de Hércules Poirot, la pipa y accesorios de Maigret, en lo alto de las famosas idiosincrasias de los más descarados héroes de la novela dura. Vicios, gestos, hábitos de carácter retratados nos remiten a un viejo amigo. Estos rasgos familiares nos dejan "entrar en" el suceso. Cuando nuestro favorito autor escribe una historia en la que los caracteres usuales no aparecen, incluso nos pasa desapercibido el que el esquema fundamental de la obra sea como las demás: leemos el libro con una cierta distancia y estamos de inmediato dispuestos a juzgarla como una obra "menor".

Todo esto se ve muy claro si pensamos en el famoso carácter de Nero Wolfe, immortalizado por Rex Stout. Deberíamos revisar aquí las características de Nero Wolfe y sus compañeros porque es importante para dilucidar el peso que tienen para el lector de los libros de Stout. Nero Wolfe, originario de Montenegro pero naturalizado americano desde tiempo inmemorial, es extravagantemente gordo, de tal modo que su sillón de piel debe ser diseñado especialmente para él. Es terriblemente perezoso. De hecho nunca sale de casa, dejando todas las investigaciones en manos del brillante Archie Goodwin, con el que está liado en una continua, tensa y aguda polémica, temperada por su mutuo sentido del humor. Nero Wolfe es un absoluto glotón, y su cocinero, Fritz, es la virgen vestal del panteón, devota del infinito cuidado de su altamente cultivado paladar y de su codicioso vientre. Paralelamente a los placeres de la mesa, Wolfe cultiva una absorbente y obsesiva pasión por las orquídeas; posee una colección riquísima en un invernadero que tiene instalado en la buhardilla de la torre donde vive. Suficientemente poseído por la glotonería y las flores, atacado por una serie de tics accesorios (amor por la literatura escolar, misoginia sistemática, insaciable sed de dinero), Nero Wolfe conduce sus investigaciones, obras maestras de penetración psicológica, sentado en su oficina sopesando cuidadosamente las informaciones verbalmente aportadas por Archie, estudiando los protagonistas de cada evento que son obligados a visitarle en su oficina, discutiendo con el inspector Cramer (atención: siempre tiene un cigarro metódicamente extinto en su boca), peleando con el odioso sargento Purley Stebbins y, finalmente, en una escena fija que nunca varía: los protagonistas del caso son llamados para una reunión en el estudio de Wolfe, normalmente por la tarde. Allí, con una dialéctica llena de hábiles subterfugios, casi siempre antes de que él mismo sepa la verdad, conduce al culpable hasta una demostración

pública de histeria que le pierde.

La gama es mucho más amplia: las detenciones que efectúa Archie, casi canónicas, bajo sospecha de reticencia y falso testimonio; las diatribas legales acerca de las condiciones en las que Wolfe se hará cargo de un cliente; el alquiler de agentes a tiempo parcial como Saul Panzer o Orrie Carther; el cuadro del estudio desde el que Wolfe y Archie pueden observar sin ser vistos, a través de un agujero, la reacciones y la conducta de un sujeto puesto a prueba en la misma oficina; las escenas entre Wolfe y un cliente poco sincero... Esa clase de "eterna" historia que el fiel lector gusta en las novelas de Stout. Para hacerlo sabroso, el autor debe inventar cada vez un "nuevo" crimen y "nuevos" caracteres secundarios, pero esos detalles solamente sirven para reconfirmar la permanencia del fijo repertorio de topoi.

No saber quién es el culpable en la reunión viene a ser un elemento accesorio, casi un pretexto. No se trata de descubrir quien cometió el crimen sino, más bien, de seguir unos ciertos gestos "tópicos" de unos caracteres "tópicos" cuyos patrones de conducta amamos. El lector, mínimamente interesado en las "nuevas" motivaciones psicológicas o económicas del "nuevo" crimen, disfruta de hecho de los momentos en los que Wolfe repite sus gestos usuales, cuando se dirige por enésima vez a cuidar sus orquídeas mientras el caso va alcanzando un dramático clímax, cuando el inspector Cramer entra de modo amenazador poniendo el pie entre la puerta y la pared, empujando a un lado a Goodwin y previniendo a Wolfe, con un chasquido de sus dedos, de que esta vez las cosas no funcionaran con maneras suaves. La atracción del libro, el sentido de reposo, la relajación psicológica que es capaz de conferir, reside en el hecho de que, sentado en un cómodo sillón o en el asiento del compartimento de un tren,

los lectores reponen, punto por punto, lo que saben ciertamente y lo que quieren saber otra vez. Es por esta razón que compraron el libro. Derivan el placer de la no-historia (si es que la historia o narración es un desarrollo de eventos que deberían llevarnos desde el principio al final sin que sospecháramos el final); la distracción consiste en la refutación del desarrollo de eventos, en detrimento de la tensión de pasado-presente-futuro, para enfocar un instante, que es estimado precisamente porque es recurrente.

Parece que los mecanismos de este tipo proliferan más en la narrativa popular de hoy que en los románticos feuilleton del siglo XVIII, en donde el suceso se basaba en un development y los caracteres debían ir hasta su muerte en el curso de inesperadas e "increíbles" aventuras.

Si esto fuera verdad, sería porque el folletín, fundado en el triunfo de la información, representa el costo preferido por una sociedad que vive en medio de mensajes cargados de redundancia; el sentido de tradición, las normas de la vida social, los principios morales, las reglas del comportamiento apropiado en el marco de una sociedad burguesa diseñan un sistema de mensajes previsibles con el que el "establishment" provee a sus miembros, y que permite a la vida irse suavemente, sin inesperadas sacudidas...En este ámbito el "shock" "informativo" de una historia corta de Poe o el coup de théâtre de Ponson du Terrail proporcionan el disfrute de la "ruptura". En la sociedad industrial contemporánea, por otra parte, la continua aparición de nuevos "standards" de conducta, la disolución de la tradición, requieren una narrativa basada en la redundancia. Las estructuras narrativas redundantes apareceran en este panorama como una indulgente invitación al reposo, una posibilidad de "relax".

De hecho, la novela del siglo XIX era repetitiva. Sus patrones fundamentales eran siempre los mismos, y no era demasiado difícil para el lector avezado decir si la señora Fulana de Tal era o no era la hija perdida del Duque de X, antes del final de la historia. Solamente se puede decir que el feuilleton decimonónico y los mass-media contemporáneos usan diferentes dispositivos para hacer que lo esperado parezca inesperado. Archie Goodwin es explícitamente aguardado por los lectores como Nero Wolfe actúa de una cierta manera, mientras que Eugène Sue pretende no conocer lo que sus lectores sospechan, es decir que Fleur-de-Marie era la hija de Rodolfe de Gerolstein. El principio formal no varía.

Quizás uno de los primeros incansables caracteres a caballo de dos centurias, en el declinar del folletín, hasta la belle époque, es Fantomas. Cada episodio de Fantomas acaba con una especie de "catarsis fracasada"; Juve y Fandor, finalmente, le echan mano cuando, con un movimiento previsible, él frustra el arresto. Otro hecho singular: Fantomas, responsable de chantajes y secuestros sensacionales, al principio de cada episodio, se encuentra inexplicablemente pobre y necesitado de dinero y, por tanto, de nueva "acción". De esta manera el ciclo continúa.

LA ERA DE LA REPETICION

Me gustaría considerar ahora el caso de un periodo histórico (el nuestro mismo) en el que la iteración y la repetición parecen dominar el mundo entero de la creatividad artística, y en donde es difícil distinguir entre la repetición de los medios y la repetición de las denominadas artes mayores. En este periodo uno se enfrenta a la discusión de una nueva teoría del arte, una que podríamos etiquetar como estética posmoderna, en la que se revisitan

los conceptos de repetición e iteración bajo un diferente perfil. Recientemente, en Italia, tal debate floreció bajo el "standard" de unas "nuevas estéticas de la seriación". Recomiendo a mis lectores entender por "seriación", en este caso, una muy amplia categoría o, si se quiere, como otra palabra para el arte repetitivo.

Seriación y repetición son conceptos ampliamente inflados. La filosofía de la historia del arte nos ha acostumbrado a algunos significados técnicos de estos términos que deberían ser bien eliminados: no debería hablar de repetición en el sentido de Kirkegaard ni tampoco de "repetición diferente" en el sentido de Deleuze. En la historia de la música contemporánea, series y seriación han sido entendidas en un sentido más o menos opuesto a lo que estamos discutiendo aquí. Las "series" dodecafónicas son lo opuesto de las seriaciones repetitivas típicas de los media, porque ahí una sucesión dada de doce sonidos es usada una vez y sólo una en cada composición singular.

Si abres un diccionario corriente, encontraras para "repetición" el significado de "decir algo o hacer algo una segunda vez o más veces; interacción de la misma palabra, acto o idea". Para "series" el significado es "una sucesión continua de cosas similares". Se trata de establecer que quiere decir "otra vez" o "las mismas o similares cosas".

Serializar significa, en cierto modo, repetir. Así pues, deberíamos definir el primer sentido de "repetir" como hacer una réplica del mismo tipo abstracto. Dos hojas de papel de escribir son ambas réplica del mismo tipo comercial.

En este sentido, una cosa es la misma que otra cuando

las propiedades formales son las mismas, como mínimo bajo una cierta descripción: dos hojas de papel de escribir son lo mismo desde el punto de vista de nuestras necesidades funcionales, incluso siendo diferentes para el físico interesado en la estructura molecular de los objetos. Desde el punto de vista de la producción industrial masiva, dos "token" (muestra) pueden ser considerados como "réplicas" de un mismo "type" (tipo) cuando una persona normal con necesidades normales, en ausencia de imperfección evidente, puede escoger una en vez de otra sin más problemas. Dos copias de una película o de un libro son réplicas de un mismo tipo.

La repetición y la seriación que nos interesa ahora, aparece sin embargo como algo que, a primera vista, no aparece como similar (o igual) a algo.

Permitaseme ver el caso (1) en que algo es ofrecido como original y diferente (de acuerdo con los requerimientos de la estética moderna), (2) en que estamos al tanto de que se trata de algo que repite una cosa que ya conocemos, y (3) que, a pesar de ello, o quizá por ello, nos gusta (y lo compramos).

(CONTINUARA)

(Traducción: Genís Cano)