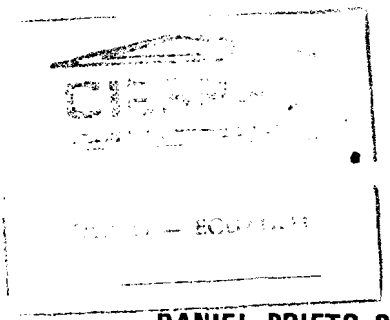
10474.
-/Investigación de la comunicación/
·/Semiótica/
·/Filosofía/
ISIS
CD-INCO

4

VOLUNTAD DE VERDAD Y VOLUNTAD DE ESPECTACULO



DANIEL PRIETO CASTILLO

Este libro se publica con el auspicio de la Fundación Friedrich Ebert, de la República Federal de Alemania.

Derechos reservados de acuerdo con la Ley. La reproducción parcial o total de esta obra no puede hacerse sin autorización de CIESPAL.

Impreso en Editorial Belén
Quito–Ecuador.

A Laura, María Eugenia
y Anita, mis hijas.

INDICE

PAG.

PRIMERA PARTE

INTRODUCCION: Sobre los pequeños y desmesurados esfuerzos 7
Cuestiones de principio 22
Siglo IV: los años de lucha 33
Poesía de los generales 61
Prohibido delirar 69
Amenazantes fantasmas 80
Renuncia a la utopía 85
Lo que los hombres son 92
Poéticos cadáveres 108
El arte magno 122
De ideales a idealismos 134

SEGUNDA PARTE

Preliminar 147
El supremo ordenador del arte 149
Radiodrama y vida cotidiana 172
De artes y anarquismos 207

PRIMERA PARTE

SOBRE LOS PEQUEÑOS Y DESMESURADOS ESFUERZOS

"Consulta las reglas y protestarás,
diríjete al oído y lo aprobarás.
Pregúntale por qué es así y te dirá que
le agrada. Luego, el habla ha de atender
el deleite del oído"

Cicerón, **El orador.**

Imaginemos una máquina de 30 metros de largo por 10 de ancho fabricada exclusivamente para sacar de las paredes clavos de tres centímetros de largo.

O un cañón de inmensas proporciones (de Krupp durante la Segunda Gran Guerra) destinado únicamente a la caza de minúsculos ratones.

O una red para ballenas al acoso de microbios. Tres pálidas imágenes para reflejar el uso que se ha venido dando a los estudios semióticos en buena parte de nuestra América Latina, especialmente dentro de las carreras e investigaciones de comunicación. Una enorme, densa

batería conceptual que termina por estrellarse contra un par de páginas de una historieta, contra un cartel publicitario o un corto televisivo.

Y a la inversa:
una máquina de tres centímetros destinada a sacar rieles de ferrocarril, un cañón de los que utilizaba el soldadito de plomo como arma infalible contra los misiles M X, una red para débiles mariposas lanzadas hacia las alas desplegadas de un cóndor.

Unos pocos instrumentos entonces, un par de recursos mediante los que se pretende desnudar todo tipo de discurso, con el empecinado fin de terminar en una categorización, en una clasificación que deje el asunto resuelto para siempre.

Y ambos intentos atravesados por la macrología, que ya Quintiliano definía, y mucho antes que él Platón, como un excesivo rodeo de palabras. Macrología teórica, macrología técnica, feudos verbales, inútiles feudos.

Caricaturizo sin duda. Hay prácticas semióticas serias y otras no tan serias. No es posible meter graciosamente a aquéllas en la bolsa de estas últimas. Pero la pregunta vale: ¿qué hemos ganado con los trabajos semióticos durante los últimos 15 años? Mattelart dio recientemente una respuesta algo violenta:

> "Hace más de diez años la investigación semiológica intentó contribuir a la primera respuesta crítica a la sociología funcionalista norteamericana, al destruir el postulado del análisis de contenido empiricista que se limitaba al contenido obvio del discurso: pero hoy día esa investigación ha perdido tanto su dinamismo como su anclaje socio–político. El

creciente aislamiento de la universidad de los movimientos sociales ha ido mano a mano de un aislamiento creciente del objetivo de investigación: el discurso de los medios ha sido analizado como una serie de unidades cerradas que contienen en su interior los principios de su construcción. La socialidad e historicidad de este discurso ha sido olvidada y aun en esta investigación limitada, la televisión y la radio han quedado básicamente relegadas. La falta de investigación en esta área está en claro contraste con los abundantes intercambios entre la semiología y la industria publicitaria". (1).

El autor se refiere en este caso al contexto francés. ¿Qué pasó con aquella primera respuesta crítica en el ámbito latinoamericano? El aislamiento universitario fue casi siempre una constante entre nosotros, y dentro de él el aislamiento de quienes dedican sus horas a estos estudios. Por lo demás, tengo buenos amigos publicistas que han manifestado un creciente interés por la semiótica, incluso por textos presentados con todo un aparato crítico y con una actitud insospechada. La consigna: quita aparato y actitud y las técnicas te servirán para vender más y mejor.

De la falta de anclaje en lo histórico social preferible no hablar. Pero hablemos. Ese aislamiento que denuncia Mattelart se contrapone con el uso de recursos de análisis en numerosos puntos de nuestro continente. Pienso en las comunidades de base de Brasil, en actividades de educación de adultos en México, en sectores populares de Chile. Y como la necesidad crea el método, apenas si aterrizan en esos sitios los sofisticados aportes universitarios. A veces algún casamiento del que surgen manuales muy prácticos, válidos para una lectura distinta a la propuesta por los grandes y pequeños dueños del poder.

Aislamiento universitario y práctica de análisis al margen de quienes viven en y de la universidad. A esta altura de los tiempos ya no vale justificar el primero invocado a las grandes mayorías de la población. Pasaron estrepitosa y trágicamente los años dorados en que uno se arrogaba el derecho de hablar en el nombre del pueblo. Foucault nos enseñó, afirma Deleuze, la indignidad de hablar a nombre de otros. Muchas técnicas de análisis fueron ofrecidas a los estudiantes en el nombre del pueblo. Muchas técnicas se llamaron a sí mismas "liberadoras", "demitificadoras", "concientizadoras", piedras de toque de la lucha de clases, de la toma del poder.

Recuerdo a un autor italiano que nos hablaba de la "subversión semiótica": sus estudiantes habían salido a las calles de Milán a gritar "el poder a los patrones". Resultados: nada, solo viento de bocas, por no decirlo de manera menos elegante.

¡Qué hemos ganado, pues, con los trabajos semióticos durante los últimos 15 años? Poco y mucho. Poco si nos atenemos a los resultados, a la cantidad de documentos, a la apropiación de los mismos por sectores mayoritarios de la población, a la formación crítica de nuestros estudiantes, al uso social de los recursos semióticos. Mucho si reconocemos la actual cautela en arrogarse el poder de descifrarlo todo con un par de mágicos recursos, si reunimos los materiales verdaderamente innovadores (como "Narrativa y cotidianidad" de Arturo Roig, como los aportes multidisciplinarios de Jesús Martín), si analizamos obras dedicadas a amplios sectores de la población (como el Módulo de Educación para TV, publicado por CENECA, en Santiago de Chile).

Supuesto que hemos dejado atrás la urgencia concientizadora, siempre hermana de una actitud redencio-

nista; supuesto que vamos dejando atrás la macrología, hija desbordante del teoricismo; supuesto que seguimos preocupados por la función de estos estudios en el contexto latinoamericano, ¿cuáles caminos abrir?.

Sintetizo las críticas:

1.- Enormes esfuerzos conceptuales terminan angostados en un número de una revista o en un anuncio publicitario;
2.- Mínimos esfuerzos conceptuales se presentan como la clave para descifrarlo todo (muy en especial si ese "todo" está representado por la "ideología burguesa");
3.- Creencia en técnicas de análisis concientizadoras, liberadoras;
4.- Cenáculos universitarios repletos de términos que remiten a otros términos y así sucesivamente;
5.- Desvinculación de teoría y técnicas de quienes realmente las necesitan: sectores mayoritarios de la población.
6.- Autoconvencimiento de que se está cambiando la realidad con solo interpretar algunos fragmentos.

¿Qué caminos? Cualquiera que concientemente se salga de estas seis vías. De Arturo Roig y de Michel Foucault he aprendido algo: los análisis que nos ocupan no pueden restringirse a fragmentos de discurso. Es preciso tomar grandes momentos (los siglos XVIII y XIX, Latinoamérica, en el caso de Roig, los trabajos por demás conocidos de Foucalt) en los que afloran nuevos discursos y se confrontan con otros; en los que puede lograrse una visión de conjunto, sea del romanticismo latinoamericano, sea de la consolidación de las prisiones o del nacimiento de la clínica. Y digo "he aprendido" porque durante años dediqué esfuerzos a ofrecer técnicas para

abordar mensajes dentro de la urgencia de procesos universitarios y sociales. Técnicas eficaces, en algunos casos, sobre todo de destinatarios extrauniversitarios, los cuales las necesitan muchas veces como una cuestión de supervivencia cultural y no como un juego o como un regodeo redencionista. No me arrepiento de esa práctica, que, por lo demás continúo en la actualidad. Pero necesario es reconocer su carácter fragmentario, circunstancial, su endeble fundamento teórico, su imprecisión para abordar cuestiones más complejas. En mi caso, también la necesidad fue desarrollando un método. ¿Cómo mediar la sofisticada oferta teórica hacia un uso por parte de sectores sociales extra-universitarios? Esa pregunta me asaltó hace 15 años y todavía no me ha abandonado. El camino de las técnicas de análisis apareció en todo momento como el más indicado. Pero esa actitud, tiene sus límites. Aún cuando a través de ella se esté cumpliendo alguna función social, la reflexión suele excederla. Y llega el momento en que uno se decide a abandonar los fragmentos de discurso para confrontarse con procesos más complejos.

Pero hablemos del texto. Si en el análisis de mensajes uno intenta abandonar macrología (excesivo y aburrido rodeo de palabras) y micrología (abordaje minúsculos problemas) le quedan algunas opciones interesantes. La nuestra no es nada novedosa, nos preocupa el poder, sus manifestaciones, su presencia en cada uno de los rincones del cuerpo social. Para alguien nacido en la Argentina, década del 40, el tema no puede ser sino una obsesión.

Debieran de haber pasado ya los tiempos del análisis estereotipado del poder. Los tiempos en que la sociedad era concebida como dos ejércitos monolíticos enfrentados en un transparente campo de batalla. Los tiempos en que el mito de la exterioridad campeaba en

universidades y en instituciones religiosas: hay grupos sociales absolutamente exteriores al sistema vigente, solo ellos podrán cambiar las cosas, solo ellos podrán redimirlo todo. De un lado los dueños del poder, de otro los sometidos, de uno los malos, de otro los buenos, aquí los pecadores, allá los inocentes . . .

"Debieran de haber pasado" digo, porque no han pasado del todo, y en algunos lugares están muy lejos de pasar. La literatura muestra que la cosa no es tan sencilla, la literatura latinoamericana. Recuerdo una expresión leída en México: "Y ella se alejó con su miserable cuota de poder a cuestas". En Carpentier, en Rulfo, en David Viñas, en José María Arguedas, desfilan personajes dueños de míseras porciones de poder.

Fue en Roland Barthes, su "Lección inaugural", donde encontré formulada de una manera formidable esa intuición:

> "Pero ¿y si el poder fuera plural como los demonios?. . . Adivinamos entonces que el poder está presente en los más finos mecanismos del intercambio social: no solo en el Estado, las clases, los grupos, sino también en las modas, las opiniones corrientes, los espectáculos, los juegos, los deportes, las informaciones, las relaciones familiares y privadas, y hasta los accesos liberadores que tratan de impugnarlo. . . " (2).

Y también en Foucault, con aquello de la "microfísica", su análisis de la capilaridad, de la manera en que el poder se extiende hasta en los mínimos resquicios del cuerpo social.

En el ámbito de la comunicación social, tomando en cuenta los enfoques más difundidos en el contexto lati-

noamericano, hemos descuidado totalmente esos hallazgos teóricos. Estamos en la creencia de influencias globales, en la denuncia de las argucias de impecables, monoblóquicas clases dominantes. Seguimos siendo althuserianos, y de los peores, repitiendo como loros esa maldición teórica llamada "aparatos ideológicos".

A más de 50 años del libro de Reich, **Psicología de las masas del fascismo**, debíamos de haber aprendido que las cosas nunca fueron tan simples, que el poder se dice de muchas maneras y en todas partes, que lo esencial del cuerpo social no está solo en las directrices de la clase dominante, sino fundamentalmente en la distribución infinita de esas miserables cuotas de poder.

Retomenos a Barthes:

> "Algunos esperan de nosotros, intelectuales, que actuemos en toda ocasión contra el Poder; pero nuestra verdadera guerra está en otra parte; está contra los poderes, no se trata de un combate fácil porque, plural en el espacio social, el poder es, simétricamente, perpetuo en el tiempo histórico: expulsado, extenuado aquí, reaparece allá, jamás perece: hecha una revolución para destruirlo, prontamente va a revivir y a rebrotar en el nuevo estado de cosas". (3).

Tres intuiciones geniales: hay los podres, el poder es plural en el espacio social, es perpetuo en el tiempo histórico. Combate infinito, pues, espacial y temporalmente.

La pregunta: ¿surgieron las investigaciones y las prácticas semióticas como una forma de lucha contra el poder, en sus múltiples manifestaciones?.

Sin duda no. En esa desmesurada Babel hay de todo, como en las viejas boticas de mi ciudad natal. En

América Latina, en el ámbito de las escuelas de comunicación, se registraron, y se registran, por lo menos tres líneas:

1.- investigaciones orientadas hacia problemas teórico–metodológicos (análisis puramente literarios, devaneos conceptuales);
2.- investigaciones y prácticas lanzadas hacia la denuncia del poder como algo homogéneo, localizado solo en los productos ideológicos de la burguesía;
3.- prácticas dirigidas a solucionar problemas cotidianos, a enfrentar situaciones propias del trabajo con sectores mayoritarios de la población; pero en general también orientadas hacia una actitud crítica ante los mensajes provenientes de los grandes medios de difusión.

Si el poder se extiende minuciosamente por todo el cuerpo social ¿cuáles son los límites, cuál el ámbito de esa teoría, de esa práctica?.

Otra vez Barthes:

> "Ya que esta enseñanza (de la semiología) tiene por objeto al discurso tomado en la fatalidad de su poder, el método no puede realmente referirse más que a los medios apropiados para desbaratar, desprenderse, o por lo menos aligerar dicho poder". (4)

Objetivo que no se logra solo con acciones puntuales, con críticas fragmentarias a fragmentos de discurso. Esto tiene cierto valor, nadie lo discute. Pero el asunto es mucho más vasto.

La preocupación por el poder expresado en los discursos, o mejor, la preocupación por el poder del discurso, es algo presente en todos los trabajos de Foucault,

trabajos que se han reflejado, como esfuerzo por abarcar períodos históricos, de una manera muy pálida en nuestros países, aun cuando se use y cite mucho a ese autor. Sucede que el método exige una investigación muy ardua, tanto textual como contextual, tanto de los discursos como de los momentos históricos que los generaron. Investigación que, en general, brilla por ausente en nuestras instituciones dedicadas a la comunicación.

Precisemos: en vez de dedicarnos a una revista o a un conjunto de ellas, en vez de analizar un par de poemas o una obra de teatro, en vez de tomar un limitado número de ejemplos de la prensa sensacionalista, podríamos dirigir la mirada hacia grandes ámbitos del discurso que nos permitieran sacar conclusiones útiles para el análisis de revistas, poemas, obras de teatro....

Me adelanto a la objeción. ¿Acaso no es eso lo que se ha venido haciendo hasta ahora? ¿Acaso no contamos ya con multitud de trabajos en los que se analizan el discurso dominante, las argucias de las transnacionales de la información, las infinitas, sonrientes, propuestas de la publicidad? ¿No son éstos grandes ámbitos del discurso?

En primer lugar lo que se ha venido haciendo hasta ahora no es lo que proponemos más arriba, salvo algunas excepciones. En segundo, la multitud de trabajos no es tanta. Ni las argucias de las transnacionales, ni "el discurso dominante", ni la publicidad son grandes ámbitos de discurso. Ellos están atravesados por otras formas discursivas que es preciso comprender previamente para poder analizarlos. Cuando digo "grandes ámbitos del discurso" me refiero, por ejemplo, al discurso que unifica (no como una estructura oculta, sino como una tendencia), múltiples expresiones. Me refiero, por ejemplo, a las orientaciones del discurso del romanticismo, estudiadas por Roig; al discurso de y sobre la sexualidad, anali-

zado por Foucault. Me refiero a grandes líneas temáticas y a grandes tendencias expresivas que se manifiestan a través del discurso político, del publicitario, del pedagógico, del periodístico, del lúdico...

Si uno se sitúa en el otro extremo, y suele ser lo más común en nuestro contexto, sobrevienen los análisis fragmentarios y **fragmentantes**, sobreviene aquello de cazar cóndores con una red para mariposas. Algo válido insistimos, para ciertas urgencias de la práctica, pero limitado.

Este trabajo se orienta a un análisis del discurso retórico, tal como se planteó en la Antigua Grecia, a través de las obras de Platón, de Isócrates y Aristóteles y en la Antigua Roma, de Cicerón y Quintiliano.

El primero fue un período privilegiado porque en él se produjo una lucha por la primacía de un tipo de discurso para dirigir los destinos de la ciudad. El segundo constituye la consolidación de la retórica dentro de los manejos del Estado.

¿Qué tiene que ver tanto pasado con las preocupaciones de alguien desvelado por algo tan actual como la comunicación? Muchísimo. El discurso retórico atraviesa de parte a parte todo tipo de expresiones difundidas por los grandes medios; atraviesa de parte a parte toda la historia de Occidente.

La retórica fundó siempre, aun hoy, o más que nunca hoy, su eficacia en las relaciones con la vida cotidiana de sus públicos. Se trata de un discurso orientado a la acción, pero mediante recursos que no se salen para nada de los límites de creencias, actitudes, estereotipos, expectativas, sueños compartidos a diario por la población; de los límites de la vida cotidiana, en suma.

Pero también nos ocuparemos de la poética.

Cito extensamente a Foucault:

> " . . . todavía, en los poetas griegos del VI, el discurso verdadero -en el más intenso y valorizado sentido de la palabra-, el discurso verdadero por el cual se tenía respeto y terror, aquel al que era necesario someterse porque reinaba, era el discurso pronunciado por quien tenía el derecho y según el ritual requerido; era el discurso que decidía la justicia y atribuía a cada uno su parte; era el discurso que profetizaba el porvenir, no solo anunciaba lo que iba a pasar, sino que contribuía a su realización, arrastraba consigo la adhesión de los hombres y se engarzaba así con el destino. Ahora bien, he aquí que un siglo más tarde la verdad superior no residía ya más en lo que era el discurso o en lo que hacía, sino que residía en lo que decía: llegó un día en que la verdad se desplazó del acto ritualizado, eficaz y justo, de enunciación, hacia el enunciado mismo: hacia su sentido, su forma, su objeto, su relación con su referencia" (5).

Ese discurso que **hacía**, el discurso poético, fue desplazado por un discurso que **decía**, que se preocupaba por la verdad, por las definiciones, por el sentido. Del discurso como espectáculo y como acción se pasó al discurso como reflexión, como búsqueda de la verdad. La lucha de Platón contra los poetas, a los que niega el acceso a su República soñada, no es un mero coqueteo literario. Estaba un juego el poder del discurso, el desplazamiento de un poder por otro.

Del espectáculo a la reflexión. Los poetas perdieron su hegemonía en la ciudad. ¿La obtuvieron los filósofos? No, porque el espectáculo se deslizó a través de otro discurso y logró en él una permanencia definitiva. En buena parte de los textos platónicos aparece la preo-

cupación por la sofística y más concretamente por la retórica. Esta también estuvo sujeta siempre, y para siempre, a un ritual, a un espectáculo, quizá menos complejo que el poético pero no menos eficaz. Derrota de la poesía en los asuntos de la ciudad, victoria de la retórica a la larga y para siempre. Victoria del discurso espectacular, anclado en las relaciones cotidianas, en la diaria forma de ser quien Aristóteles analizó como "el hombre ordinario".

Sócrates inauguró, afirma Nietzsche "aquella inconcusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no solo de conocer, sino incluso de corregir el ser" (6).

Sócrates, el "héroe dialéctico del drama platónico", dueño de un ojo ciclópeo en el que "jamás brilló la benigna demencia del entusiasmo artístico"; Sócrates inauguró en Occidente una irreductible e irrefrenable voluntad de verdad.

Y si ella se opuso de entrada a lo que Nietzsche llama una "voluntad de apariencia" (fincada en lo cotidiano, en la inmediatez, en la necesidad de supervivencia y de relación) ¿cómo no habría de lanzarse con violencia hacia lo que para Sócrates era la culminación de esta última: el arte?.

Una voluntad de verdad enfrentada una y otra vez, a lo largo de milenios, a una voluntad de espectáculo. Aquélla lanzada a corregir el ser (si descubres la verdad y la expresas eres libre), esta centrada en el ser más inmediato, en las contradicciones de la vida cotidiana.

Una y otra vez, se queja Baudrillard, las masas eligen el espectáculo y dejan de lado verdaderas tragedias socia-

les. ¿Es así? ¿Hay una separación irreductible entre ambas tendencias?. ¿Abarca la apariencia absolutamente las relaciones cotidianas? ¿Se manifiesta la voluntad de verdad solo a través de un discurso serio, incapaz de ejercer el atractivo de poética y retórica?

Dejemos abiertas las preguntas. El escándalo filosófico ante el espectáculo no desapareció nunca, pero jamás sus embates pudieron corregir esa tendencia. La denuncia de la manipulación, de la fascinación ejercida a través de discursos espectáculares, no ha hecho gran cosa para cambiar algo que aparece como esencial en las relaciones cotidianas.

Las tempranas reacciones de filósofos del siglo XX contra los medios de difusión colectiva no fueron más que una continuación de una larga tradición filosófica inaugurada por Sócrates. ¿Y si nuestros intentos de comunicación alternativa estuvieran situados exactamente en la misma línea? ¿Y si lo que estamos diciendo ya hubiera sido dicho y redicho a lo largo de siglos? ¿Y si en el fondo nos estuviéramos moviendo también nosotros, estudiosos de la comunicación, en el cenagoso terreno del escándalo ante el espectáculo? ¿Y si estuviéramos contaminados por aquella inconcusa creencia que denunciaba Nietzsche?.

Hay un concepto que invita a la sospecha: se llama concientización. En las universidades hemos creído muchas veces que la conciencia se enseña y se aprende, y que a través de nuestras palabras podemos cambiar el ser de nuestros estudiantes. Sin engaños: también nosotros nos hemos sentido **héroes dialécticos del drama latinoamericano**.

La conciencia ni se enseña ni se aprende. Avanza penosamente (cuando avanza) en el óceano de contradic-

ciones de las relaciones inmediatas. El "enterarse de" nunca fue sinónimo de conciencia, mal que le pese a Sócrates.

No pocos ejemplos de comunicación llamada alternativa se centran en un proyección del modelo universitario a la sociedad toda. "Exprésate y serás libre" se le dice al campesino, al obrero, al subproletario de las grandes ciudades.

La hipótesis de este trabajo es que la tendencia a la apariencia y al espectáculo es parte de las relaciones cotidianas y de ninguna manera puede ser descalificada desde afuera, mediante argumentos como la concientización y la verdad.

Y la hipótesis es que la clave del éxito de los mensajes de difusión colectiva, ante la poca influencia que hemos logrado a través del discurso crítico, está en que aquéllos se orientan directamente a partir de esa tendencia propia de las relaciones inmediatas.

Este trabajo se dirige, entonces, al análisis de discurso retórico en sus relaciones con la vida cotidiana, y como es en esta última donde el poder alcanza su grado máximo de capilaridad, este trabajo se orienta al análisis del poder del discurso retórico en las relaciones cotidianas; y como no se perderá jamás de vista la referencia al espectáculo, nos ocuparemos también del discurso poético, sobre todo en aquellos textos donde de alguna manera se lo compara, o incluso iguala, al discurso retórico.

¿Qué ganaremos con todo esto? En 1978 publiqué un libro, **Retórica y manipulación masiva**, abiertamente situado en el enfoque fragmentario y fragmentante. Si bien la hipótesis era que la retórica atravesaba todos los medios de difusión, los ejemplos abarcaban apenas algu-

na que otra revista, alguna que otra serie televisiva, alguno que otro anuncio publicitario. Me faltaba entonces información, investigación y, sobre todo, reflexionar sobre los diálogos platónicos.

La antigua retórica demuestra que la clave de los mensajes está en su adecuación a lo que "cada uno ya es", a lo que se comparte en las relaciones sociales más inmediatas: está en una coordinación entre el poder general y las míseras cuotas de poder: en un acoplamiento entre el orden del discurso y el orden de la vida diaria: entre la organización de la expresión y el placer que provoca.

Retórica y poética fundaron buena parte de su eficacia, y la fundan hoy más que nunca, en lo que presentamos al comienzo, en boca de Cicerón:

> "Consulta las reglas y protestarás, dirígete al oído y lo aprobarás. Pregúntale por qué es así y te dirá que le agrada. Luego, el habla ha de atender al deleite del oído".

CUESTIONES DE PRINCIPIO

> "¿Pero es que la actualidad del día de hoy tiene algo que ver con la vida? Por supuesto que nada! Absolutamente nada! La actualidad concebida por los medios no tiene que ver nada con la vida cotidiana; al contrario, se define como lo opuesto a la vida cotidiana. Yo miro el noticiero en la televisión y eso no tiene nada que ver conmigo; yo oigo hablar gente que no conozco, de países donde nunca he estado. . . A partir del momento en que una sociedad se mediatiza, la vida cotidiana empieza a ser definida como lo contrario de lo que uno ve en la televisión, como lo opuesto y complementario. . . La vi-

da cotidiana es lo que no aparece en los medios: mi perro, mi casa, mis cosas... Eso es mi vida cotidiana; es lo opuesto a la realidad social que se llama actualidad" (7).

Las palabras son de Eliseo Verón. En sí mismas constituyen una refutación a lo que venimos afirmando sobre retórica y vida cotidiana. Pero la contradicción es solo aparente, al menos en el sentido en que queremos plantear las cosas. Cuando hablamos de vida cotidiana no nos referimos al perro, la casa, las cosas. Todo eso no aparece en los medios. Pero lo que sí aparece es un conjunto de recursos expresivos directamente ligados a constantes de la vida cotidiana, constantes de actitudes, constantes perceptuales, constantes de inmediatismo, de formas de conocer y de relacionarse, de modos de calificar y de clasificar a los demás e incluso a uno mismo.

Lo que la retórica ha aprovechado a lo largo de siglos es el modo de relacionarse, el modo de dirigirse a los demás y a los objetos; no el contenido de las relaciones, no el rostro o la ropa de los demás, no los objetos en sí mismos.

Veamos algunos de esos modos:

1. La vida cotidiana se caracteriza en primer lugar por la inmediatez, tanto en las relaciones como en el análisis de la propia realidad y de uno mismo. Como en el caso de una mirada miope, se produce un acercamiento de todo, pero no en el sentido de una indagación, sino en el de un aproximarse tanto al objeto que apenas si se ven sus contornos y su contexto.
2. Esa inmediatez implica un conocimiento práctico, funcional de la realidad, incluso de uno mismo. En

la vida cotidiana no teorizamos demasiado, solo lo suficiente como para tomar decisiones sobre la marcha.

3. El conocimiento más difundido en este inmenso ámbito es el de la analogía y de la inferencia inmediata. Para la primera vale la regla "lo que se parece a es igual a". Para la segunda: sacamos permanentemente conclusiones a partir de datos incompletos, conclusiones que pueden muchas veces ser falsas, pero que sirven para organizar las diarias relaciones. Y el conocimiento se organiza generalmente en esquemas clasificatorios o, como decía Lukács, tipificaciones. Lo típico (en el sentido de tipo) es propio de la vida cotidiana. Quien clasifica puede actuar rápidamente, no debe esperar a una larga reflexión para tomar decisiones.
4. La vida cotidiana está teñida por lo que podemos llamar "experiencias paradigmáticas". De algo que sucede con intensidad en un determinado momento se termina por calificar de idéntica manera a situaciones más o menos similares. De una experiencia desagradable con un tipo determinado de ser humano se termina por afirmar que todo ser humano similar provocará esa experiencia.
5. La vida cotidiana se organiza sobre una serie ordenada de rutinas, sean perceptuales o conductuales en general. Las rutinas son la trama íntima de la vida cotidiana, de ellas depende su continuidad, su impermeabilidad, su tendencia a la inercia. Rutinas en cuanto al trato con los demás, en cuanto a los espacios recorridos, en cuanto a los mensajes consumidos. Los medios de difusión trabajan por rutinas y no por cambios o sorpresas.
6. La vida cotidiana descansa sobre una gran complejidad social de la cual no se es consciente.
7. La vida cotidiana es el ámbito privilegiado del ejer-

cicio del poder. En ella se confirman o se disgregan, se apaciguan las relaciones de poder. Este último forma parte de las relaciones padre–hijo, varón–mujer, hermano–hermana; forma parte de grupos pequeños y grandes, de todo lo que enuncia Barthes en el fragmento anteriormente citado.

8. La vida cotidiana fue mal identificada en algunos momentos históricos como el dominio de lo falso, de lo negativo, de la ideología en el sentido althuseriano. Si bien en ella se producen formas de baja, mala o falsa conciencia, hay que recordar que también consiste en lazos de solidaridad, relaciones amorosas...
9. Así como nadie salta por encima de su propia sombra tampoco nadie lo hace por sobre su vida cotidiana. Dicho de otro modo, somos esencialmente nuestra vida cotidiana, somos nuestros actos nuestros sueños, nuestras expectativas, nuestras relaciones, nuestros deseos, nuestros diarios rechazos.
10. Esto último significa que la vida cotidiana, percibida normalmente como **natural**, encierra también lo patológico, lo incomprensible, lo contradictorio. Hay en ella desde las más rutinizadas conductas hasta las explosiones de violencia propias de las relaciones más inmediatas; desde una trivialización del mundo hasta una presencia constante del misterio (lo real maravilloso, por ejemplo); desde una tendencia a la incomunicación hasta la fiesta del lenguaje que suelen protagonizar los sectores populares (el retruécano, el chiste, el doble sentido). (Agradezco a Gabriel Jaramillo Jarrín, mi amigo de Medellín, Colombia, sus sugerencias sobre este punto).
11. Una suerte de constante en las relaciones cotidianas es el autoritarismo, abierto o sutil.
12. La vida cotidiana requiere para su continuidad de un orden, y en dirección a él se juega el autoritarismo, se juegan las más burdas o refinadas formas de

poder.

13. El orden de la vida cotidiana se expresa en puntos de referencia objetuales y espaciales; en rutinas, tal como las señalamos más arriba, en tendencias a reiterar soluciones propias de problemas anteriores, en un constante rechazo a la incertidumbre, en un intento de hacer previsible el día de mañana.
14. Todo mensaje que de alguna manera hace previsible el mañana tiene aceptación en el seno de la vida cotidiana.
15. Todo mensaje se apoya en las relaciones sociales vigentes dentro de un determinado grupo. Nadie se atreve en la actualidad a afirmar que los mensajes tienen una influencia vertical, mecánica, directa sobre la población.
16. Desde la vida cotidiana se produce un proceso de propiación, de uso de la oferta cultural, sea ésta manipuladora o concientizadora. Lo decisivo no son los mensajes, sino esa apropiación.
17. La vida cotidiana tiene una historia de la que difícilmente son conscientes quienes la han venido haciendo. Por lo demás, esa historia es mucho más larga de lo que a menudo creemos. Las formas de relación, la adscripción a códigos más o menos rígidos, tiene una historia que para algunos autores (Ferruccio Rossi Landi) es la historia misma de la humanidad. En otras palabras: los medios no han alienado a nadie, la sociedad venía alienada desde antes y ellos no han hecho más que aprovechar, que intentar acentuar, en todo caso, esa alienación.

Este trabajo no tiene por objeto un análisis minucioso de la vida cotidiana, en el sentido en que aquí la estamos presentando. El lector interesado podrá consultar obras de conocidos autores (8). No proponemos los 17 puntos a modo de hipótesis. Todos ellos han sido suficientemente demostrados en los últimos 20 años. So-

bre el tema de la influencia de los medios, de sus efectos, ni los funcionalistas se atreven a afirmar hoy que existe una relación mecánica mensaje–conducta. Esa relación está, y estuvo siempre, mediada por el lugar social de quien en ese momento actúa como perceptor. Digo "en ese momento" porque la situación de perceptor expuesto a los medios es solo una parte, a menudo pequeña, de las relaciones cotidianas. Por eso actualmente en Estados Unidos son investigados los llamados "estilos de vida", y no sólo el tiempo de relación con el mensaje.

Retórica y poética fundaron durante siglos su eficacia en ese comercio con la vida cotidiana. Llevadas a los medios de difusión no se han apartado un milímetro de esa tradición. Nada más rutinario, inmediatista, sujeto a inferencias y analogías, codificado, redundante, pleno de experiencias paradigmáticas, ordenado, previsible, que los mensajes difundidos masivamente en nuestros países. La contraparte de su éxito, insistimos, está en la vida cotidiana de la población.

Vayamos a la retórica. Algunas viejas definiciones: "arte de persuadir en público", "arte de la palabra fingida", "arte de la palabra calculada en función de un efecto", "arte del buen decir".

La retórica apareció desde sus orígenes como un intento de ordenar el discurso para lograr ciertos fines, ciertos efectos en el público. La pasión por las clasificaciones, por las recomendaciones al orador, por prever todo lo que debe hacerse en el momento de relación con la gente, atraviesa toda la historia de la retórica, al menos como reflexión sobre la misma.

Decimos esto último porque, como ejercicio verbal, como práctica social mejor, aparece ya en los textos escritos más antiguos de Occidente. En la **Ilíada** y en la **Odisea** los personajes se expresan mediante recursos que

luego fueron reconocidos como retóricos. Como reflexión, como intento "disciplinar" nuestro arte se remonta al siglo V antes de Cristo. No es el caso entrar aquí a una presentación de los antecedentes históricos y una lista de los primeros retóricos. En cualquier manual puede encontrarse esa información.

Digamos mejor que la retórica, en tanto práctica y "disciplina", surge en primer lugar como parte de una relación entre iguales. Quienes la estudian, la promueven y la utilizan, son integrantes de un mismo sector social. Se trataba de la Antigüedad de un recurso propio de la aristocracia griega. Esto se repite durante el período romano, aunque comienzan entonces las alusiones al uso de recursos por parte de otros sectores de la población (véase Quintiliano). El advenimiento del cristianismo marca una nueva etapa de la retórica. Surge el inmenso capítulo de la oratoria sagrada y surge un público distinto. Los discursos se dirigen también al pueblo, entendido éste como las capas de soldados, artesanos, y campesinos. Además se incluye lo visual: una retórica de imágenes dedicada a ilustrar el contenido de las Escrituras, un momento de reencuentro entre retórica y poética.

Esta doble relación (práctica y "disciplina" entre iguales, práctica hacia sectores sociales subalternos) se mantiene hasta nuestros días. Con períodos muy marcados: una orientación "laica" durante el proceso de la Revolución Francesa, una difusión inmensa durante el siglo XIX, sobre todo en dirección a los sectores subalternos, una final entronización en los medios de difusión colectiva.

Agreguemos a todo esto la forma en que nuestro arte se manifiesta en diferentes campos: retórica pedagógica, retórica política, retórica religiosa, retórica publicitaria, retórica periodística...

¿Y en América Latina? Reconozcamos por lo menos la oratoria sagrada, la retórica de salón durante la colonia, la retórica independentista (que la hubo), la retórica de las burguesías en ascenso, la de obreros y artesanos durante el siglo XIX, la de los gobiernos populistas (que está, como ellos, muy lejos de desaparecer), en fin, la de los medios de difusión colectiva, con sus mensajes generados en el continente y con su inmensa cuota de material proveniente de las grandes metrópolis. Esta presencia social continúa incólume. Si bien Todorov (9) reconoce que como trabajo disciplinar nuestro arte habría pasado a mejor vida a fines del siglo XVIII, hay que precisar que como práctica, como uso social, permanece intacto.

¿Cuáles son los motivos? ¿Qué explica tanta permanencia de recursos de persuasión y de formas de ornato del discurso? La retórica "disciplinar" funda su eficacia en la presencia, en el seno de la vida cotidiana, de una retórica espontánea. En las relaciones sociales más inmediatas, recursos persuasivos y formas de ornato han existido siempre, a través de ellos se ejerce poder y se genera fascinación.

Poder y ornato. Quintiliano dirá textualmente que quien no sabe retórica no ha accedido a la civilización, que está condenado a una vida prácticamente selvática. Poder y ornato en las relaciones más íntimas. Argucias del discurso, belleza del discurso, para pedir, para ordenar; para atraer, para fascinar. Poder ordenador de relaciones, dentro de la interminable lucha contra esa "penumbra de incertidumbre" (Russell) que nos cerca, nos acecha, nos rodea. Fascinación: el bello encuentro de palabras, el rodeo caprichoso, elegante, el tropo que dice las cosas de manera indirecta y más intensa.

Poder y ornato cotidianos, contraparte simétrica del

poder y el ornato del discurso social dominante. "¿Y si el poder fuera plural como los demonios?". Barthes añade a esto:

> "Mi nombre es legión, podría decir: por doquier y en todos los rincones, jefes, aparatos masivos o minúsculos, grupos de presión o de opresión; por doquier voces "autorizadas", que se autorizan para hacer escuchar el discurso de todo poder: el discurso de la arrogancia".

Poder y ornato en todas partes. "Legión me llamo, porque somos muchos". Arrogancia también en la vida cotidiana, disfrazada de humildad.

La retórica no ha desaparecido del cuerpo social, y difícilmente lo haga, porque forma parte de su trama íntima. Ella, como el poder, reaparece siempre, por más que se aspire a lo contrario en procesos o en utopías de transformación social.

Nuestros pasos siguientes se orientarán a una lectura de textos de Platón, Isócrates, Aristóteles, Ciceron y Quintiliano. Trataremos de obtener aquel exceso de significación al que se refiere Foucault. Pero lo haremos sin cometer ningún exceso con la letra. Toda nueva lectura se mueve entre los límites del entusiasmo por los hallazgos y los límites del texto mismo.

La lectura se guiará por un intento de reconocimiento, en la discusión, la defensa o la explicación de la retórica, de lo que se refiere a la vida cotidiana. Pero no dejaremos de lado, al menos en Platón y Aristóteles, el análisis de la poética. Ello porque, como señalamos en la introducción, ambas forman parte de esa gran contienda suscitada en torno a la toma del poder del discurso. Platón dispara dardos similares contra una y otra. Aristóte-

les las relaciona abiertamente a partir del concepto de verosimilitud.

Pero en definitiva nos interesan ambas por su elemento en común más íntimo: su capacidad de puesta en escena, su tendencia irreductible al espectáculo.

SIGLO IV:
LOS AÑOS DE LUCHA

"Yo he intentado interpretar el duelo entre las fuerzas filosóficas y las antifilosóficas en torno a la primacía de la cultura en el siglo IV, como un drama histórico propio que no es posible tergiversar sin oscurecer nuestra comprensión del conjunto del problema y confundir los términos de esta antítesis, fundamental en la historia del humanismo hasta nuestros días".

Jaeger (10)

Dentro de ese duelo, de ese drama histórico, centramos nuestros análisis. Se trata de recuperar la lucha que Platón mantuvo contra la poética y la retórica, lucha signada por el intento de ocupar un lugar en la sociedad, por regir los destinos de la cultura. Recuperación que por supuesto no busca reiterar el inmenso trabajo de Jaeger (me refiero a su **Paideia**), o, mejor dicho, plagiar ese trabajo. Nos interesa una lectura enmarcada en las hipótesis presentadas en el capítulo anterior: ¿De qué manera en esa contienda estuvo en juego la relación del discurso con la vida cotidiana? ¿Cómo se manifestó en ella esta tendencia al espectáculo? ¿Qué argumentos se utilizaron para calificar y descalificar tanto a la poética como

a la retórica? ¿Cuáles contra la filosofía? ¿Qué lugar ocuparon conceptos como consenso, saber vulgar, creencias, verosimilitud, verdad?.

Todo esto es decisivo para un intento de enriquecer nuestra percepción de los actuales procesos de comunicación, sean estos cotidianos o sociales generales. Buena parte de los argumentos entonces desplegados se parece mucho a los ataques de hoy contra los medios de difusión colectiva. Y no hace falta forzar términos ni situaciones, la lucha por la hegemonía cultural bien puede semejarse en distintos períodos históricos.

En lo que concierne a la retórica centraremos nuestro análisis en los siguientes diálogos:
Protágoras
Gorgias
Eutidemo
Cratilo
Fedro

Para aludir a la poética nos centraremos en:

Ion
La República

Seguimos la traducción al francés de León Robin (11). Las citas textuales se harán en el código adoptado para el texto griego.

El **Protágoras** se ubica dentro de una polémica que Platón mantuvo practicamente a lo largo de toda su obra y su vida: el lugar de los sofistas en la sociedad. La sofística se había abierto camino desde el siglo V sobre todo por sus métodos de enseñanza y por su propuestas de ofrecer recursos para tomar parte de la vida pública de la ciudad. Protágoras se presenta a sí mismo como un

"educador de hombres" a través de la palabra.

Es precisamente con ese motivo que se abre el diálogo. Hipócrates, un joven adinerado, busca a Sócrates para que lo presente ante Protágoras, quien se encuentra de paso por la ciudad. Hipócrates quiere tomar lecciones pero no sabe bien lo que es un sofista, solo que es alguien que "nos hace hábiles en hablar" (312 c). Sócrates: un sofista comercial al por mayor con mercancías de las que el alma se nutre, esto es, de conocimientos (313c).

La escena de presentación de los sofistas en casa de Callias no puede ser más espectacular: Hippias sentado en una suerte de trono, rodeado de admiradores, Protágoras paseándose seguido por un grupo que debe realizar toda suerte de movimientos para no quedar delante de él cuando da la vuelta. Y todos los presentes en una actitud de admiración hacia los extranjeros. Estas formas de presentación se repiten en otros diálogos. El sofista en este caso, el retórico en otros, los disputadores en tercer lugar aparecen siempre rodeados de público, de admiradores que les festejan sus juegos verbales.

Protágoras se presenta a sí mismo como heredero de una larga tradición. Poetas como Homero, Hesíodo y Simónides fueron sofistas, pero no se atrevieron a confesarlo para no despertar envidias. La sofística, afirma, fue siempre un arte necesario "en tanto que la multitud carece de capacidad de discernimiento" (316e). Protágoras no tiene miedo a los envidiosos: "Reconozco que soy un sofista, un educador de hombres" (317b). El objeto de su enseñanza es el buen consejo referente a saber cómo administrar mejor los asuntos de una casa y del Estado, cómo tener más potencia por la acción y por la palabra (318e, 219a).

Sobreviene luego una larga discusión en torno de la macrología. Si Protágoras posee una gran maestría en el arte de la palabra, entonces es posible que se exprese mediante períodos cortos a fin de facilitar el diálogo.

Sócrates exige una confrontación sin excesos macrológicos para continuar su participación en la discusión. El diálogo sigue con un intento de Protágoras de confirmar sus afirmaciones a través de un poema de Simónides. Sócrates demuele esos argumentos mediante un procedimiento muy sencillo: ubica el poema en su contexto histórico y social y demuestra que, de acuerdo con dicho contexto, Simónides quiso decir algo muy distinto de lo que le atribuye Protágoras.

La discusión ha estado girando en torno de un tema permanente en los diálogos platónicos: lo agradable, lo bueno, la virtud. La multitud opina que el saber no es capaz de dirigir, de poseer autoridad para conducir los asuntos del alma. "El saber es concebido por ella a la imagen de un esclavo, como tirado hacia la derecha o a la izquierda por otras influencias" (352c). En definitiva, la opinión es que uno resulta dominado, vencido por el placer. Platón convierte a la multitud en un personaje del diálogo que discurte al igual que los otros. Sus puntos de vista son refutados uno a uno por Sócrates, lo que el saber común considera como bueno en el fondo es malo, como el dejarse llevar por los placeres, como el relegar el saber a segundo término en la conducción de la propia vida.

Protágoras ha estado jugando todo el tiempo a aceptar la validez del saber común, a orientar su discurso a favor de la multitud, a descontextualizar incluso un poema para sostener sus argumentos.

Recuperemos algunos elementos:

1. La sofística aparece como el arte de haber hábil a alguien a través de la palabra, como una fuente de educación de los hombres, sobre todo si éstos carecen en general de discernimiento.
2. La sofística entronca con la tradición poética, aun los antiguos fuerons sofistas, pero no se atrevieron a confesarlo. En realidad, este entronque se dirige a poner de relieve el papel de la sofística dentro de los asuntos de la ciudad y de la cultura en general. Si los antiguos fueron sofistas, de ellos pueden heredarse directamente el derecho a educar, es decir, a forjar el futuro de los hombres. Por esto el objetivo de esa enseñanza es el buen consejo en relación con los asuntos de la casa y del Estado.
3. La sofística se mueve por diferentes recursos discursivos: los excesos macrológicos, la apelación al saber común, la descontextualización.
4. El saber común, la opinión de las multitudes, bien puede estar equivocado, en tanto que confunde cuestiones fundamentales (el real saber, la conducción de la propia vida y de la ciudad) guiada por evidencias precarias.
5. La sofística está estrechamente ligada al espectáculo. La presentación que Platón hace no es nada gratuita. Espectáculo verbal y gestual, espectáculo seguido por grupos entusiastas capaces de llenar de orgullo a cualquier orador.

Estos cinco puntos nos sitúan de lleno en el problema que nos ocupa: aparece en la Antigua Grecia un discurso que se dice heredero del poético y busca orientar los destinos de la ciudad y de los individuos. Por el modo en que Platón lo presente, sus recursos son digno de crítica. Estamos ante un tipo de discurso que no resiste el análisis cuando se lo confronta con otro destinado a sacar a luz la verdad. Una voluntad de verdad frente a una voluntad de espectáculo, de deslumbramiento.

La retórica, afirma Jaeger, es heredera directa de la sofística. Esta última, en la crisis del siglo V, constituyó un cambio en relación con la representatividad del discurso poético. Sin embargo, los sofistas se consideraban, como hemos visto, herederos de la poética. Confundido con el sofista, identificado a menudo con él, el retórico comienza a perfilarse nítidamente a lo largo del siglo IV, hasta que llega a tener una presencia social clarísima en Isócrates y en Demóstenes. La polémica sostenida por Platón estuvo lejos de dejar a éste el triunfo.

El **Gorgias** se abre con otra clara alusión al espectáculo: "Sócrates: ¿pero qué? ¿Acaso, según el proverbio, hemos llegado después de la fiesta, tarde? Calicles: Si, y luego de una fiesta de rara elegancia. Cantidad de cosas bellas han ocurrido, en efecto, antes de tu llegada, a causa de una conferencia que Gorgias nos ha dado". (447a). Puesta en escena: Gorgias rodeado de sus admiradores, de sus discípulos, teatralización de las intervenciones.

Así, Polos. un joven arrebatado, dispuesto a hablar solo por lucimiento, a quien Sócrates deja de lado con una simple cuestión: "Se demanda en qué arte Gorgias es sabio y tu respondes cantando su gloria". (448e). Voluntad de espectáculo, voluntad de verdad.

La pregunta es, pues, por la naturaleza del arte oratoria. Se ocupa de los discursos, dice Gorgias, un arte que hace capaz a la gente de hablar y de pensar (449e). Pero sucede que hay otras artes que hacen lo mismo, refuta Sócrates, así la medicina permite pensar y conocer la enfermedad.

Pero para Gorgias las otras artes incluyen un ejercicio, un trabajo, en cambio la soberanía de la retórica proviene de que realiza por la palabra la totalidad de su obra

(451d). Esto para Sócrates no constituye una definición por lo que acosa literalmente a Gorgias para llegar a ella. El interpelado añade dos precisiones: es la capacidad de persuadir tanto a los jueces, como a los miembros del consejo y a todos los integrantes de cualquier otra reunión política; es el poder de hablar, de persuadir a la multitud (452d, e). Con lo que Sócrates concluye en que se asigna a la retórica una eficacia.

Pero el paso siguiente es inevitable, al menos en la dinámica de los diálogos platónicos. ¿Cuáles son los objetos de esa persuasión? (453a). Porque hay otras artes que también buscan persuadir. Gorgias: el persuadir en la plaza, en el tribunal y en todos los sitios donde la gente se reune en multitudes, en lo que concierne a lo que es justo o injusto (454b). A esta altura se produce un altercado y Sócrates afirma: sigo preguntándote no por tu persona sino por continuar metódicamente la discusión hasta su término (454d).

Sócrates ataca: el arte oratoria consiste en una persuasión de confianza y no en una enseñanza destinada a conocer lo justo y lo injusto (454e); un arte competente solo en producir una creencia, porque en el corto tiempo de un discurso público no se puede enseñar gran cosa a una multitud (455a). Y pregunta: si para la salud hay médicos, para la navegación marinos, qué ganaremos Gorgias con frecuentarte (455d).

Gorgias sitúa su arte dentro de la competencia, pero aclara que cuando se enseña a alguien a luchar, el maestro no tiene la culpa si son empleadas esas habilidades para hacer el mal. El orador tiene, entonces, el poder de hablar indistintamente a todo el mundo sobre cualquier cuestión, en razón de que es, en presencia de las multitudes, más persuasivo que nadie (456e – 457c).

Sócrates: en presencia de una multitud significa en presencia de los que no saben. Estamos ante un precedimiento de persuasión "que permite dar a los que no saben la impresión de que poseen más saber que aquellos que saben" (459a, b, c). El orador, ante la multitud, pasa por saber cosas que no sabe y por ser un hombre de valor, en tanto que en realidad no lo es (459e).

Pequeña interrrupción de Polos a quien Sócrates acusa de utilizar la macrología. Y continúa el ataque. Para Sócrates la retórica es un saber a medias, cuyo objetivo es provocar placer. Lo compara con el saber hacer propio de la cocina. Se trata en realidad de una adulación. No es, pues, un arte político (463b, c, d). Es algo que carece de un conocimiento efectivo, por ello se niega a dar el nombre de arte "a un modo irracional de actividad" (456a, b).

Polos afirma que la retórica permite un poder inmenso en la ciudad. Para Sócrates poseer un poder es en realidad un mal. El poder de los tiranos y el de los oradores es muy débil (470a).

Interviene Calicles: la clave de la sociedad está en que el superior mande al inferior (483d). La filosofía es agradable a condición de que se la aplique durante la juventud, con moderación, pero si uno pasa más tiempo en ella, puede resultar ruinosa. ". . . el filósofo pierde toda experiencia de las leyes de la ciudad, del lenguaje que hay que utilizar en las convenciones privadas o públicas, de los placeres y de las pasiones de los hombres; pierde en general toda experiencia de las costumbres" (484c, d). Y pronuncia Calicles una advertencia premonitoria: el vértigo de la filosofía te atrapará, Sócrates, y si alguién te acusa no sabrás cómo defenderte y quien quiera te hará condenar a muerte (486b). Aconseja a Sócrates dedicarse a la retórica y ganar prestigio en la ciudad.

Sócrates plantea el problema central: ¿qué tipo de hombre se debe ser y que suerte de ocupación debe darse uno a sí mismo? (487e).

La discusión se orienta a continuación, con Calicles como interlocutor, hacia qué se entiende por la primacía de los más fuertes. No es la del número, sin duda, porque las multitudes se mueven siempre por la opinión. Calicles dice referirse a seres inteligentes para administrar los asuntos del Estado y seres a la vez virilmente enérgicos. (491a). Entonces, Sócrates, la cuestión de la autoridad es de qué manera uno manda sobre sus propios placeres y sus propias pasiones. Pero esto, Calicles, es algo propuesto por sabios imbéciles; preciso es dar total libertad a las pasiones; sensualidad, licencia, libertad sin reserva, constituyen la clave de la felicidad (492c).

Se trata, otra vez, de elegir, entre la retórica y la filosofía. Sócrates compara a la primera con la poesía ya que llama a ésta "elocuencia pública": un arte oratoria que llega por igual a hombres libres, esclavos, mujeres y niños; una suerte de adulación, en definitiva (502d).

Los oradores, añade, hacen con el pueblo lo mismo que con los niños: se esfuerzan solamente en provocarle placer, sin preocuparse para nada de saber si los hacen mejores o peores (503a). Habría la posibilidad de una oratoria que los hiciera mejores "pero jamás la he visto" (503b); se trataría de algo practicado por un orador que tendría los ojos fijos en las cualiddes del alma para llevar esto a sus discursos (504d).

Sócrates insiste en la necesidad de ser especialista para solucionar un problema. Ejemplifica con un piloto que salva una nave y luego se aleja tranquilamente, sin reunirse con la gente para alardear como los retóricos.

Un sofista es un orador (520a). El dilema: batallar con los atenienses para hacerlos mejores o bien meterse a su servicio solo para complacer los (521a). Calicles opta por lo segundo. Sócrates: cuando hablo mis palabras no están destinadas a agradar sino a decir la verdad, a decir lo que es mejor (521d, e). Por lo que es preferible soportar la muerte que caer en la adulación retórica (522e).

El diálogo finaliza con el mito del juicio de las almas. Ellas deben ir desnudas de ropas y de palabras para que los dioses las juzguen (526b).

El texto encierra una gran riqueza de materiales en relación con el enfoque que nos hemos propuesto:

1. La retórica, a diferencia de otras artes, realiza por la palabra la totalidad de su obra. Esto tendrá en nuestro tiempo una validez enorme, con un agravante: en el caso de los medios de difusión colectiva la retórica trabaja sin interlocutor, sin oponente; la totalidad de la obra se ha convertido en un monopolio del discurso.
2. La retórica se ejerce siempre en presencia de multitudes dentro de una clara orientación política. Y se ejerce para persuadir.
3. Tal persuasión es solo de confianza y está destinada a producir una creencia. Mediante un discurso no se puede enseñar gran cosa a la multitud. Este tema es maravilloso. Un discurso unidireccional, diríamos ahora, no cambia a nadie, no le aporta a nadie gran cosa. En otro diálogo alguien le dice a Sócrates: ¿es que tú no puedes hablar sin que te respondan? El método dialógico es totalmente contrario al del discurso proferido frente a una multitud.
4. El arte oratoria es parte de una competencia. Luego iremos viendo cómo muchos ejemplos son tomados

del arte de la guerra. Pero consiste en técnicas neutras, del discípulo depende si las usa mal o bien.

5. El orador puede hablar de cualquier tema a cualquier público, siempre es más persuasivo que nadie. Ni ejemplificar necesitamos con los oradores de nuestro tiempo.
6. El orador da a los que no saben la impresión de que saben. Hay en este ejercicio una carencia de verdad, hay, como decía Barthes, una lógica voluntariamente degradada.
7. La retórica es entonces un saber a medias, una rutina, destinada solo a provocar placer.
8. Y si permite lograr poder en la ciudad, ese poder es dudoso, porque está siempre cerca del que ejercen los tiranos.
9. Los argumentos de Calicles abren paso a algo fundamental: quien no tiene las armas retóricas está indefenso ante los peligros de la ciudad. La retórica se inscribe en una lucha por la supervivencia, en tanto que la filosofía es solo una ocupación que incluso puede llevarnos a la muerte. El filósofo pierde todo contacto con lo que a diario sucede en la ciudad, con las costumbres, con la vida cotidiana en suma.
10. La comparación con la poética es para nosotros central. Sócrates llama a ésta "elocuencia pública", es decir, la iguala a la retórica y la acusa de llegar a cualquier tipo de público mediante la adulación.
11. Podría preverse una oratoria todavía no vista: aquella que se ocupara de las cualidades del alma y las reflejara en sus discursos. En este tipo de oratoria se insistirá luego en el **Fedro**.
12. Frente a ese arte que hace todo por la palabra, Sócrates reivindica el saber de las especialidades: la medicina, la navegación.
13. O agradar o buscar la verdad. Voluntad de espectáculo, voluntad de saber.
14. Y por último, el mito de las almas desnudas de pala-

bras, desnudas del ornato que puede convencer a los jueces.

La lucha por el poder del discurso es clarísima a lo largo de todo el **Gorgias**. La exigencia de una definición de las características de este arte y la exigencia de una precisión de los temas sobre los que trata, lleva directamente a un cuestionamiento de su papel en la ciudad y en la conducción de la propia vida. No está en juego cualquier cosa, sin duda.

Y si el filósofo aparece aquí caricaturizado por Calicles como alguien que nada sabe de las cuestiones la ciudad, preciso es recordar el papel que Platón le asigna en su República soñada. Mal pueden conducir los asuntos de la ciudad quienes practican una actividad irracional, una suerte de adulación, una actividad que ni siquiera es un arte.

Los argumentos son mucho más contundentes que en el **Protágoras**. Estamos ante personajes que comercian con las creencias de la gente, sin tomar en cuenta lo que es bueno o malo; y estamos ante seres que buscan el prestigio y el poder más que el bien mismo de la ciudad.

La tendencia al espectáculo adquiere un brillo inusitado en el **Eutidemo**. Protágoras y Gorgias guardan de alguna manera la forma, discuten tratando de mostrar que sus argumentos tienen algún fundamento. En cambio Eutidemo y su hermano Dionisodoro buscan solo la confusión del adversario y el brillo de la expresión, por supuesto siempre seguidos de un coro de admiradores.

El diálogo se abre precisamente cuando Critón recuerda a Sócrates que lo ha visto rodeado de mucha gente en una discusión con dos extranjeros. Era tanta que

no pudo escuchar lo que dentro del círculo se decía. (271a).

Sócrates hace el elogio de los sofistas: seres capaces de hacer a alguien sabio a cambio de un salario, de combatir en las luchas judiciales y de instruir en el arte de hablar y componer discursos para los tribunales, hábiles en la esgrima de la palabra (217d - 272a). Son maestros en la "ciencia de la disputa" (273e). Como los hermanos se declaran maestros de virtud, Sócrates les pide que convenzan al joven Clinias de las bondades de la vida virtuosa. Alternándose en las preguntas los sofistas hacen caer a Clinias en aparentes contradicciones, con gran alegría y algarabía del público.

Sócrates toma la palabra para explicar que los sofistas han estado usando términos con sentidos distintos en cada caso. Y dialoga con Clinias sobre qué es la felicidad. "Es el decir de todo el mundo" ella consiste en poseer un gran número de bienes, ser rico, tener salud y buena suerte (279e). Contra estos tópicos, Sócrates argumenta que la buena suerte acompaña a los que saben, que es preferible ser pobre y que el mayor de los males es la ignorancia.

Entran en escena otra vez los sofistas: es imposible enunciar lo falso porque lo falso no existe, por lo tanto, todo enunciado enuncia lo real (274c). Cesipo refuta: se trata de una realidad en tanto el modo de enunciarla, y no según verdad. Sócrates: el tema viene ya desde Protágoras: es necesario que toda enunciación sea verdadera o bien que no haya posibilidad de juzgar falso? Eutidemo afirma. Entonces no habría ignorancia, porque ésta consiste en un error sobre las cosas. (286c, d). Los sofistas aseveran que eso lo dijeron antes y que ahora pueden opinar otra cosa.

Sócrates: el arte de hacer discursos es parte del arte del encantamiento; un arte que somete a serpientes, tarántulas, escorpiones y el resto de bestias malas; la oratoria encanta a los jueces y a los miembros de la asamblea (290a). El arte contraria es la dialéctica.

Tercera intervención de los sofistas: si se sabe una cosa se saben todas El pasaje se colma de ironías: ¿sabes bailar? ¿cuántos dientes tiene fulano? Sócrates habla de la sofística como una hidra, le cortas una cabeza y surge otra en la argumentación. Hablar muchas veces para no decir nada (300b).

El diálogo finaliza con una intervención de Critón y la respuesta de Sócrates: lo que presentan los oradores no carece de cierta verosimilitud. Sócrates: sí, trabajan sobre lo verosímil más que sobre lo verdadero. La filosofía y la política tienen objetivos distintos. Los oradores ocupan en relación a ellas el tercer lugar en el orden de la verdad, pero el primero en el orden de la opinión (306c).

Afirma Foucault que en la línea de la voluntad de saber, el discurso sofístico es sometido. Se trata de sujetar ese libre juego del discurso, del espectáculo.

El **Eutidemo** presenta esa libertad jugada hasta sus últimas consecuencias, y a la vez el principio ordenador que la persigue paso a paso:

1. Ante el juego de las preguntas y el acecho al interrogado, Sócrates aclara en cada caso que se están utilizando términos con sentidos distintos.
2. Ante el uso de tópicos, lugares comunes compartidos por la población (la buena suerte, la riqueza) Sócrates aclara que la verdad va por otro lado.
3. Ante la pretensión de que todo enunciado es verda-

dero, Sócrates sostiene la presencia de la ignorancia y la posibilidad de juzgar falso. Este pasaje adelanta muchas discusiones actuales sobre el referente: para los sofistas el criterio de verdad está en el enunciado mismo, para Sócrates hay que dirigirse al tema en cuestión para saber si se está o no juzgando falso. El asunto reaparece en el **Cratilo**, cuando Platón plantea el realismo en el lenguaje, en contra del nominalismo (sin utilizar, por supuesto, estos términos).

4. La contradicción al orden del discurso alcanza límites inconcebibles en los dos pasajes siguientes: los sofistas niegan toda temporalidad al discurso (puedo afirmar ahora esto y en seguida contradecirlo) y atacan de lleno el principio de identidad (quien sabe algo lo sabe todo, una suerte de Aleph sofístico). Sócrates va pidiendo en cada caso una exactitud en los términos, una coherencia en el discurso. Su apreciación sobre el "arte del encantamiento" no es nada gratuita. El "encantado" no puede juzgar por sí mismo, es incapaz de guiarse por un razonamiento válido.
5. El tema de la verosimilitud, planteado una y otra vez por Platón, atraviesa toda la historia de Occidente, sea en la retórica, en la literatura o en la filosofía. Kristeva le ha dedicado buena parte de su obra (12). Es la piedra angular para comprender la actividad poética y la retórica, según Aristóteles. Lo verosímil, lo creíble, lo sujeto a creencia, versus lo verdadero, lo demostrable, lo sujeto a razonamientos científico. Lo verosímil está siempre a la base del espectáculo.

Los ataques de Platón no son casuales en este diálogo. ¿Es posible permitir en un ordenamiento de la sociedad un discurso que se lanza al juego de las palabras, al cuestionamiento de la temporalidad, a la burla del principio de identidad? De ninguna manera. El orden del dis-

curso filosófico no puede aceptar una actitud semejante. El sofista debe ser dominado, debe desaparecer de escena (literalmente hablando). Hay una suerte de terror al absurdo en este diálogo. El discurso no puede comportarse de modo irracional. En todo caso puede servir, ordenadamente, para explicar lo irracional, pero no lanzarse por la pendiente del absurdo.

Discurso del absurdo, teatro del absurdo, Alfred Jarry, siglos más tarde, Ionesco.

¿Y si Platón hubiera sido el equivalente al Hegel del Estado en la antigua Grecia? ¿Y si esta tendencia al discurso ordenado hubiera significado un ataque a todo lo que se sale de una lógica hermana del poder? ¿Y si con la domesticación de la sofística se hubiera logrado detener, por un tiempo al menos, un tipo de discurso literalmente alternativo?.

Este ejercicio del absurdo queda fuera de combate. Sin embargo, Platón no gana la batalla, la retórica se adueña de la escena para siempre. Pero en el fondo **triunfa la lógica del orden**. La retórica, desde Isócrates en adelante, se disciplina, se llena de reglas, se ordena, pasa a competir con la filosofía, se pone al servicio de la verdad. El espectáculo resulta diseñado hasta los últimos detalles, se lo organiza de modo tal que nada quede fuera; la retórica se colma de preceptos, de reglas, de esquemas clasificatorios.

Voluntad de espectáculo, voluntad de verdad, **ambas sujetas a un orden, a un método**.

¿Y el arte? Luego retomaremos el tema. No olvidemos que para Platón se trata también de una forma de elocuencia pública.

¿Qué ha sucedido en nuestro tiempo? El absurdo ha rebrotado excepcionalmente, o mejor, entre élites. Para las grandes mayorías el espectáculo retórico y el poético están sujetos a un orden. Nada más previsto y previsible que los mensajes dominantes; nada más cercano a las rutinas cotidianas. Un arte y una retórica libres en nuestros medios son algo totalmente inimaginable. Incluso las tendencias contestatarias se visten de orden para llegar a la gente. Si todo está mediado por el espectáculo es porque todo está mediado por el orden, por el poder ordenador de discursos, en definitiva, por el poder de los discursos ordenados y ordenadores.

En el **Cratillo** se acentúa este tema que venimos esbozando. La discusión gira en torno de la "rectitud de las palabras" en relación con las cosas. Cratillo sostiene esa hipótesis: el nombre refleja la cosa, en tanto que Hermógenes afirma que los nombres provienen de una convención, de un acuerdo; de una manera original, ningún nombre pertenece a nada, sino en virtud de un decreto, de un hábito de quienes han decidido la apelación (384 d).

Y Hermógenes orilla las actitudes de Eutidemo y Dionisodoro: es mi derecho emplear para cada cosa una nominación por mí establecida (385d).

Sócrates: con esto se llega a lo de "el hombre es la medida de todas las cosas", sin embargo, éstas poseen una cierta constancia de su realidad (386a). Protágoras propone la conformidad de las cosas a la opinión de cada uno, con lo que no habría ninguna superioridad verdadera a la razón (386c, d).

Si aceptáramos la tesis de Protágoras la realidad dependería directamente de nuestros caprichos. Pero cuando queremos cortar algo no podemos hacerlo a nuestro

antojo, sino adaptándonos a la naturaleza de lo cortado. Igual procede el nombre, es un instrumento de enseñanza en relación con la realidad, un instrumento de develación (388b, c).

Los nombres habrían sido instituidos por una suerte de legislador que contempló para ello la esencia de las cosas (389d).

Para demostrar la "rectitud del nombre" Sócrates pasa revista a una gran cantidad de palabras, tomando en cuenta su etimología. Así, Héctor es el que sostiene, Agamenón el admirable (aga) por la perseverancia (menon), Atreo el inflexible (atires es el que no tiembla), Tántalo (talantia, equilibrio).

Incluso vocales y consonantes tienen un valor significativo (la r, por ejemplo, sirve para nombrar objetos que poseen movimiento) (462 y sig.).

Es así que la rectitud del nombre proviene del conocimiento de la naturaleza de la cosa (428e). Pero aquí se abre un riesgo: si es cierto que el nombre dice de esa manera la cosa, entonces con conocer al primero se conoce automáticamente a la segunda. Sócrates precisa más: ¿el descubrimiento de la realidad equivale a descubrir los nombres? (436a). La discusión se orienta hacia si es posible conocer de otra forma que no sea a través de las palabras (438e). Son señaladas dos formas de conocer: por la imagen de las cosas (las palabras) o directamente por las cosas mismas, y este segundo camino es el más seguro. Sócrates: "debemos fecilitarnos de haber llegado a este acuerdo, que no es de las palabras que hay que partir, sino que para aprender a investigar lo real es de lo real mismo que es preciso partir" (439b).

Planteamiento final: la estabilidad de las cosas (con

lo que se llega a lo Bello en sí, la Bondad en sí, etc.) es la que permite la estabilidad de los nombres.

Saquemos algunas conclusiones:

1.- Se ataca en primer lugar la posibilidad individual, o de algún pueblo, de nombrar las cosas a capricho. Si ello fuera lícito caeríamos en la afirmación de Protágoras y entonces no habría saber posible, estaríamos sujetos solo a la opinión. Los temas van reapareciendo inexorablemente. No es el individuo, ni siquiera el grupo, quien decide sobre lo nombres. Hay un principio ordenador previo, que se dirige directamente a las cosas y de ellas extrae los nombres, o mejor, a ellas adapta estos últimos.
2.- Si el nombre refleja tan bien la cosa, entonces quien lo conoce, conoce la realidad. En esto se puede caer en una trampa que ya Platón conocía muy bien y que señala en el **Gorgias**: la retórica como el arte que se resuelve solo en la palabra. Si bien en el **Eutidemo** no se menciona una sola vez este tema, hay que inferir que está a la base de la discusión, porque la libertad de conformar las palabras y el conocimiento solo a través de ellas, abrirían una magnifíca puerta al ejercicio retórico.
3.- No hay que partir de las palabras, sino de las cosas mismas. ¿El nombre es arquetipo de la cosa, y toda la rosa está en la palabra rosa?, dirá Borges. Conocemos el camino elegido por Platón: la contemplación de las Ideas, de las esencias inmutables. Las palabras, en la comparación que hace en **La República** (libro X) serían iguales a las pinturas, copias de otra copia, mero instrumento, en todo caso.

El ejercicio del discurso en el seno del cuerpo social es cercado por todas partes. No cualquiera puede inventar palabras, no cualquiera arrogarse el derecho de cono-

cer a través de ellas, no cualquiera utilizar ese instrumento en cualquier dirección.

El poder de la palabra es relativizado, al menos el de la que pretende alzarse como válida en sí misma, el de la que puede surgir del capricho de un individuo o de un grupo.

Los nombres no nacen de un acuerdo social. Fueron instituidos en algún tiempo por un legislador y tiene validez en la actualidad. En todo caso ese Demiurgo bien pudo equivocarse, pero para corregirlo hay que volver a las esencias en las cuales se inspiró.

Mera imitación de las cosas, las palabras se adelgazan, pierden consistencia, pasan a ocupar un lugar más que relativo en las relaciones sociales. ¿Hay otro poder posible en el seno del cuerpo social? La palabra continúa entronizada, pero adquiere otra dimensión. Queda al margen del capricho, se la adapta al tema al cual alude. Ya no el posible desorden de la retórica, sino el orden de la dialéctica.

Recuerdo mis años de estudiante de filosofía, allá por los sesenta, cuando seguí un curso de estética que se dedicó casi únicamente al estudio del **Fedro**. Analizamos solo el tema de las formas de locura que allí reconoce Platón. Ni una sola palabra sobre lo que realmente constituye el motivo del texto: la crítica al ejercicio retórico.

Recuerdo la traducción del **Gorgias** de Luis Castro Nogueira, quien afirma en la introducción que Platon

sabe pasar de ese orden de la retórica a cuestiones más fundamentales. No hay visión y versión más peligrosa de la historia que la hecha por los filosófos o por sus traductores.

En la línea de lo que acabamos de mencionar para el **Cratilo**, el **Fedro** todo constituye una demostración de los límites del discurso retórico. Sócrates le hace el juego y luego pasa a refutarlo sin perdonar una sola las afirmaciones vertidas.

Pero vayamos al diálogo:

Fedro se encuentra con Sócrates y le habla maravillas de un discurso escrito y leído por Lisias. La hipótesis central es que hay que entregar los favores a quien no está enamorado con preferencia al que lo está (227c).

Los amigos caminan por la campiña, cosa que llama la atención a Fedro, ya que Sócrates difícilmente sale de los muros de la ciudad. "Soy amante de aprender, replica éste, los campos y los árboles no quieren enseñarme nada, y sí los hombres de la ciudad" (230d).

El discurso de Lisias está colmado de lugares comunes: el sufrimiento que los amantes provocan a sus amados por no permitirles mostrarse ante los demás, por querer controlar hasta sus pasos, por celarlos cuando alquien más joven se acerca. Quienes no están enamorados y reciben favores no tienen ninguno de esos problemas y dejan al otro vivir libremente (231a, 234c).

Se trata de un discurso lleno de redundancias, de vueltas y revueltas sobre un mismo tema. En todo momento se adoptan enunciados expresivos y apelativos. El intento de involucrar al perceptor, al público, es evidente. En el original griego los juegos de palabras y de soni-

dos llegan a saturar el oído.

Sócrates, inspirado por las musas del lugar, emprende un discurso similar. Fedro le llama la atención por una desacostumbrada elocuencia. Su amigo adopta el mismo tono de Lisias, incluso semejantes juegos verbales (238e, 241d).

Pero el viejo demonio que acompaña a Sócrates le hace una señal. Al unirse al discurso de Lisias, al dejarse llevar por el lugar y por las musas que allí moran, ha llegado a una ofensa contra el tema central y el dios que lo representa: el amor.

"Es pavoroso, Fedro, es pavoroso el discurso que tú trajiste y el que me obligaste a mí a pronunciar" (242d). El texto continúa con la presentación del mito de las almas y de las cuatro formas de locura, entre ellas la amorosa, por demás conocidas (244a, 257a).

En una invocación al dios del amor Sócrates, se disculpa: "Y si anteriormente dijimos Fedro y yo en nuestras palabras algo duro para tí, la culpa de ello es de Lisias, el padre de la discusión; apártale de discursos semejantes y dirígele, como se ha dirigido su hermano, a la filosofía. . . a fin de que dedique de una vez su vida a ocuparse del amor con discursos filosóficos" (257b).

Se reconoce que Lisias es un escribe—discursos (un logógrafo). Lo grave es que cuando un orador (o un rey), habiendo tomado el poder, escribe discursos, se considera a sí mismo como un ser semejante a los dioses (258c). Pero no es vergonzoso escribir discursos, sino el no hablar bien ni escribir bien, "sino mal y de una manera vergonzosa" (258d).

Y para esto es necesario conocer la verdad de aque-

llo sobre lo que se pretende hablar. Fedro replica que ha oido decir lo siguiente: el orador no necesita conocer la verdad sino lo que podría parecerlo a las multitudes, "pues de estas verosimilitudes procede la persuasión y no de la verdad" (260a). Persuasión que proviene de haber estudiado las opiniones de las masas (260c).

Reaparece a esta altura el mismo problema del **Eutidemo**: la retórica permite seducir a las multides. Y para ello hay métodos: pasar de una cosa a otra poco a poco, y no a saltos, de modo que quien escucha no se dé cuenta (262a). Es un error sugerido a los demás a través de ciertas semejanzas. Y se puede engañar cuando alguien no conoce algo (262b).

El método se conforma también mediante el conocimiento de aquellas cosas en las que vacilamos y en las que no vacilamos. El retórico deberá conocer tanto aquello "en lo que indefectiblemente vacila el vulgo como aquello en lo que no" (263b). Además, definir algo al comienzo y adaptar todo a ese concepto previo (264 e).

El discurso de Lisias falla por todos los lados. Da la impresión de que sus partes han sido tiradas en revoltijo. Sócrates: todo discurso debe tener una composición a la manera de un animal, de tal forma que no carezca de cabeza ni de pies, y posea una parte central y extremidades, escritas de manera que se correspondan unas con otras y con el todo" (264c).

Precisamente lo que falta a Lisias es la capacidad de lograr visiones de conjunto y de dividir algo en especies, según las articulaciones naturales. "Y naturalmente, Fedro, yo mismo soy un enamorado de esas divisiones y sinopsis, a fin de poder ser capaz de hablr y de pensar". A los que pueden hacer eso se los llama dialécticos (269 b).

Pero el retórico tiene otras formas de trabajo, al menos según lo señalan los tratados sobre el arte de la palabra. Sócrates recuerda entonces las tradicionales divisiones de un discurso: exordio, exposición, testimonios, indicios, probabilidades, confirmación, refutación, alusiones veladas, elogios indirectos (267a).

"¿Y vamos a dejar dormir a Tisias y a Gorgias, que vieron que habían de estimarse más las verosimilitudes que las verdades, y por la fuerza de su palabra hacen aparecer las cosas pequeñas como grandes, las grandes como pequeñas, lo que es nuevo como si fuera viejo y lo contrario como si fuera nuevo, y descubrieron cómo hablar con concisión o extenderse indefinidamente sobre cualquier materia?" (267b, c).

No se puede lograr algo en las almas sin conocerlas. Luego, un retórico que quisiera proceder seriamente debería clasificar los géneros de discursos y de almas, a fin de reconocer qué clase de alma o por efecto de qué discurso se convence. "Ya que la fuerza del discurso estaba en su hecho de ser un modo de seducir las almas, es necesario que quien vaya a ser orador conozca cuántas partes tiene el alma. . . Así que los hombres de tal condición son fáciles de convencer por tales discursos, en virtud de tal causa para tales otras; y difíciles los de tal otra por estas otras causas" (271d).

Pero ese esfuerzo por conocer el alma humano no suele ser lo común. "Pues en los tribunales a nadie le interesa la verdad sobre estas cuestiones, y si, en cambio, lo que induce a persuasión. . . así, cuando se habla, se ha de perseguir por todos conceptos lo verosímil, mandando mil veces a paseo la verdad" (272d, e). Y lo verosímil no es otra cosa que la opinión de la muchedumbre, noción que se "produce en la mente del vulgo precisamente por la semejanza con la verdad" (273d).

Pero solo posee un verdadero arte oratoria quien es capaz de enumerar las naturalezas de los que van a componer el auditorio, de dividir en especies las realidades, de abarcarlas una por una en una sola idea. . . Todo lo cual supone un gran esfuerzo (273e).

Sigue a continuación el célebre mito de Theuth, el inventor de la escritura, a quien Thamus, rey de Egipto, le cuestiona su invento porque arruina la memoria y da a los discípulos apariencia de sabiduría, en la medida en que les permite abordar cualquier tema (275a, b).

Pero el paso siguiente es el que más nos interesa: "Hasta que no se conozca la verdad de todas y cada una de las cosas sobre las que se habla o escribe; se tenga la capacidad de definir la cosa en cuanto tal en su totalidad, se sepa, después de definirla, dividirla en especies hasta llegar a lo indivisible; se haya llegado de la misma manera a un discernimiento de la naturaleza del alma; se descubra la especie de discurso apropiado a cada naturaleza; se componga y se adorne según ello el discurso, aplicando discursos abigarrados en todos los tonos al alma abigarrada, y simples a la simple; hasta ese momento, será imposible que el género oratorio sea tratado, en la medida que lo permite su naturaleza, con arte, tanto en su aplicación a la enseñanza como en su aplicación a la persuasión" (277b, c).

Y viene una reunión de seres y géneros muy propia del enfoque platónico: dirigirse a todos los que componen discursos, o a quienes componen poesía, o a quienes usan la oratoria política, y decirles que solo es sabio quien compone sus obras sabiendo cómo es la verdad. En cambio, al que resuelve todo pegando unas cosas con otras, reuniéndolas aquí y amputándolas allá, se le puede llamar con justicia poeta, compositor de discursos o escritor de leyes (278c, d, e.).

La obra termina con un elogio a Isócrates, quien a pesar de que es joven compone discursos en los cuales hay una "cierta filosofía" (279a, b).

El despiadado ataque de Platón deja a Lisias en una posición bastante precaria. En realidad, este ataque no hace más que inscribirse en otros que recibió el autor del primer discurso sobre el amor. Sucede que Lisias era un meteco, un extranjero que debió sufrir todas las cargas que la sociedad ateniense imponía a seres de tal condición. Por empezar, no ser nunca ciudadano. Lisias hizo una fortuna y tuvo cierto ascendiente en la ciudad. Pero nunca pudo hablar en la Asamblea, para lo cual se vio obligado a desempeñarse como escribe–discursos (logógrafo) para que otros leyeran en su lugar. Además le tocaba pagar siempre impuestos más altos, además le quitaron en un momento toda su fortuna y dieron muerte a su hermano Polemarco, que se dedicaba a la filosofía. Además, con el retorno de la democracia, lo hicieron ciudadano por unos pocos días y luego le privaron de ese privilegio.

Además tuvo que soportar, a posteriori por supuesto, que su nombre quedara en los diálogos platónicos como el de un incapaz charlatán.

Todo esto no es de ninguna manera anecdóctico. Hay que preguntarse también por el modo en que se urdían las relaciones y los odios dentro de esa sociedad. Ser un meteco no fue nunca fácil en ningún país de la tierra, ni entonces ni ahora.

Pero recuperemos algunas cuestiones del diálogo:

1.- El texto comienza con una apelación al espectáculo, aunque distinta a las que vimos en los anteriores. Fedro viene deslumbrado por el discurso de Lisias.

2.- Dicho discurso usa en todo momento lugares comunes, situaciones cotidianas: todos los problemas que pueden enfrentar en cualquier momento cualquier enamorado.

3.- Discursos de esa naturaleza son literalmente pavorosos. Ello porque se apartan del tema al que aluden, porque lo deforman lo confunden. Y un discurso no puede permitirse eso, por más que se haya dirigido a encantar, a persuadir.

4. La alusión a la soberbia de quien escribe discursos, la tentación de creerse un dios, viene a cuento si se analiza la manera en que se ha venido refiriendo Platón a sofistas, retóricos y ahora a logógrafos (forma menor de la retórica, en este enfoque).

5.- Reaparece el tema de la verosimilitud como aquello semejante a la verdad, como lo que se relaciona con la opinión del vulgo, como lo que se busca por todos los medios en los tribunales. Y también reaparece el riesgo de un discurso que ora demuestra una cosa, ora otra.

6.- Para esto último hay métodos: pasar por semejanza de una cosa a otra, sin dar saltos, conocer aquello en lo que la gente vacila. Asoma acá un tema propio también de los análisis platónicos de la poética: el público. Se trata de conocerlo para poder actuar sobre él.

7.- Se menciona un camino para el hacedor de discursos: conocer la verdad, conocer las almas, conocer las partes de un discurso. Todo esto, si se logra, lleva a la sabiduría. **De lo contrario** estamos ante logógrafos, poetas o escritores de leyes.

La obra nos presenta una alternativa en el trabajo de hacer discursos: si estos son conforme a verdad, conforme al alma de los diferentes públicos, pueden aceptarse. Pero sucede que en la realidad ello no es precisamente la regla. Los retóricos son pintados como seres que en ge-

neral desconocen los temas y se lanzan solo a persuadir. Voluntad de verdad y voluntad de persuasión.

¿De qué manera se conjuga esa falta de conocimiento con la aceptación por parte de la gente? Estamos ante un conocimiento "semejante a la verdad". El público se mueve por verosimilitudes, que no por verdades. Y el retórico se mueve con un seudo conocimiento de las cosas y del alma de sus expectadores. Sin embargo, mal que le pese a Platón, tiene éxito. Lo verosímil es rey de las relaciones inmediatas. No son precisamente los dialécticos quiene mueven las asambleas.

Ese orador perfecto que sugiere Sócrates no es otro que el filosófo lanzado al ruedo de las multidues. Pero, como decía Calicles y como lo diría luego Isócrates, el filósofo olvida lo que sucede en la ciudad, su lenguaje, sus costumbres. Solo Aristóteles se decidirá más tarde a enseñar retórica en su Liceo. Y siglos adelante Cicerón dirá que el orador requiere de la filosofía para su arte.

POESIA DE LOS GENERALES

La lucha contra sofistas y retóricos o sofistas retóricos, no se reduce a los diálogos que hemos analizado. Platón mantiene su actitud vigilante a lo largo de toda su obra. El tema reaparece en su sueño de sociedad, **La República**, en su obra que lleva el nombre con toda claridad **El Sofista**, en el diálogo que dedica a la política, en **Las Leyes**, su gran obra final, en la Carta Séptima, aquella que escribió con motivo de su frustrado intento de fundar su modelo soñado de sociedad. Y es que, a pesar de la batalla, sofistas y retóricos no desaparecieron nunca de escena; las derrotas que sufrían en los diálogos platónicos, no eran muy seguidas de las derrotas que sufrían en la vida social de la ciudad. La retórica fue ganando espacio político, y espacio teórico, podríamos decir; pero antes de dedicarnos a este tema, a través de la obra de Isócrates, y del análisis de la retórica de Aristóteles, deberemos volver nuevamente sobre nuestro filosófo, y revisar la manera en que ataca, con una violencia igual o mayor a la analizada, el arte poética.

Si bien el tema del arte aparece en numerosos trabajos, como por ejemplo en el **Fedro**, nos detendremos

solo en dos. El criterio es el siguiente: trataremos de reconocer de qué manera Platón cuestiona el quehacer artístico en general, y cómo lo considera en relación con la influencia que puede tener el público, o en la población en general. Es por ello que abordaremos solo el **Ion** y **La República**.

Es ya muy conocido el papel que jugaba el arte en la Antigua Grecia. Si los textos de Homero habían significado una concentración de los principales aspectos de esa sociedad, el respeto a ellos formaba parte de una suerte de continuidad cultural en la ciudad y en la vida de los ciudadanos. . . El nombre de **poeta** no es nada causal, y su etimología nos permite recuperar el lugar que ocupaba en el seno del cuerpo social. Poeta deriva de un verbo griego que se escribe "poiein", y que en aquel contexto significaba literalmente **hacer**. Hacer una cosa, hacer una espada, hacer un camino, hacer un cacharro. Pero los griegos, es sabido, tenían categorizadas las formas del saber: había jerarquías del hacer, había distintas dignidades. Así, el hacer más digno, era aquel que consistía en la palabra, y al hacedor por antonomasia, al hacedor de mayor prestigio social, se lo denominaba el poeta.

El ataque platónico, bien podía haber significado un enfrentamiento en el plano de la función social de la poesía, un cuestionamiento, por ejemplo, a ese prestigio que habían adquirido a lo largo del siglo los poetas. Pero también se cuestionó el valor de la poesía en relación a su contenido de verdad, y sobre todo el hecho de que aquélla actuara por imitación, por mímesis. Un imitador presenta siempre algo inferior a lo imitado. Platón es en esto terminante. "si alguien puede hacer las cosas directamente, no tiene por qué darnos una versión a través de la palabra". El imitador solo nos presenta reflejos de la realidad, fantasmas de ella.

El **Ion** es un breve diálogo en el que Sócrates habla con un rapsoda, El filósofo manifiesta su admiración, su envidia por quienes practican ese arte: el rapsoda, debe ser, para su auditorio, un intérprete del pensamiento del poeta, un conocedor de lo que éste ha querido decir. Ion viene orgulloso, ha ganado en los juegos panateneos el primer premio por su interpretación de los poemas homéricos. Considera, con una desmesurada humildad, que no hay hombre en el mundo que pueda hablar mejor que él de Homero.

Pero el bueno de Ion es hábil sólo para recitar a Homero, y ahí empiezan sus problemas ante la artillería filosófica que le plantea Sócrates: por qué no tener idéntica capacidad para recitar a otros poetas si en el fondo todos hablan de lo mismo: la guerra, las relaciones entre los hermanos, ya sean estos buenos o malos, las relaciones entre los dioses, lo que pasa tanto en el Hades como en la Tierra, en fin de genealogía de los dioses y de los héroes.

El cándido de Ion muestra cándidamente sus cartas: ¿cuál será la razón, Sócrates, por la cual si se habla de algún otro poeta, yo no presto nada de atención y soy incapaz de aportar la menor contribuición que valga la pena de ser mencionada, en tanto que apenas se dice una palabra de Homero, yo presto atención y tengo muchas cosas que decir? (532c). Sócrates continúa implacable: quien maneja el arte de un poeta, puede manejar de todos; esto ya sea si se trata de la pintura, de la escultura, del arte de la cítara. Ion sigue en su actitud: pues sucede que solo cuando habla de Homero él puede ejercer un arte, problema de Sócrates es averiguar lo que ocurre.

La celada ha sido perfectamente tendida: Ion no actúa por un arte, sino a través de la inspiración. Una imagen aparece aqui para explicarlo todo: la piedra magnéti-

ca que atrae a un anillo, y este a otro, y ese otro, y así sucesivamente. La piedra magnética es el dios que posee a un poeta que a su vez posee a un rapsoda, que a su vez descarga toda su influencia en un público. El poeta es literalmente en una cosa ligera, una cosa alada, incapaz de crear hasta que se ha convertido en un hombre habitado por un dios, que le ha hecho perder la cabeza, que ha hecho que su propio espíritu no esté en él. Poseído también el rapsoda, cuando declama determinado pasaje, sus ojos se llenan de lágrimas; sus cabellos se erizan, se siente hasta transportado por el miedo. Pero esa cadena de posesiones, no termina ahí. Dice textualmente Ion: "a cada momento, desde lo alto del estrado, yo los veo llorar, echarse miradas amenazantes, estar junto a mí en una actitud de estupor". Y afirma Sócrates: "ves tú bien que ese espectador es el último de los anillos que recibe el poder comunicado por la piedra magnética" (355e). Así Ion es una pieza más del juego de la divinidad, y en definitiva el destinatario final de este proceso es el público.

Ion protesta: difícilmente podrá convencerlo Sócrates de que él actúa en un estado de posesión y de delirio. Para ello tendrá que escucharlo. Pero Sócrates dice que luego lo hará y a lo largo de todo el diálogo va posponiendo ese momento (536b).

Para hablar bien de algo es necesario conocerlo. Ion sostiene que conoce absolutamente todo lo que dice Homero. Cae así en una segunda trampa: "¿Quién podrá juzgar cuando Homero se expresa correctamente o no, un rapsoda o bien un médido si Homero se está refiriendo a problemas de medicina; un rapsoda o bien un cochero, si Homero se está refiriendo al arte de conducir los carros de combate? Y se supone que Ion es un rapsoda no un cochero o un médico" (538c).

Ion se defiende: ante la propuesta de que habían pasajes que debían ser juzgados por especialistas y otros por el rapsoda, él afirma que todos los pasajes sin excepción pueden ser examinados y juzgados por este último. Termina asegurando que puede ejercer el arte de un arte general al igual que lo hubiera hecho Homero. Sócrates: ¿cómo, tú dices que el arte de un rapsoda y el de un general son uno sólo? Ion: un arte único, a mi modo de ver. Sócrates: por consecuencia, cualquiera que fuera un rapsoda, a la vez es un buen general; y viceversa, cualquier general es un rapsoda; y si entonces Ion es el mejor rapsoda de Grecia, es a la vez el mejor general de Grecia; entonces por qué privar a Grecia de un general tan brillante y dedicarse sólo a recitar los poemas de Homero? (541a, b).

Sócrates concluye que a lo largo de todo el diálogo Ion se ha ido metamorfoseando, y este concepto no habrá que perderlo de vista, como una suerte de Proteo. Ion termina por aceptar que él es un hombre de dios, que depende de una inspiración de la divinidad para recitar sus poemas. Sócrates reafirma: bien Ion, esta belleza superior nosotros te la concedemos, de deber a un dios y no a un arte, tu capacidad sobre los versos de Homero (542b).

En este breve diálogo aparecen algunos de los temas que Platón mantendrá posteriormente en su violento ataque al papel del arte en la ciudad, realizado en **La República**. Recuperemos algunos elementos:

1.- La descalificación de la poesía como arte va ligada a la descalificación de la retórica como arte. En uno y otro caso se trata de presentar tipos de discursos ya sea carentes de seriedad por lo improvisados, una rutina como Sócrates denomina a la retórica, o bien como provenientes de una inspiración divina, que en

definitiva no consiste sino en un extrañamiento del poeta o del rapsoda. El arte aparece en los diálogos platónicos como aquello que se sostiene en un determinado conocimiento y en una determinada capacidad en el hacer. Quien se mueve por improvisación, o bien por delirio, mal puede actuar como representante de un saber en el seno del cuerpo social; mal puede influir en la manera de ser de la población; mal puede, en fin, dedicarse a la educación, a delinear el futuro de los hombres. Ion es sólo una suerte de delirante, de poseso; totalmente llevado y traído por la divinidad.

2.- Este esquema permite presentar a Platón una imagen por demás sugerente para el campo de la comunicación: la serie de anillos ligados a la piedra magnética, que termina nada más ni nada menos que en los públicos, en los perceptores diríamos ahora. Esa imagen es la primera que hemos encontrado en relación con la famosa teoría de los efectos que puede tener el arte, en aquel caso, y la comunicación en la actualidad. La imagen del público como destinatario sin ningún tipo de defensa, llevado y traído por el discurso, se mantiene en los diálogos platónicos como una constante. El poder de discurso aparece aquí con toda la fuerza que se le atribuyó en el siglo XX, cuando se produjo la explosión de los grandes medios de difusión colectiva. Estar a merced del discurso es algo totalmente perjudicial para la población, como veremos luego en **La República**. Lo cierto es que el primer esbozo, esta primera presentación de las ideas fundamentales de Platón con relación con el arte, significan ya una advertencia sobre lo que implica poseer un discurso en el seno del cuerpo social. Ese poder, que el bueno de Ion ni siquiera sospecha, es visto con toda claridad por su interlocutor, y es el objeto final del ataque al que se dirige todo el diálogo.

3.- Por ello tampoco es casual que Platón descalifique el quehacer poético desde el punto de vista del contenido, del conocimiento de los textos de Homero. Ion acepta caer en la trampa de plantearle al arte la pregunta por la verdad, es decir, la pregunta por la cantidad de información que ofrece, y por la manera en que quien la ofrece es experto en tal o cual tema. La afirmación de base es que no se puede hablar de un tema sin conocerlo a fondo, y lo que se está dejando fuera aquí, es la capacidad expresiva, la capacidad verbal, el atractivo del discurso.

Esta descalificación del arte desde el punto de vista de la verdad funda un tema que se mantendrá en el plano de la discusión hasta nuestros días: ¿de qué manera el arte puede darnos alguna información sobre la realidad, de qué manera a través de la expresión poética podemos acceder al conocimiento de una situación, de un problema, de un individuo? El poeta aparece en Platón como alguien que se refiere a temas sin conocerlos, y encima como alguien que está poseído, fuera de sí. Esta descalificación apunta a barrer, como lo veremos luego, la presencia del poeta en la ciudad. No podemos poner el destino de los ciudadanos, la educación, en manos de quienes se aventuran a hablar de temas que desconocen. Así como el bueno de Ion aparece con un general, llevado por las argucias de Sócrates, así se le preguntará a Homero si es capaz de conducir un navío, o cuáles son las batallas que ha ganado, para luego hablar como lo ha hecho del arte de la guerra. Hoy sabemos que el poder del discurso no proviene ni el conocimiento de los temas, a la manera en que lo planteaba Platón, ni de la inspiración divina.

Mediante argumentos a veces similares y a veces diferentes, Platón descalifica a la poesía al modo en que lo hizo con la retórica. Se trata de dos artes que se acercan

mucho (recordemos una vez más que había llamado a la poética una elocuencia pública), sobre todo por el modo en que actúan en la sociedad, en la ciudad. La diferencia es que a los retóricos, Platón no les reconoce inspiración alguna. Con la poética sucede lo contrario ya que la tradición misma hablaba de una inspiración por parte de las musas para los poetas, y en general para los rapsodas. Inspirados o no, los seres que manejaban ambos tipos de discurso, son descalificados sistemáticamente por nuestro filósofo.

La poética aparece por momentos como más peligrosa: puede mover de una forma más directa las pasiones de los hombres, sus miedos, su vida; puede en definitiva poseerlos en el sentido literal del término; la imagen de los anillos es en este caso por demás clara. En la poética el espectáculo adquiere mayores dimensiones: el rapsoda está en un estrado, se agita, adopta actitudes cercanas a los personajes que quiere representar, llora, actúa, en definitiva, de una forma mucho más exagerada que un retórico en la asamblea.

Pero lo más peligroso es que el poeta aparece como alguíen que puede mudar de una personalidad a otra, ora ser un general, ora un cochero, ora un guerrero. Este constante cambio de piel resulta insoportable para un sistema como el propuesto por Platón. En **La República** se afirmará la identidad de cada individuo y la identidad de cada actividad. Alguien que de repente es un ser, y luego se nos presenta como otro, no puede sino irritar un pensamiento que intenta fundarse sobre una cierta estabilidad, sobre una cierta constancia del ser, tal como lo vimos en el **Cratilo**.

PROHIBIDO DELIRAR

En la última parte del Libro II de **La República** (377 b y sig.). Platón inicia un ataque durísimo contra los poetas y el arte en general. Recordemos que la obra se orienta a la fundación de un Estado lo más cercano posible a la perfección, cuya regla fundamental es la siguiente: no todos pueden hacer todo, preciso es delimitar las actividades de cada uno para que, por ejemplo, los guardianes no se metan a políticos. . . .

Sócrates: ¿Permitiremos acaso, al primer cuento que aparezca, fabricado por el primero que llegue, ser escuchado por los niños para que queden inculcadas en sus almas maneras que vendrán a contradecir lo que deberán hacer cuando mayores? (377b). Las historias de poetas como Hesiodo y Homero son en su casi totalidad rechazables, ya que ofrecen falsas imágenes de los dioses y de los héroes "a la manera de un pintor que hace pinturas sin semejanza alguna con los modelos que se propone ilustrar" (377e). Se trata en todos los casos de mentiras elaboradas por mentirosos. No conviene contar, si se quiere educar a niños y jóvenes, guerras de dioses contra dioses; complots, lamentaciones, venganzas, todo lo que,

en fin, aparece en los grandes poemas de Homero y Hesíodo. "Por el contrario, debemos convencer a los ciudadanos de nuestro Estado que jamás un dios lucha contra el otro; que son incapaces de impiedades. He aquí el tipo de discurso que los viejos deben usar para contar cuentos a los niños" (378d).

Plantea Sócrates un tema crucial: ¿Cuáles son las ficciones favorables a la virtud: No precisamente las que presentan a la divinidad como malvada, como capaz de alterarse, porque la naturaleza de los dioses se opone a todo lo que cambia (381e). Tampoco se puede atribuír a ellos la mentira y la falsedad, salvo que se esté presa de demencia y de delirio (382e). Habrá, pues, que cuidarse de los poetas y no permitirles que se dediquen a educar a la juventud (383e).

En el libro III la crítica abarca no solo cuestiones relativas a la temática de la creación poética sino también a las formas de expresión. Concretamente Platón se refiere a la exposición y a la imitación, que analizaremos más adelante.

El capítulo continúa en la misma línea del anterior:

Si los guardianes han de ser valientes, ¿no habría que hacerlos lo menos temerosos posible ante la muerte? Pero sucede que en muchos pasajes de los textos de Homero el Hades aparece como una cosa terrible: sombras sufrientes, espectros quejumbrosos. . . Habrá que rechazar esas imágenes, como también la de los héroes que se lamentan ante los infortunios. Si el ideal es la serenidad, mal podrá educar a los jóvenes una historia que presente a los héroes quejándose ante su terrible destino (387e). Incluso el exceso de risa habrá de ser controlado: "La pintura de hombres descollantes presas de un exceso de risa no deberá ser admitida, y mucho menos cuando se

está pintando a dioses" (389a), como por ejemplo aquello de Homero" "y bruscamente una risa inextinguible brotó entre los Bienaventurados cuando Hefesto hizo su entrada en la sala".

En todo caso la falsedad podría ser utilizada por los jefes del Estado en beneficio del resto, pero de ninguna manera se permitirá su uso por toda la población (389c).

Y como la sabiduría consiste en obedecer a los que mandan y en hacer obedecer a las propias pasiones, tampoco será aceptable un discurso que incite a la falta de moderación, a través de relatos sobre la incontinencia de dioses y hombres, por ejemplo (390b). "Todas estas historias son impías y falsas; ya hemos probado la imposibilidad de que el mal pueda tener en Dios su principio" (391e).

Poetas "y discurseros" tienen en relación con los hombres un lenguaje detestable: presentan la felicidad de hombres injustos y la infelicidad de los justos, con lo que pintan como ventajosa una conducta injusta (392b).

Los pasos siguientes se orientan al análisis de la forma literaria. "Es de la cuestión de la expresión que deberemos ocuparnos para hacer una examen completo no solo de lo que debe ser dicho sino también de la manera en que se lo dirá" (392c).

Mitólogos y poetas se expresan de dos maneras: por una exposición pura y simple y por un principio de imitación. En la primera es el poeta mismo que habla, en la segunda lo hace como si fuera otro (393a, b). Y es posible imitar también por la voz o por la apariencia exterior. Se habla, en definitiva, de la tragedia y la comedia. ¿No habrá, entonces, que negar la entrada a la sociedad ideal a quienes practiquen esos géneros? Sócrates res-

ponde con prudencia: todavía no lo sé, pero sea cual sea la dirección en que el viento del debate nos lleve, hacia allá iremos (393d). Y es precisamente por ese camino que llega a concluir en los riesgos de los géneros imitativos. Aparece aquí el argumento que adelantamos al comienzo: una sociedad como la soñada no puede estar compuesta por seres que hoy sean una cosa y mañana otra, quien no hace bien una cosa no hace bien ninguna. Así, los guardianes se ocuparán solo de ser obreros de la seguridad del Estado y no se dedicarán a ninguna otra actividad, y mucho menos a las imitaciones. En todo caso habrá alguna imitación en la primera infancia, pero de aquellas virtudes que conciernen a su función: valentía, inteligencia, piedad, dignidad de hombre libre. Pero en ningún caso se los hará hábiles en imitar porque además la imitación es contagiosa y puede ganar la realidad de su ser. No imitarán a esclavos, ni al otro sexo, ni a hombre malvados, ni a borrachos ni a ninguna imagen que se acerque al delirio. "Estará prohibido delirar o copiar del delirio" (395c, 396b).

Un hombre realmente sabio utilizará la exposición para decir algo, y en todo caso podrá aceptarse alguna imitación precisamente cuando el imitado sea un hombre sabio (396c). Se incluirá un mínimo de imitación en medio de una narración copiosa, en medio de una exposición. Resuenan en el final de estos textos cuestiones ya esbozadas en el **Ion**: en nuestra Ciudad el zapatero será zapatero y no capitán de navío, el campesino campesino y no juez, el militar militar y no financiero...

"Y si un poeta se presenta con la intención de entrar a nuestra ciudad, le haremos una profunda reverencia, como a un personaje sagrado, excepcional, delicioso, pero a la vez le diremos que no necesitamos de hombres como él en la Ciudad... le diremos que necesitamos un poeta distinto, capaz de elaborar ficciones útiles, capaz

de imitar las maneras de expresarse de un hombre de bien, un poeta que, cuando hable, haga entrar sus palabras en el cuadro de las leyes que nosotros hemos promulgado para la educación de nuestros soldados" (398a, b).

En el Libro X se completa el cuadro: no solo se trata de los temas y del modo de expresarlos; ahora el poeta aparece como alguien totalmente alejado de la verdad. El imitador está en el otro extremo de quien ha llegado a contemplar las esencias inmutables. Toda obra es copia de una copia, es una realidad degradada a un tercer nivel.

Poetas trágicos y comediantes contaminan el juicio de quienes los escuchan (395e).

Aparece aquí el célebre ejemplo de las tres suertes de cama o de mesa: habrá una "real" que constituye la unidad de todas las otras, y una segunda, imitación de la primera, que es la fabricada por el artesano. Se trata de la división entre un mundo de esencias, un mundo inteligible, y de un mundo de cosas, sensible, copia del primero. Pues bien, sucede que el pintor produce una copia de una copia, ya que pinta la cama o la mesa hechas por el artesano (595b, 597e).

Así, el poeta está ubicado en un tercer rango en relación con la verdad al igual que el pintor o cualquier otro artista. Pero la cosa es más grave. El pintor copia objetos que desconoce en cuanto a su funcionamiento y a su producción, y sin embargo, da la ilusión a la gente de un saber que en definitiva no posee; de que sabe, ante quienes carecen del saber y la razón suficiente como para discriminar entre la imitación y lo imitado (598d). Recuérdese, en este punto, el modo de argumentar en relación con la retórica.

Y con los poetas las cosas son mucho más graves porque se presentan no solo como conocedores de diferentes artes sino también como conocedores del orden humano: la virtud, el vicio; y además del orden divino. El dilema es semejante al planteado en el **Ion**: o estamos en presencia de seres que no poseen la verdad y se mueven solo provocando la ilusión de los demás, o bien nos enfrentemos a dueños de la verdad sobre las cosas que hablan (597e, 598a).

Si ese conocimiento existiera, entonces el poeta no necesitaría cantar, sino que se dedicaría a llevar a la práctica lo que sabe y esperaría que otros cantaran sus glorias (599b). Y si Homero conocía tantas cosas, ¿cuáles fueron las batallas que ganó, cuáles los países donde dejó leyes, qué familias han transmitido a su posteridad un modo de vida homérico? (599d, 600a, b).

"El practicante de poesía colorea, por medio de las palabras y de las frases, tales o cuales objetos de diversas artes, pero no entiende de otra cosa que no sea de imitar. . . Y en verdad, cuando se desnuda de colores y de música la obra de los poetas. . . termina por semejar a esos rostros que han perdido la flor de la juventud" (601 a, b).

No habrá ni saber ni opinión recta en lo que se imitará, y se buscará imitar aquello que resulte atractivo a la multitud y no lo verdadero; lo atractivo para aquellos que no saben nada, "he aquí lo que se imitará" (602b). El imitar será un juego y no una cosa seria.

Platón se dirige a continuación a la influencia que el arte puede tener en la gente. Así como los sentidos nos engañan cuando miramos objetos a la distancia o adentro del agua, así también el pintor nos crea ilusiones con su obra. Y esto también ocurre en el caso de un arte auditi-

vo: habrá que ver con qué comercia la poesía. Se imita solo a hombres agitados ante contrariedades, enfrentados desmesuradamente a la alegría o al dolor; que en ningún caso mantienen "la concordia de su comportamiento" (603a, b). Pero un hombre probo deberá mantener la calma frente al dolor, deberá seguir siempre una conducta mesurada (604b).

Sucede que un alma caracterizada por la templanza, por el equilibrio es muy difícil de imitar, y mucho menos cuando hay que dirigirse al público de las fiestas, venido de diversos sitios para ver teatro (604e 605a). Por el contrario, el poeta preferirá los temperamentos irritables, abigarrados, que son los que mejor se prestan a la imitación.

Se le deberá negar, entonces, la entrada al Estado, porque su acción tiende promover los elementos inferiores del alma y a arruinar los que sirven para razonar (605b).

En todo caso podrán permitirse los himnos a los dioses y los cantos de homenaje a los hombres de bien. Hay que elegir entre un discurso que propone el placer y la pena y otro que propone la ley y la conciencia común (607a).

En última instancia, la poesía regresará de su exilio cuando demuestre que no solo es bella sino también útil (607e).

Las sucesivas descalificaciones de la poética planteadas por Platón nos sitúan directamente en el mismo campo de lucha de la retórica. Ya vimos, cuando analizamos el **Ion**, que se cuestionaba la calidad de los rapsodas y de los creadores en general. En **La República** las cosas van mucho más allá: son descalificados contenidos, for-

mas de expresión y capacidad de verdad. Muchos de las acusaciones resuenan todavía. El intento de reglamentar el discurso estético ha dejado no pocas secuelas en regímenes totalitarios, durante el siglo XX. Censores minúsculos o grandes (aquellas miserables cuotas de poder) han pretendido dictaminar lo que la gente puede y debe ver o escuchar.

El pedido de un arte útil también se ha manifestado, así como la desconfianza a todo lo que propone un exceso de los afectos. La frase platónica "prohibido delirar o copiar el delirio" se inscribe directamente en nuestras consideraciones relativas al intento de control de todo discurso espontáneo, libre de reglas y de coerciones.

Pero vayamos a los textos:

1.- Se reconoce a los poetas la posibilidad de una enorme influencia en la educación de niños y jóvenes. El poder del discurso en el modelamiento de las almas es por demás aceptado, sobre todo cuando se piensa en el tenor de los ataques y las influencias que se le atribuyen.
2.- Habrá que pensar entonces en "ficciones favorables a la virtud", es decir, en un discurso poético reglamentado, sujeto a leyes y a indicaciones sobre qué enseñar y cómo hacerlo. Los discursos se disciplinarán con todo el resto de esta tan reglamentada sociedad.
3.- El capítulo dedicado a la expresión literaria es precioso. Reaparece aquella capacidad camaleónica que se reconocía a Ion. Quien se expresa a través de exposiciones se acerca más al ideal de verdad. Quien imita falta al principio de identidad (recordemos a los disputadores en el **Eutidemo**), se convierte en alguien distinto, y el principio de identidad (la continuidad de las funciones) es crucial para una so-

ciedad. Pero a la vez es descabezada la orientación hacia el espectáculo: el imitador práctica su arte por las palabras, por las ropas y por el cuerpo.

Esto vale también para los argumentos en contra de aquello que se imita. Un hombre equilibrado, probo, no resulta atractivo para la gente reunida en el teatro. Por eso los poetas se inclinan siempre por la desmesura y ésta no hace más que promover los aspectos negativos del alma.

4.- La voluntad de verdad, evidenciada ya en el **Ion**, reaparece con toda fuerza: los imitadores se alejan de la verdad de la misma manera en que lo hacían los retóricos, están en un tercer rango que para el público suele aparecer como el primero. Es preferible, en todos los casos, llevar a la práctica un saber antes que volcarlo en palabras. Resuenan aquí los ataques a Gorgias cuando afirmaba que su arte, la retórica, se revolvía solo en la palabra.

5.- Y aflora por todas partes una especie de terror a la desmesura: ni los dioses ni los hombres deben llorar. Un mundo fuerte y feliz debería reflejar la poesía.

En definitiva los poetas son "hacedores de fantasmas" y todo el mundo sabe que un fantasma es aquello que sale a la luz pero que no es. Sin embargo, su influencia puede ser decisiva a la hora de regir los destinos de un Estado.

Los fantasmas, vía verosimilitud, ilusión, fascinación, llegan más directamente a los ánimos de la gente que los razonamientos filosóficos. No se ataca con tanta violencia a un enemigo pequeño. El tema central es en este caso el del espectáculo, el hecho de que la puesta en escena resulta siempre atractiva, sobre todo en tiempos de fiesta. Por eso los poetas quedarán reducidos a meros compositores de himnos a los mayores y de cantos para los jóvenes. Nada de violencia escénica, nada de gritos,

ni de risas estridentes, ni de delirios, ni de gestos desmesurados, ni palabras como si hablara otro, ni de lamentaciones, ni de terror, ni, ni, ni. . .

Un mundo severo, y a la vez feliz, puede pasarla muy bien sin el espectáculo, debe pasarla sin él. Platón no relativiza en ningún momento tal influencia. Acepta que ella amenaza los destinos de su sociedad soñada. Acepta que en ese discurso se juega mucho más que el pasatiempo de la gente durante las fiestas, que rapsodas y poetas, a pesar de ser algo "ligero y alado" bien pueden bajar a la tierra y guiar el modo de relacionarse y vivir. Acepta, en fin, la debilidad del discurso filosófico frente a uno tan atractivo.

Y es que el hombre medido, el hombre pleno de las virtudes platónicas, no tiene nada de espectacular, no puede ser imitado para atraer al público. El hombre equilibrado no es objeto de aclamaciones o de piedad, de emociones violentas, de risas desenfrenadas. Solo la desmesura es digna del espectáculo y ya sabemos el sitio que a ella otorgaba Platón en su sociedad.

Si bien en su obra posterior la virulencia de los ataques disminuirá, el lugar que ocupa **La República** basta para presentar una situación por demás clara: de un lado un discurso capaz de mover los ánimos, de otro uno mucho menos atractivo para las multitudes, capaz de cuestionar sus formas cotidianas de relación, sus modos habituales de percepción. La poética, como la retórica, fundan su eficacia en lo que la gente ya es y el discurso filosófico apunta a lo que la gente debiera ser. Discurso reafirmador versus discurso de la utopía.

Pero esa utopía en Platón se expresaba a través de un lenguaje riquísimo y, cuando el razonamiento tocaba techo, a través de mitos. Poeta inmenso, enfrentado a la

Diógenes Laercio afirma que Platón llevo en su juventud a Sócrates unas tragedias de las cuales era autor, pero que el incansable cuestionador le aconsejó se dedicara a la filosofía.

AMENAZANTES FANTASMAS

Un fantasma recorre la obra de Platón, sus dos inmensos pies ponen a temblar la sociedad soñada. Una pisada hace brotar toda suerte de intervenciones en la asamblea, la otra siembra máscaras, rostros ambiguos, risas desmesuradas, pasiones más allá de toda medida. Es preciso destruir la primera, cerrar las puertas a la segunda.

El sistema platónica no arrolló con tanta facilidad ese fantasma del discurso dominante fundado en la vida cotidiana de la población. Y no lo hizo porque la atracción por el espectáculo, por las bellas formas y las verosimilitudes está mucho más cerca de las relaciones inmediatas de la gente que un discurso crítico, orientado precisamente a poner en crisis tales relaciones.

¿Se está tan a merced del fantasma, como lo planteaba nuestro filósofo? ¿Hubo, hay, una relación tan mecánica discurso–efectos–en–el–público? Que nadie lo dude, en nuestra crítica a los medios, en nuestra tozuda descalificación a la industria actual de la cultura, hemos sido, somos, brutalmente plátonicos. ¿Cuántos argumentos nuevos hay en aquello de los mensajes domi-

nantes, de la alienación, de los estereotipos, de la falta de información, del empobrecimiento temático, de los excesivos impactos, del alejamiento de la realidad, de la distorsión, de la manipulación, de la conducción ciega de las masas: Sin duda algunos, pero en esta enumeración se nos escapan.

¿Nada ha cambiado bajo el sol? Volvamos a nuestra pregunta–sospecha: ¿se está tan a merced del fantasma? ¿La pervivencia del espectáculo, de este espectáculo que escandalizó a Platón y nos escandaliza a nosotros, hay que explicarla **desde** el espectáculo mismo?.

La posibilidad de un discurso hay que buscarla en la sociedad que lo sostiene. O, como dice Propp, que algo sabía de estos temas,

> ". . . hay que encontrar en la historia las causas que dieron vida al propio folklore y a cada argumento concreto". (13).

Platón lleva a la desmesura un argumento que todavía actual: todo debe ser explicado **desde** el discurso, el público ocupa el último lugar en la cadena de anillos movida por la divinidad, último eslabón simplemente reactivo.

Por eso, con solo privar a la gente de tales espectáculos sobrevendrán formas de vida distintas. Esta afirmación que hacemos es muy cuestionable. En realidad, Platón reglamenta hasta el más infimo detalle la manera de educar a los jóvenes. No todo es cuestión de discurso, sin duda, más cuando de fundar una sociedad soñada se trata. Sin embargo, el trabajo hecho desde la niñez puede despedazarse en manos de esos hábiles encantadores. Y son tan encantadores, recordémoslo, lo retóricos como los poetas.

Si no solo el discurso nos hará buenos, bien puede hacernos malos. El equilibrio de los hombres es tan endeble que difícilmente se lo mantiene, sin prohibiciones, sin exclusiones.

Pero la razón de todo es extradiscursiva. Retórica y poética tienen éxito porque hincan sus maravillosos dientes en la vida cotidiana de la gente, porque no hacen más que aprovechar toda la historia del hombre, todos sus modos de pensar, percibir, soñar, esperar. Tantos siglos de éxito no se debieron ni se deben, a una diabólica jugada de los "discurseros", se deben a una retórica y a una poética espontáneas, siempre presentes en las relaciones inmediatas. Retórica y poética, por lo demás, de ningún modo descalificables de antemano, como veremos más adelante.

Podrían surgir aquí tentaciones como "la naturaleza humana" y otras linduras semejantes. Pero lo cierto es que si esos discursos tenían éxito y lo siguen teniendo en la actualidad, de una manera desmesurada, habrá que pensar en cierta continuidad de algunas formas de relación de la vida cotidiana, a lo largo de más de dos mil años. Y todo ello **a pesar** de Platón y de varios siglos de ciencia y filosofía.

Sin embargo, debemos matizar ese "a pesar". Una retórica y una poética espontáneas no son necesariamente la contrapartida simétrica de una retórica y una poética reglamentadas, totalmente previsibles e inespontáneas. Lo que logro el pensamiento filosófico, con su exigencia de claridad, de verdad (Foucault), fue que se llenará de reglas el espectáculo, al menos el promovido desde los sectores dominantes de la población. Ello llega a su paroxismo en los actuales medios de difusión colectiva, todo está previsto en ellos, sujeto a guiones de hierro.

El problema no fue nunca una retórica o una poética más o menos rectoras de la conciencia de la gente. El problema fue su tendencia a la improvisación, su coqueteo o su directo comercio con el delirio. El problema fue en todo momento la presencia de un discurso incapaz de ordenar las relaciones sociales, incapaz de vencer la incertidumbre. El discurso filosófico no se enfrenta a nuestro fantasma tan solo por una cuestión altruista: llevemos a la humanidad hacia la verdad; lo que hace porque lo viejos discursos habían demostrado su ineficacia para regir los destinos del Estado.

Esa tremenda eficacia en relación con los ánimos de la gente iba paralela a una ineficacia en un manejo ordenado y previsible de la sociedad. Un orden en peligro no estaba para juegos verbales o para espectáculos, al menos en la percepción de Platón.

Sin embargo, ambos discursos terminaron por disciplinarse, se produjo una domesticación del espectáculo, un uso en dirección al intento de ordenar las relaciones sociales según los intereses de quienes poseían el poder. Pero la relación lograda entonces, y que se intenta lograr ahora, no fue nunca simétrica. De todas maneras, lo previsible invadió el fantasma y le fue quitando su poder, su capacida de asustar a filósofos y utópicos.

O no. O esta última afirmación es también discutible. La presencia del espectáculo fue siempre una amenaza para las sociedades soñadas por los filósofos. Kant rechaza con violencia la retórica, Hegel recupera la tragedia pero no soporta la comedia, de los filósofos del siglo XX mejor ni hablar. El fantasma no desaparece nunca de escena, ni deja de ser objeto de los desvelos filosóficos, ora porque se acerca demasiado al delirio, ora porque se disciplina de tal modo que constituye un magnífico aliado de todas las formas posibles de poder.

Reconozcamos una falta: hemos aceptado las reglas de juego de Platón, para nada hemos tratado el tema del arte, como problema de conocimiento, como discurso específico, como lo más cercano a ese ámbito de la incertidumbre que tanto ha preocupado a generaciones de filósofos. Hemos, en definitiva, aceptado igualar aquella crítica del arte con un espacio colmado por el arte dirigido a los sectores populares, con un arte que hoy llamamos de consumo. Es imposible, desde nuestra óptica actual, considerar las obras de Homero o de Sófocles en el mismo plano que los mensajes difundidos por los grandes medios. Pero lo cierto es que Platón **vio así** aquellas obras, les lanzo las mismas acusaciones que actualmente dirigimos al consumo masivo.

Hoy podemos apreciar que la crítica al arte realizada por el filósofo no abarca todo el arte y que más bien se adecua a ciertas formas totalmente diagramadas, programadas en función de las influencias que entonces se atribuían a cualquier grado de creación.

También preciso es aclarar que el discurso platónico no es ni fue nunca **todo el discurso filosófico**, que esos intentos tan sistémicos han sido contrapesados en la historia de la filosofía por no pocos filósofos de la incertidumbre, los cuales se acercaron más al delirio que a los transparentes llamados de la verdad convertida en logos. Pienso en Nietzsche, por supuesto.

Y que la utopía platónica no es toda la utopía y mucho menos toda utopía filosófica. Pienso en utopías menos reglamentadas, menos severas, menos controladas, menos sujetas en el literal sentido del término. Pienso, entonces, en nuestro Simón Rodríguez.

RENUNCIA A LA UTOPIA

Si bien en los diálogos de madurez de Platón se desliza algún elogio a la retórica (concretamente en **El Político** y en la alusión a una "cierta filosofía" en los discursos de Isócrates, al final de **Fedro**) su actitud despierta una reacción que viene a colocar las cosas exactamente en el otro extremo. Será posteriormente Aristóteles quien intentará recuperar la retórica como parte del conocimiento, si bien en el sentido de un arte, de una actividad práctica, y no de una ciencia.

La reacción proviene precisamente de Isócrates el cual, según Jaeger (a quien seguimos a lo largo de este capítulo), "personifica, como representante más destacado de la retórica, la antítesis clásica de lo que representaban Platón y su escuela" (14).

En Isócrates culmina la cultura sofística, pero éste llega a escribir un texto **Contra los sofistas**, porque trata de llevar su arte al terreno político–práctico, en tanto que sus antecesores se dedicaban más bien a cuestiones teóricas o a juegos verbales.

En la situación de posguerra, no era para Isócrates

la filosofía, sino la retórica, la que podría orientar los destinos de la ciudad. La crítica platónica encuentra una respuesta contundente. En primer lugar su oponente reconoce a la retórica un fin último, algo que le viene a dar sentido: el arte se fundamenta en una meta moralmente defendible: una ética nacional que permite sostener la polis.

Isócrates revierte hacia Platón el ataque que tan violentamente recibió su maestro Gorgias: no se trata de teorizar sino de situarse exactamente en el punto de vista del hombre medio que no comprende, ni tiene por qué hacerlo, los secretos técnicos de la filosofía.

Y un argumento totalmente inverso a los que analizamos en capítulos anteriores: es en el plano de la opinión donde los hombres pueden ponerse de acuerdo, los verdaderos disputadores son los filósofos que nunca llegan a un acuerdo (**Contra los sofistas**, 2).

Al hombre de sano sentido común le parece que rebasa la medida de lo humanamente posible el conocimiento infalible del valor (Sof. 2):

Hay una desconfianza ante tal intelectualismo. El profano, afirma Isócrates, ve que quienes quieren descubrir contradicciones en los otros no observan las contradicciones de que adolece su propia conducta, y que, pretendiendo enseñar a adoptar decisiones certeras acerca del futuro, son incapaces de decir nada ni de dar un consejo acertado acerca del presente (Sof. 7).

Si los retóricos fueron acusados anteriormente de macrología, los filósofos practican una micrología, ya que se ocupan de cuestiones no urgentes no inmediatas para la vida de la ciudad.

Pero Isócrates también ataca a quienes denomina "profesores de política" (Sof. 9), personajes de estilo muy brillante, improvisadores, que no trabajan sino por lucimiento y cuando llega el momento no dicen nada valioso. En esta crítica la coincidencia con la postura de Platón en el **Eutidemo** es evidente. Se aprecia la misma preocupación, como veremos más adelante, por la libertad total en el uso del discurso.

Y por último, un ataque a los viejos logógrafos, semejante al escarnio de Lisias. Los logógrafos se mantienen dentro de esquemas muy pobres, son incapaces de lograr una creación a través de la retórica (Sof.9).

Una oratoria nueva y original será para Isócrates la expresión individual de la situación a través de una suprema ley: la de lo adecuado, la de la oportunidad (el **Kairos** que luego es retomado en multitud de tratados de retórica) (Sof. 13).

Y se reunen nuevamente dos antiguas tradiciones: el arte de la oratoria es en el fondo creación poética. Y no solo por una cuestión formal, Isócrates reconoce en la retórica la continuación del papel que la poesía tenía en la vida de la nación. Sienta también un paralelo con la escultura y la pintura.

El arte consiste en la buena selección, colocación y combinación de las ideas en cada uno de los temas tratados, en la elección del momento adecuado, en el sentido de la medida para ornar el discurso con entinemas (silogismos retóricos) y en la combinación rítmica y musical de las palabras (Sof. 16). Para ello hace falta un conocimiento profundo del tema (como el pedido por Platón en el **Fedro**) y una intensa ejercitación (Sof. 17).

Pero en tanto que el filósofo aspiraba a formar el al-

ma a través de la contemplación de valores universales, Isócrates no cree en éstos ni tampoco en un saber universal. El ámbito de la retórica es el de la opinión (Sof. 17). Se reconoce entonces, y se le atribuye por ello todo valor, la esencia empírica de la retórica, y se insiste en el carácter imitativo de este arte. En realidad, el tema de la imitación había sido sugerido por los sofistas y, contra la crítica platónica, Isócrates considera que es un procedimiento absolutamente valioso para la elaboración de los discursos.

En el **Elena** los argumentos se radicalizan: los filósofos andan a la caza del fantasma ("hacedores de fantasmas" también ellos) de un conocimiento puro y lo que enseñan al cabo, como resultado de todas sus investigaciones, es algo que no se puede utilizar. Entonces será preferible dedicarse a las cosas que realmente son necesaras, aun cuando no se pueda tener un conocimiento exacto de ellas, sino, en el mejor de los casos, opiniones acertadas.

Resulta preferible el menor avance en el conocimiento de las cosas importantes (la ciudad, la vida diaria) a la mayor superioridad espiritual en materias mezquinas que en definitiva no tienen ninguna importancia para la vida (**Elena**, 4).

Es comprensible (recordemos el **Protágoras**) que los jóvenes se entusiasmen por el arte polémico de la dialéctica, pues a su edad no les preocupan los asuntos serios sino que solo buscan diversión (**Elena**, 6). Pero quienes incitan a los jóvenes a ese arte solo intentan pervertirlos (de eso mismo se acusó a Sócrates en el juicio que lo llevó a la muerte).

Dice Jaeger:

"Isócrates busca el mejoramiento de la vida política

por un camino distinto al de la utopía. Siente indudablemente esa arraigada repugnancia del ciudadano culto y acomodado contra las bestiales degeneraciones tanto de la dominación de las masas como de la tiranía de los individuos. . . Pero no corresponde al radical espíritu reformador de Platón y nada más lejos de su ánimo que consagrar su vida entera a esa misión" (15).

Nuestro tema reaparece con todo vigor: retórica y vida cotidiana, retórica y problemas inmediatos, que en definitiva son para Isócrates los problemas importantes. Al ponerese al lado del hombre común muestra de qué manera funcionaba el discurso filosófico en su tiempo.

Recuperemos elementos del texto:

1.- Corresponde a la retórica, la orientación de la ciudad. Ella puede indicarnos qué hacer en relación con los problemas concretos, con las necesidades de una sociedad realmente en crisis.

La acusación platónica a Homero y a los retóricos se revierte:si aquéllos hablaban de temas que no conocían, llevaban a la palabra lo que no sabían en la práctica, para Isócrates es eso exactamente lo que ocurre con los filósofos: sus planteamientos teóricos nada aportan para enfrentar la vida diaria.

2.- La filosofía ha desarrollado un lenguaje técnico que se aleja de las formas de percepción del hombre medio. La versión de Isócrates es tajante, estamos ante una actividad elitesca, plena de secretos, solo para iniciados.

3.- Son los filósofos quienes no se ponen de acuerdo, son ellos los verdaderos disputadores. Como apun-

ta Jaeger, Isócrates conocía muy bien las discusiones intestinas de la Academia. Es preferible ponerse de acuerdo en un suelo de saber común.

4.- El ataque a los improvisadores refleja la voluntad de disciplina que aparece en la retórica de Isócrates. No se puede confiar todo al juego infinito del discurso, hay que conocer a fondo los temas y ejercitarse en ellos. Ni pura libertad ni pura rutina (como la de los logógrafos).

5.- Disciplina para mantener el sentido de oportunidad (Kairos), para conformar los discursos según los temas y públicos. Disciplina, pero no puramente técnica, la apelación a la poesía es también la apelación a una cierta creatividad.

6.- El rechazo a un valor universal, a una actitud dirigida en primer lugar a la búsqueda de las esencias, sitúa a la retórica para siempre. Se trata de un saber práctico, de un conjunto de procedimientos para orientar el discurso. Por ello, como luego lo hará con toda claridad Aristóteles, no hay por qué juzgarlo desde el punto de vista filosófico o científico.

7.- La filosofía bien puede producir un conocimiento inútil, que se acerca más a los fantasmas que los mismos poetas. Lo que Platón pedía a la poesía, algo útil para la ciudad, se le exige ahora a la filosofía.

8.- Antes eran el retórico y el sofista quienes ponían en peligro la educación de los jóvenes. Ahora son los filósofos, que con sus incitaciones a la dialéctica llegan a pervertirlos.

La polémica muestra a las claras que Platón no las tenía todas consigo durante el período que nos ocupa.

La lucha por el discurso repercutía no solo en los escritos. La sociedad estaba embarcada en una crisis que una y otra tendencia pretendían solucionar a su manera.

Así planteado el problema la solución no aparece muy cercana: o retórica o filosofía; o preocupación por el hombre medio, por la vida cotidiana, o búsqueda de valores eternos, absolutos; o un saber práctico, adecuado a necesidades inmediatas, o una marcha "hacia donde el viento del debate nos lleve".

La polémica, en realidad, está muy lejos de haber sido resuelta. Volvemos siempre a esa antigua tensión entre el ámbito de lo inmediato y las propuestas del discurso filosófico.

En la Antigua Grecia fue Aristótles quien situó a la retórica dentro de un sistema global de pensamiento, y fue el primero que intentó una conciliación entre los discursos en pugna.

LO QUE LOS HOMBRES SON

"Quienes no están familiarizados con el poder significativo de las palabras son víctimas de falsos razonamientos, tanto cuando razonan ellos cuando oyen razonar a los demás".

Aristóteles: **Argumentos sofísticos.**

¿Y si no hubiera hecho falta tanta lucha? ¿Y si la retórica ocupara un espacio que la filosofía jamás podrá colmar, un espacio con su especificidad y todos sus derechos, todo su sentido? ¿Y si el error hubiera sido querer polarizar una relación que en el fondo es imposible de establecer? ¿Y si la filosofía nada tuviera que hacer en ese peldaño de una larga escala que conduce finalmente a la filosofía? ¿y si el mito de la caverna fuera un tremendo error teórico, capaz de llevar a la descalificación de las relaciones inmediatas de la población? ¿Y si se pudiera reivindicar ese ámbito?.

Los años de lucha comenzaban a pasar. Aristóteles, en su juventud, se había visto envuelto en ellos a través de un diálogo bastante platónico, el **Grilo**, en el cual se seguía negando a la retórica su calidad de arte. Pero la herencia platónica fue cediendo. Aristóteles desarrolló

un curso completo de retórica, la enseñó en el Liceo y terminó por escribir una obra en la que se intenta responder a alguna de las preguntas planteadas arriba.

Vayamos directamante al corazón del asunto:

"La retórica es correlativa de la dialéctica, pues ambas versan sobre cosas que de alguna manera son conocidas por todos y no las delimita o incluye ninguna ciencia" (P. 20. Cito la traducción al español de Francisco de Samaranch) (15).

Estamos ante un ámbito del cual no se ocupa ciencia alguna. La diferencia entre retórica y dialéctica es que la primera organiza los argumentos dentro de ese ámbito y la segunda:

"Todo el mundo, aun la persona que nada tiene de científico, hace algún uso de la dialéctica y del arte del examen; pues todos, hasta cierto punto, intentan probar el saber. . . la gente, en efecto, lleva a cabo sin método la misma tarea que la dialéctica realiza metódicamente . . . Es tarea del dialéctico refutar los argumentos sofísticos" (p. 60, **Argumentos sofísticos**) (16).

Quienes tradicionalmente se han ocupado de la retórica nada han dicho de los silogismos y del cuerpo de argumentos que la constituyen. Se han dedicado, en cambio, "a pragmatizar en torno de lo exterior del ejercicio retórico", de decir, a cómo mover las pasiones del juez, a cómo ganar los sentimientos. (Ret., p. 30).

Aristóteles sitúa el asunto en el campo del conocimiento y de los razonamientos que a él corresponden. La retórica responderá a un cierto tipo de conocimiento: el verosímil.

Este arte se refiere a los argumentos y todo argumento es una cierta demostración. La demostración retórica es un entinema, especie de silogismo diverso del lógico, ya que se ocupa de lo verosímil.

Pero, contrariamente a la actitud platónica, se produce aquí una recuperación de ese último concepto:

"Pues los hombres son por igual, según su naturaleza, suficientemente capaces de verdad y la mayoría de alcanzar la verdad; por eso, poseer el hábito de la comprensión penetrante de lo verosímil es propio del que también lo tiene frente a la verdad" (p. 33).

Este apoyo en un remedo de verdad hace que la retórica logre una fuerza persuasiva. Pero el fin de este arte no es persuadir, sino "considerar los medios persuasivos para cada caso". Estamos ante un arte al cual corresponde lo creíble. "Sea, pues, la retórica la facultad de discernir en cada circunstancia lo admisible creíble.... (es) capaz de considerar los medios de persuasión acerca de cualquier cosa dada" (p. 35).

Gorgias argumentaba en el diálogo de Platón que podía convencer a cualquiera de cualquier cosa. Se retoma aquello, solo que Aristóteles centra todo en la organización de los argumentos y no en el hecho de persuadir, en el acto, en la práctica de los oradores.

Reconoce en esa línea tres clases de argumentos: los que radican en el carácter del que habla, los que buscan situar al oyente en cierto estado de ánimo y los que se centran en el mismo discurso.

Es preciso saber manejar los argumentos creibles, observar los caracteres, las virtudes y lo que toca a las pasiones. La retórica ha crecido junto a la dialéctica en el

"estudio de las costumbres" (p. 37).

Recordemos la crítica a Sócrates en el **Gorgias**: el filósofo es aquel que se ha alejado de las costumbres de la ciudad.

Hay aquí dos formas de razonamiento: el entinema y la inducción retórica. Pero ambos se apoyan en lo que es "digno de crédito para cualquiera" (p. 39).

Lo verosímil es, por tanto, lo que sucede de ordinario, aunque no absolutamente, como definen algunos, sino que se dice de las cosas que se admite "pueden ser de otra manera" (p. 41). Apoyarse en lo creíble no es apoyarse en algo riguroso, como en el caso del silogismo lógico. Pero de todas formas hay una orientación hacia la verdad. Entinemas e inducciones retóricas "no darán a nadie una sabiduría de tipo específico, pues no se refieren a un objeto determinado..." (p. 44).

Este saber práctico, que se apoya en conceptos comunes (tópicos), compartidos por todos, no está llamado a enriquecer el conocimiento sino a reforzar situaciones o a enfrentarse con otro orador. Pero en lo fundamental se resuelve en un comercio con lo ya vigente en la población y no en una crítica las costumbres o en un intento de cambiar formas de relación.

Aristóteles reconoce tres tipos de retórica: la deliberativa, la forense y la demostrativa. De la primera forman parte la exhortación y la disuasión; de la segunda la acusación y la defensa, de la tercera el elogio y la censura (p. 45).

Una se orienta hacia lo provechoso y lo nocivo, otra hacia lo justo y lo injusto y la última hacia lo hermoso y lo feo.

Esta clasificación, como casi todos los aportes de Aristóteles en esta obra, se mantiene a lo largo de siglos. En alrededor de ella que se organiza el resto del libro.

Desde el capítulo 4 (p.55) se van reconociendo los diversos temas que corresponden a cada género. Y tema significa en este caso **tópico**. Se trata de lugares sociales, de conceptos comunes, verosímiles para cualquiera. En ellos el orador encuentra la materia prima de su arte. Y a ellos Aristóteles dedica prácticamente las dos terceras partes de su **Retórica**.

Al referirse a la oratoria deliberativa señala que no se ocupará de enumerar los temas ni de jerarquizarlos según la verdad porque ello "no pertenece a la retórica, sino a otro arte más intelectivo y más especialmente dedicado a la verdad... Y cuanto más alguien intentara estructurar la dialéctica o la retórica no como saberes prácticos, sino como ciencias, dejaría desmentida su naturaleza, al disponer cambiarla en ciencia de hechos objetivos..." (p. 49).

En el capítulo 5 (p. 73) comienza el análisis de los tópicos: en el de la felicidad entran cuestiones como la nobleza de cuna, la amistad con muchos, la amistad provechosa, la buena y múltiple procreación de los hijos, la buena vejez, las virtudes del cuerpo (salud, belleza, fuerza, estatura, habilidad para la competición deportiva), la gloria, el honor, la buena suerte, la virtud (prudencia, fortaleza, justicia, templanza). Uno a uno son analizados desde el punto de vista de la gente, del saber común. Veamos lo que dice de la buena suerte (rechazada, como se recordará, por Platón): "Existe la buena suerte cuando, de los bienes de que es causa la fortuna, le vienen a uno todos, la mayoría o los mayores. La suerte es causa de algunas cosas de que también son causa las artes, y de muchas cosas que nada tienen que ver con el arte, como

aquellas de que es causa la naturaleza. . . " (p.59).

Siempre dentro del género deliberativo, vienen luego los tópicos del **bien**: felicidad, justicia, salud, hermosura, riqueza, amistad, capacidad de obrar y hablar bien, el talento, la memoria, el vivir. . .

En la oratoria demostrativa, que procede por alabanza y censura, es preciso referirse a la virtud y al vicio, a lo noble y lo vergonzoso.

"Y es también más noble la venganza de los enemigos y el no reconciliarse, porque es justo corresponder con la misma moneda y lo justo es noble, y es de valientes el no dejarse vencer" (p. 81). No se aparta Aristóteles un ápice de las formas corrientes de razonar y de valorar algo.

"Hay que tener en cuenta también aquellos ante quienes se hace el elogio, porque, como decía Sócrates, no es difícil alabar a los atenienses ante los antenienses" (p. 82).

Y para el elogio o la censura hay que servirse de las circunstancias en que se produjo un hecho, de recursos para engrandecer algo, agravarlo o atenuarlo (p. 85).

En la oratoria forense aparecen tópicos de la justicia y de la injusticia, del dañar voluntariamente o involuntariamente, del vicio y de la intemperancia, de la ira, la cólera y la venganza; de la concupiscencia, de lo agradable y lo desagradable. A estos últimos conceptos dedica Aristóteles un capítulo aparte, por su fuerte presencia en las relaciones inmediatas de la gente: es agradable carecer de mal, en la mayoría de los apetitos se sigue cierto placer, el vengarse y el vencer son agradables; también el honor y la reputación; tener amigos, porque amar es agra-

dable; aprender y admirar, obrar bien...

El Libro II está dedicado fundamentalmente al orador y a las pasiones del oyente. En tanto que la retórica se orienta hacia el saber común y no según los críticos de una ciencia, preciso es reconocer las formas más comunes de ser de la gente:

"Porque las cosas no les parecen las mismas a los que aman que a los que odian, ni a los que estan indignados que a los que sienten tranquilidad..." (p. 126).

Por ello es preciso conocer las pasiones "aquello por lo que los hombres cambian íntimamente, se difieren ante el juicio; les sigue a las pasiones, como consecuencia, tristeza o placer; así son, por ejemplo, la ira la compasión, el temor y cuantas otras semejantes a éstas o sus contrarias. . . Conviene distinguir en cada una tres aspectos (por ejemplo en la ira): cuál es la disposición de ánimo de los iracundos, contra quienes suelen irritarse y en qué ocasiones suelen hacerlo" (p. 127).

Este inmenso espacio de las pasiones y su forma de manifestarse, había sido dejado fuera por Platón, no porque no lo tomara en cuenta, sino porque debía lucharse contra él. En cambio, Aristóteles simplemente lo reconoce en su irreductible existencia en las relaciones cotidianas, lo presenta tal como se manifiesta y tal como es concebido por la mayoría de la gente.

El Libro II se refiere, pues, a la ira, la serenidad, el amor, la enemistad, el odio, el temor, el valor, la vergüenza, el respeto, el favor, la compasión la indignación, la envidia y la emulación.

Y no contento con eso añade notas sobre los carac-

teres según la edad, sea en los jóvenes, en los ancianos o en los hombres maduros.

A partir del capítulo 20, el Libro II se refiere a argumentos comunes a los tres géneros de oratoria: el ejemplo y el entinema; los adagios o sentencias.

Los primeros siguen la inducción y se construyen de dos maneras: contando cosas que han sucedido o bien inventándolas uno mismo. A unos corresponden las fábulas y a las otras la parábolas.

"Las fábulas son muy apropiadas para los discursos dirigidos al pueblo. . . es más útil la argumentación a partir de los hechos, porque, de ordinario las cosas que van a suceder en el futuro son semejantes a las que ya han sucedido" (p. 191).

Las sentencias o adagios versan sobre lo universal, y si se les añade la causa se convierten en un entinema.

"Los adagios son de una gran ayuda para los discursos: primero, por causa de la rudeza de los oyentes, porque se alegran si alguien, hablando en general, toca las opiniones que ellos tienen en particular" (p. 196).

Los capítulos 22 a 29 del Libro II se refieren nuevamente al entinema, pero esta vez a la luz de todo lo avanzado en la investigación de los tópicos. Este silogismo retórico se diferencia del dialéctico en que se utilizan elementos más inmediatos, más concretos para el oyente.

"Esta es la causa por la que tienen más capacidad de persuasión los que carecen de formación. . . porque hablan de lo que está más inmediato a los oyentes. . . resulta claro para los oyentes o para la mayoría no solo el sacar conclusiones de las cosas necesarias, sino también de

las que suceden de ordinario" (p. 198).

Reconoce dos especies de entinemas: los demostrativos de que algo existe y los refutativos que buscan concluir algo sobre lo que no había opinión unánime. El resto del texto indicado se dedica a presentar tópicos correspondientes a los dos tipos de entinemas. No es el caso hacer un análisis detallado, pero conviene transcribir sobre qué gira cada uno.

1. Tópico a partir de los contrarios ("Porque si la guerra es causa de los males presentes, conviene que con la paz se corrijan éstos");
2. a partir de las cosas homólogas (cosas semejantes tendrán los mismos predicados);
3. de las relaciones recíprocas ("porque si a vosotros no es vergonzoso vender, tampoco lo será para nosotros comprar");
4. del más y del menos ("tu padre fue digno de lástima, no lo serás aun más tú. . .);
5. de la consideración del tiempo o de la oportunidad ("si antes de haberlo hecho le hubieras prestado tu ayuda. . . ");
6. de la definición ("¿qué es lo sobrenatural?");
7. a partir de la división (recursos de ampliación de una frase por presentación de los detalles);
8. por inducción (si éste y aquél, entonces todos);
9. por el juicio sobre lo mismo, lo semejante o lo contrario ("si los sabios opininan esto, entonces nosotros. . . ");
10. a partir de las partes (semejante a la división);
11. a partir de las consecuencias ("la ciudad será destruida si. . . ");

12. a partir de dos cosas opuestas ("si hablas con justicia te amarán los dioses, y si hablas cosas injustas te amarán los hombres");
13. a partir de las cosas que deben suceder según proporción ("hacéis ciudadanos a mercenarios", "¿le pedís a un niño que haga esto?");
14. de la causa (si esta existe se dice que también su efecto existe).

Y añade a esto un análisis de lo que denomina tópicos de los entinemas aparentes (p. 216), es decir, de silogismos que aparecen como tales y que en realidad no lo son.

1. Decir al final en forma de conclusión lo que no se ha formulado como silogismo;
2. partir de un equívoco;
3. establecer o refutar una cosa por exageración o enojo;
4. utilizar indicios, ya que éstos son asilogísticos ("es ladrón porque es malo", lo cual bien puede no ser cierto);
5. por lo accidental (sacar conclusiones generales a partir de algo eventual);
6. presentar lo que no es causa como causa;
7. omisión del cuándo y el cómo;
8. de lo probable en relación a algo.

Nos hemos extendido en este punto porque su presencia en los mensajes actuales, en lo difundido a través de los grandes medios, es innegable, como también lo sigue siendo en las relaciones cotidianas.

El Libro II está dedicado a la elocución y a la ac-

ción. Aristóteles señala que este tema no es muy digno de la retórica, ya que a ella le toca solo el problema de lidiar con los hechos. Pero sucede que los oyentes, son imperfectos y que a raíz de ello los oradores en la práctica utilizan recursos para alegrarlos y entristecerlos. Recurren a iguales trucos que los poetas, ya que promueven una acción, un efecto teatral (p. 230).

Dentro de esos recursos están la dicción, las metáforas y los epítetos. De las segundas afirma que se usan de manera más complicada en la poesía "ya que los asuntos y en las personas de que se trata se sale uno de lo más cotidiano", en cambio en la prosa retórica es preciso usar metáforas más sencillas (p. 232).

Las metáforas permiten sensibilizar las cosas: "llamo sensibilizar las cosas o ponerlas ante los ojos, a significarlas en acción" (p. 261).

Por último son analizadas las partes del discurso: exordio, exposición argumentación y epílogo.

La obra que terminamos de analizar constituye un giro radical en relación con la interpretación platónica de la retórica, e incluso con la postura de Isócrates. Si por un lado no se trata de combatir un ámbito existente, totalmente específico (e irreductible a ciencia alguna), por el otro no es posible alzar a nuestro arte a la categoría de conductor de los destinos de la ciudad. Aristóteles soluciona las cosas reconociendo ese espacio, que no es otro que el de las relaciones inmediatas, el de la vida cotidiana, y ubicándolo en un peldaño menor en lo que puede considerarse el camino hacia la verdad.

Las apariencias de verdad irritaban a Platón, la coincidencia de la opinión era la única norma para Isócrates. En cambio, Aristóteles considera lo verosímil como un

primer acercamiento a la verdad, como una apetencia, una tendencia natural de los hombres hacia los productos finales de la ciencia. Así, lo verosímil viene a otorgar dignidad al quehacer retórico, este saber práctico que no debe ser jamás entronizado como ciencia ni confrontado con ésta.

Lo "admisiblemente creíble" no es un pecado que viene arrastrando la humanidad. Es un punto de partida, hay en ello un contenido de verdad al que se ha llegado por caminos distintos a los del método científico. Esto constituye un reconocimiento de las relaciones inmediatas, de las costumbres, de lo que es digno de crédito para cualquiera.

Al estagirita no se le escapa que por allí también pueden filtrarse engaños, ilusiones. No en vano dedica un capítulo a los silogismos aparentes. Pero lo cierto es que en las relaciones inmediatas, en los modos cotidianos, hay también acercamientos a la verdad.

En esta discusión está anticipada con toda claridad la solución a esa maldición teórica de la rígida división entre ciencias e ideología. No es posible partir la realidad en dos, crear (desde las Universidades, sin duda) un ámbito incontaminado de ciencia y dejar al resto de la humanidad (a la humanidad de todos los días) en las tinieblas de la ideología. La revalorización de la vida cotidiana hecha por Aristóteles no fue recatada en su momento para aclarar el equivoco de esa separación. No ha sido rescatada todavía. El filósofo se mantiene a lo largo de toda la obra fiel a los razonamientos y formas de percibir cotidianos. No identificamos una sola intromisión de una pretensión científica en la presentación de los tópicos, en los ejemplos, en la manera de referirse a lo que la gente está habituada a decir o pensar. El texto se mueve dentro de lo inmediato y no hay en ningún caso

un "debe ser así" o un "esto no esta bien".

Ello es más que evidente en el Libro II, cuando analiza las pasiones del hombre ordinario y sus modos de razonamiento, a través de la presentación de los tópicos derivados de entinemas. El hombre ordinario (cada uno de nosotros) no es una entelequia. Se mueve por pasiones, está metido en circunstancias, actúa no solo según razón sino también según afectos. Al hombre ordinario le llegan con más facilidad las fábulas, los ejemplos, que los ordenados y rigurosos razonamientos.

Los capítulos dedicados a los entinemas son preciosos. Ya adelantamos en nuestra presentación inicial de las características de la vida cotidiana que el inmediatismo, la tipificación, la analogía, la inferencia inmediata y las experiencias paradigmáticas son decisivas en las relaciones diarias. Pues bien, no hay uno solo de los tópicos derivados de entinemas que no se ubiquen dentro de esas caracterizaciones. Aristóteles fue el primero en reconocer, y de una forma minuciosa, la riqueza y los límites del razonamiento cotidiano. Y si bien reconoció también una apetencia de verdad, lo cierto es que ella queda sujeta a las márgenes de lo verosímil. En pocas palabras: estamos en un ámbito algo ambiguo, en que si bien hay la tendencia a la verdad también hay límites marcados por todas esas formas diarias de razonar y percibir.

Todo esto es manifiesto en el tratamiento que Aristóteles da a las metáforas: nada de complicaciones, más bien una cercanía a lo que se quiere significar, metáforas evidentes, en suma, que no se alejen de lo cotidiano. En todo caso, el lujo de algo más sofisticado puede dárselo la poética, que ya no es presentada, como veremos más adelante, como una elocuencia pública.

La retórica procede por un acercamiento a las relaciones inmediatas.

Un poco a regañadientes el filósofo reconoce la necesidad de tomar en cuenta el modo en que los oradores atraen a la gente, reconoce aquello de "sensibilizar las cosas, ponerlas ante los ojos". El respeto al asunto es en este sentido admirable.

Pero no hay que llevarse tanto por el entusiasmo. La Retórica encierra algunas trampas. En primer lugar asistimos a una visión demasiado ordenada de las relaciones inmediatas. Vía verosimilitud, vía tendencia a la verdad, vía reconocimiento de pasiones como algo totalmente "natural" (social diríamos mejor), Aristóteles recupera un ámbito domesticándolo. El discurso retórico es ordena **porque** la realidad en la cual se funda es ordenada. Hemos pasado de un intento de ordenarlo todo por un discurso fundado en las esencias a otro no menos ambicioso: un discurso ordenado a partir de un orden de la realidad inmediata. Verdadero giro compermicano, sin duda.

Pero tramposo giro. Porque esa realidad inmediata, si bien se funda en y busca por todos los medios un orden, es también el espacio de las contradicciones, del misterio, de relaciones y reacciones inexplicables desde el punto de vista de un orden lógico. Aristóteles deja fuera absolutamente todas esas contradicciones. No hay una sola fisura en ese mundo. Quizá podrían contradecirse estas afirmaciones tomando en cuenta el análisis de las pasiones. Pero éstas son presentadas de una manera demasido genérica. Precisamente lo que aparece como irreductible en la vida cotidiana es lo individual, lo inmediato, tema que el filósofo deja de lado.

El inmenso descubrimiento de Aristóteles encierra un

riesgo: la voluntad de verdad se apodera de las relaciones más inmediatas, no hay nada que no pueda ser visto de una manera transparente, no hay nada que se salga de un discurso ordenado; y no hay nada, pues, que quede al margen de un poder ordenador.

Aristóteles logró así lo que su maestro no pudo. En vez de un rechazo total hay que echar luz sobre esa realidad y hacerla transparecer, mostrarla tal cual es: nada inquietante hay en ella, nada mostruoso, nada inexplicable. Es tan simple que no contiene ni delirios ni fantasmas; ni desenfreno de pasiones ni resistencias a la verdad; ni libertad irrefrenable del discurso ni burlas al principio de identidad....

Se reconoce la especificidad de ese ámbito, su carácter irreductible para la ciencia en general, pero a la vez se lo simplifica, se lo domestica a través de una visión que excluye toda contradicción, toda incertidumbre.

En la actualidad se acepta que el paradigma dominante en comunicación tiene su origen el de la **Retórica**. Aparecen en ella de una manera más que explícita el emisor, los mensajes, los receptores. Esa obviedad ha sido repetida hasta el cansancio. Lo que no se advirtió fue que Aristóteles a la vez reconoció el ámbito de posibilidad de ese paradigma, dio con la clave del éxito de los mensajes, del alcance de la influencia de los oradores, del poder en suma, en el seno del cuerpo social.

Tal clave no estuvo nunca, como lo adelantamos al comienzo, en los mensajes mismos, en los oradores, en el poder dominante. Estuvo siempre en las relaciones inmediatas. Y al mostrar algo tan ordenado y simple, lo que se hizo fue abrir las puertas a una idealización de tales relaciones (la apetencia espontánea a la verdad), con la consiguiente exclusión de todo lo que tiene que ver

con el poder (cosa que, por lo demás, Platón no dejó de advertir), y con la consecuente trivialización de esas relaciones.

Debieron pasar algunos siglos hasta que Lefebvre (1947) llegara a afirmar que el ámbito que nos ocupa no es solo el de las relaciones triviales sino también el de las contradicciones.

No le estamos pidiendo a Aristóteles, quede claro, un salto por encima de su tiempo. Simplemente reconocemos que su voluntad de verdad lo lleva excluir elementos presente, vigentes en las relaciones inmediatas. Todo ordenamiento fue siempre un corte de la realidad y es bien sabido que quien corta, excluye.

POETICOS CADAVERES

"En conclusión, acerca de la tragedia y de la epopeya, tanto de ellas como de sus especies y de sus partes, cuántas son y en qué se diferencia, y cuáles son las causas de lo bien o lo mal hecho, y asimismo de las objeciones y soluciones, no tengo más que decir".

Aristóteles; **Poética**.

Actitud ordenadora, esclarecedora que se reitera en el análisis de la poética. Ya no más prohibiciones, ya no más ataques, ya no más desconfianza ante el delirio. Estamos ante una forma de actividad transparente, sin secretos, que puede ser analizada, clasificada, estudiada como objeto cualquiera.

La **Poética** de Aristóteles se sitúa en la misma línea de su **Retórica**. Y si en la última es citado el quehacer de la primera, también en este texto aparecen referencias a la oratoria. Y es que ambas tienen muchos puntos en común. Por empezar: en la actividad poética "más vale elegir cosas naturalmente imposibles, con tal que parezcan verosímiles, que no las posibles, si parecen increíbles" (p. 77, cito la traducción al español de José Goya y Mu-

niani) (18).

Mismo apoyo en la verosimilitud, en aquello creíble para la gente. Pero aquí se añaden dos precisiones: la primera se refiere a lo verosímil dentro de la misma obra. Las cosas se deben suceder naturalmente, sin saltos o contradicciones. Pero además, cuando se insiste en lo que transcribimos más arriba: "con respecto a la poesía, conviene antes escoger un asunto, aunque parezca imposible, que otro posible, no siendo creíble"; se añade lo siguiente:

"Si se dicen que éstas son cosas contra razón responder que también es verosímil que sucedan cosas contra la verosimilitud" (p. 85).

Una observación de esta naturaleza resultaba imposible en el campo de la retórica. La poética bien puede coquetear con lo imposible, aun cuando ello debe hacerse con moderación. Si ambas, retórica y poética, anclan en lo creíble por todos, la segunda puede desviarse más allá de ciertos límites, y ello porque en lo cotidiano también suceden cosas inverosímiles.

Hay otros puntos de contacto: la poética trabaja por imitación (lo cual ya no es un pecado, una transgresión del principio de identidad, como lo planteaba Platón)y el imitar "es connatural al hombre desde niño" (p. 31). La imitación aparece como principio del aprendizaje (cosa que retoma en su **Estética** Lucács) mediante el cual el niño aprende "las primeras noticias". Y además es motivo de complacencia. La semejanza provoca deleite. "Siéndonos, pues, tan connatural la imitación como el canto y la rima, desde el principio los más ingeniosos y de mejor talento para estas cosas, adelantándose en ellas poco a poco, vinieron a formar la poesía, de canciones hechas de repente" (p. 32). Hay una inclinación natural

a la imitación y a la poesía, tal como lo había hacia lo verosimil en el caso de la retórica.

Y en el orden de la verosimilitud es preferible no alejarse demasiado de lo que la gente está habituada a percibir: "Por esta razón es menester, así en la descripción de las costumbres como de los hechos, tener siempre presente o lo natural o lo verosímil: que tal persona haga o diga tales cosas y que sea probable o necesario que esto suceda tras esto" (p. 55).

Se plantea un cambio una diferencia en lo que al discurso mismo se refiere "la perfección del estilo es que sea claro y no bajo. El que se compone de palabras comunes es sin duda clarísimo, pero bajo" (p. 75). La poética puede darse el lujo de utilizar metáforas más complicadas, aunque con moderación.

Y se usa mucho en este campo el contar fábulas con visos de verdad: "lo que viene a ser paralogismo, creyendo vulgarmente los hombres que dada o hecha esta cosa resulta ordinariamente esa otra; y si la última existe también debió existir o hacerse la primera; y esto engaña, por cuanto cabe que la primera sea falsa, ni es tampoco absolutamente necesario que por existir ésta se haga o se siga esotra, o al revés: dado que nuestra mente, conociendo ser cierta esotra, infiere falsamente que también la primera lo es" (p. 76–77).

Así presentado el paralogismo encaja perfectamente en lo que denominamos inferencia inmediata.

Y para centrarnos en lo que hoy entendemos como comunicacional, la siguiente cita es preciosa:

"Ahora, para saber si lo que fulano dijo o hizo está bien o mal dicho, o hecho, no basta con mirar solo al di-

cho o al hecho, si es bueno o es malo; sino también se ha de considerar quién lo dice o lo hace, y a quién y cuándo, y en qué forma y por qué causa. . . " (p. 82–83).

El arte aparece aquí con una función social muy distinta a la que preocupo a Platón. El mover las pasiones ajenas no es nada peligroso, es más bien un elemento necesario del funcionamiento del cuerpo social. Se trata de la célebre teoría de la catarsis, que tantas veces ha sido retomada en la historia del Occidente.

". . . La composición de la tragedia más excelente ha de ser no sencilla, sino complicada, y representativa de cosas espantables y lastimeras" (p. 49).

Y entonces el filósofo se dedica a enumerar y analizar los modos más atroces y lastimosos que deben figurar en la tragedia. Así, causa más lástima que el amigo mate al amigo y no que el enemigo lo haga con su enemigo. Pero atrocidades o no, la tragedia tiene también que ver con las costumbres. Si de un lado se puede jugar incluso con lo verosímil, de otro habrá que mantenerse cerca de lo que todos consideran aceptable desde el punto de vista de las costumbres. Estas deberán ser buenas, deberán cuadrar bien y ser semejantes "a las nuestras". Para la segunda condición afirma:

"Pues el ser varonil a la verdad es bueno, pero a una mujer no cuadra el ser varonil y valiente" (p. 54).

Y añade una multitud de detalles sobre las características de la fábula, la extensión de las obras, la mejor manera de imitar, los elementos del discurso poético, las diferencias entre la tragedia y la comedia (que la primera imita a los mejores que nosotros y la segunda a los peores).

En ninguna parte asoman los tan furiosos ataques de Platón, en ninguna la preocupación por influencias negativas en la gente, por el poder de ese discurso, en ninguna la descalificación del delirio, la diferencia entre inspiración y arte. La poética es un arte, sin discusión. La lectura da la sensación, si se la compara con el tratamiento platónico del tema, de una suerte de mirada que ha logrado inmovilizar un cadáver sobre la mesa de disecciones. Nada palpita demasiado en ese cuerpo, nada palpita tampoco en la mirada que le desnuda cada uno de sus pretendidos misterios.

La poesía ha perdido mucho más terreno que la retórica, ya no preocupa en la vida de la ciudad. Las guerras, es sabido, despoetizan la realidad.

A nadie le preocupa el poder que una vez tuvo. Se la ha arrinconado a mero espectáculo, se la ha dejado para lo excepcional, para la catarsis, para una purificación periódica de las almas mediante la contemplación de los efectos miméticos.

No desaparece, por supuesto; la tendencia a la imitación sigue siendo connatural al ser humano. Pero cede espacio a formas diversas de ordenar las diarias relaciones.

En algún sentido Aristóteles logra también, al menos desde el discurso, lo que su maestro no pudo: demitificar el espectáculo, quitarle su mágico entorno, reducirlo a una técnica ajena, a inspiración o delirios.

Nada escapa a la voluntad de verdad, nada al ordenamiento de todos los discursos y de todas las relaciones humanas. Hay una sola vacilación en la **Poética**: también es verosímil que sucedan cosas inverosímiles. Solo una.

El intento de ordenar el espectáculo se repetirá muchas veces en la historia de Occidente. Muy pocas estéticas fueron escritas por razones estéticas. Pienso en la de Hegel, la más orientada a un ordenamiento de la historia del arte universal. Lo popular, lo que se sale del orden, constituye para ese filósofo la marcha del arte hacia su muerte. Y en su obra es la comedia la que recibe los mayores ataques. Todo período de decadencia se inaugura con ella. La comedia, también colocada por Aristóteles en un segundo rango; la comedia, donde los carácteres se desbordan, donde el absurdo aflora por todos los poros de la escena, donde la risa (esa que debía ser controlada en el mundo platónico) rompe los límites de toda moderación.

El espectáculo domesticado, sujeto a previsiones, alejado del temido ámbito de la incertidumbre.

JUEGOS PELIGROSOS

La retórica alcanza su máximo poder en la Antigua Roma. Es hora ya de dejar paso a los prácticos, a quienes hicieron de la oratoria una forma de vida, a quienes se jugaron la vida, incluso, en ella, y a través de ella. Hasta ahora hemos escuchado la voz de los críticos, de quienes hablaron desde afuera, de quienes se dedicaron a estudiar el discurso sin vivirlo en el furor de las asambleas o en los enfrentamientos que en muchas ocasiones llevaron a la muerte. El ejercicio retórico no esa precisamente algo de niños; en la Antigua Roma se convirtió en un problema de supervivencia.

Nos referiremos, pues, a dos retóricos en el estricto sentido del término, a dos seres que practicaron la retórica y escribieron sobre ella. Se trata de Cicerón y de Quintiliano; el primero vivió en los últimos años anteriores a nuestra era, el segundo en el primer siglo del cristianismo. Uno se sintió filósofo, orador, investigador, lector de la naturaleza; el otro sólo se reconoció a sí mismo, como orador, lo que a la vez le daba la posibilidad de reconocerse también como educador. Uno fue originario del centro del imperio, el otro de uno de sus márgenes y sus traductores del siglo XVIII suelen hablar

de Quintiliano, español.

Si tomáramos en cuenta sus obras todas, realizaríamos un trabajo que excedería en mucho lo que nos hemos propuesto en este texto. En efecto, tendríamos que abordar tanto cuestiones teóricas de la retórica como un amplio espacio dedicado a lo práctico. Nos limitaremos a revisar solo algunos aspectos vinculados a las relaciones de la retórica con la vida cotidiana y, en todo caso, algunos temas que puedan iluminar problemas de la comunicación actual.

Analizaremos **El Orador** de Cicerón y las **Instituciones Oratorias** de Quintiliano.

La polémica entre filosofía y retórica ha quedado atrás, cuando Cicerón se dedica a practicar este último arte. Más aún, lo que ahora se afirma es que el orador debe haber pasado por la filosofía, ya que ésta constituye una herramienta útil para actuar en foros y asambleas. Dice Cicerón que la filosofía se orientó siempre más a instruir y que en cambio la elocuencia, tiende a cautivar.

"Pues el estilo de los filósofos es blando, nacido a la sombra, no está provisto de sentencia y palabras populares, ni sujeto a ritmos, sino que es más libremente suelto; no tiene nada de airado, nada de hostil, nada de violento, nada de que suscite la compasión, nada de astuto. . . por lo que recibe la denominación de plática, más que de discurso" (p. 26, cito la traducción de Tovar) (19).

Con los poetas hay cierta similitud en cuanto a la elección de las palabras, pero ellos están sujeto al verso, y muchas veces atienden más al sonido que a los contenidos. Cicerón afirma que la oratoria se acerca más a la so-

fística, pero que éste arte busca más deleitar que persuadir.

Reaparecen aquí, viejos temas planteados por Aristóteles siglos atrás: "Siempre la norma de la elocuencia fue el buen sentido de los oyentes" (p. 10). El orador debe adaptarse al arbitrio y a la aprobación de la gente. "Siendo el orador esclavo del escrúpulo de aquéllos, no se atrevería a poner ninguna palabra desusada, ninguna chocante" (p. 11).

La tendencia a lo espectacular, no solo no ha desaparecido, sino que se ha exacerbado. Afirma Cicerón que él ha llegado a pronunciar un discurso con un niño en los brazos para conmover más a su público.

"El modo como se habla consiste en dos cosas: la acción y la elocución. La acción es como una cierta elocuencia del cuerpo, puesto que se compone de voz, y movimiento". El orador debe saber bajar la voz, subirla, recorrer toda la escala de los sonidos. Debe dominar su mirada, debe controlar sus gestos, debe evitar el hacer muecas.

Reconoce Cicerón tres estilos: uno llano y modesto, que imita la lengua ordinaria; el segundo que consiste en algo más enérgico y adornado, destinado sobre todo a agradar por el uso de palabras de sentido traslaticio y figurado; el tercero dedicado a lo majestuoso, a lo adornado. Es en éste donde logra mayor poder de la oratoria. "Los pueblos admiradores del ornato y de abundancia de dicción, le dan a los oradores de ese tipo la mayor preponderancia en sus ciudades" (p. 38).

Estamos ante la elocuencia que gobierna los ánimos,

es sólo ella la que puede implantar nuevas opiniones. El orador ideal, el elocuente, es el que expresa con sencillez los asuntos humildes, con majestuosidad los superiores, y con estilo templado los medios.

También el orador debe saber definir algo, pero no en forma concisa y erudita como los filósofos, sino con más. ". . . . claridad y también con más abundancia y en la forma más apropiada al juicio común y a la inteligencia del pueblo" (p. 47).

Pero no sólo eso, también es preciso que el orador conozca ". . . el valor, la naturaleza, las clases de palabra, tanto aisladas como en construcción; después de cuántas maneras se dice una cosa, con qué precedimientos se distingue si es verdadero o falso, que conclusión se sigue a cada premisa; cómo se expresan con ambigüedad muchas cosas, de qué manera conviene dividir y aclarar a cada una de ellas" (p. 46).

Estamos lejos de las afirmaciones de Aristóteles en relación con que la retórica se ocupa solo de los medios para persuadir; Cicerón da consejos a partir, de la práctica. Así reconoce un discurso patético, destinado a inhibir o a despertar compasión. Mediante él hay que lograr que el juez ". . . se enoje y se aplaque; mire con malos ojos y apoye; desprecie y admire; aborrezca y ame; tenga ansiedad se hastíe; espere y tema; se alegre y se entristezca. . . " (p. 54).

Los consejos para la práctica se multiplican: "es necesario que el orador trate varias veces de muchos modos el mismo asunto, y se detenga en la misma cosa y se demore en el mismo pensamiento; que a menudo también atenúe algo, que a menudo lo ridiculice, que se aparte del asunto y haga disgresiones; que anuncie lo que va a decir, que cuando haya terminado de tratar algo lo deli-

mite; que se haga a sí mismo volver al tema; que repita lo que ha dijo; que concluya la argumentación con un argumento lógico; que acose a preguntas; que inversamente se responda a sí mismo como si se le hubiera hecho preguntas; que dude qué decir; que divida en partes; que omita y se desentienda de algunas cosas; que se adelante a sentar posiciones; que delibere, por así decir, con los que lo escuchan. . ." (p. 57).

Abrimos nuestro texto con aquella cita tomada de este libro, en el que se afirma que quien habla ha de atender al deleite del oído. Cicerón insiste en esto y llega a afirmar: "los oídos juzgan" (p. 69).

Más aún "los oídos, o el espíritu por el aviso de los oídos, guardan en sí cierta medida natural de todos los sonidos. . . y esperan siempre lo acabado y lo modulado. . . en el arte poético el verso fue inventado por la apreciación de los oídos. . . en la prosa se ha notado que existen determinados ritmos y cadencia de las palabras" (p. 72).

Esta relación entre el estilo y los resultados del discurso es primordial:

"Así, si se inquiere cuál es el ritmo de la prosa, diremos todos, si cuál es su lugar: en todas las partes de la frase; si dónde nace: del placer de los oídos; si para qué se emplea: para el delite; si cuándo, siempre; si en qué lugar: en todo el período; si qué es lo que causa placer: lo mismo que en los versos, cuya medida la determina el arte, pero los oídos mismos, con un inconsciente sentido, sin arte lo delimitan" (p. 91).

Y anade más adelante: "la realidad, para decir muy brevemente lo que pienso, es la siguiente, hablar con ornato y ritmo, sin ideas es locura, y hablar con ideas sin

orden ni medida en las palabras, puerilidad" (p. 107).

Los argumentos de Cicerón nos muestran cómo la retórica ha evolucionado a lo largo de siglos: ya no se trata ahora de una polémica con la filosofía, ni tampoco de una serie de estudios del alcance de la retórica, sino más bien de una acumulación de prácticas, de una cantidad de trucos que puede y debe emplear el orador en su comercio con diferentes públicos. Pero hay viejos temas que no han desaparecido, ni desaparecerán nunca: el primero de ellos es la relación con los oyentes. Cicerón es terminante, no se puede ir contra el sentido común. Más aún, no se puede ir contra el oído de los oyentes. Esto último abre una serie de consideraciones que, si bien habían sido entrevistas por Aristóteles, cuando hablaba de la dicción y de la claridad en las metáforas, en el caso de Cicerón se complica mucho más porque estamos ante una serie de recomendaciones que tocan a la manera de organizar las frases, de volver sobre un asunto, de reiterar ciertas proposiciones, ora defendiendo un tema, ora atacándolo.

La filosofía aparece más bien como un punto de referencia, como una fuente de temas. Pero se reconoce en el estilo filosófico una pobreza en relación al modo de llegar a la gente. Es un discurso que trabaja en las sombras, dice Cicerón; un discurso que más que nada está orientado a platicar, y no a cautivar como lo debe hacer la retórica. Estas diferencias vienen a sostener nuestras afirmaciones en relación con la crítica platónica a la retórica, cuando señalábamos que a un enemigo tan pequeño no hace falta descargarle tanta violencia, y que de alguna manera el problema estaba en el enfrentamiento de un discurso demasiado austero con otro con vocación del espectáculo.

La voluntad de espectáculo es patente en las reco-

mendaciones de Cicerón. El hecho de que en algún momento el orador haya utilizado a un niño para conmover más a su auditorio, es muestra clara de esto. El hecho de que se indique el modo de manejar la mirada, de gesticular, de convertir en acción el discurso, nos habla a las claras de una orientación práctica de la retórica, de una relación muy directa con la gente. Estamos frente a un lenguaje de acción, ante un lenguaje público, cuyo principal interés, por más que a veces se atenúe o se pretenda justificar este modo de proceder, es conmover al público, es llevar y traer al juez, según lo describe muy gráficamente Cicerón.

Por eso la importancia otorgada al estilo majestuoso, capaz de mover a los pueblos, capaz de lograr un gran poder, el mayor poder, dentro de una determinada sociedad. Ese estilo majestuoso es el que gobierna los ánimos y solo gobernando los ánimos se pueden implantar nuevas opiniones. Lejos estamos de aquellas afirmaciones de Platón, en el sentido de que no es posible lograr gran cosa con el mero hecho de hablar por cortos períodos al público. La práctica retórica ha demostrado, por lo menos en la vida de Cicerón, que ciertos discursos, en ciertas situaciones, y, por supuesto, con una cierta continuidad, logran determinados efectos. Gobernar los ánimos significa gobernar las pasiones, significa persuadir no vía fríos razonamientos, sino a través de un comercio directo con los afectos. Claro es que Cicerón no está planteando un desenfreno continuo en la expresión, a menudo alude a un sano decoro, a un equilibrio, a que cada cosa tiene una medida. Pero lo cierto es que esos límites vienen dados por la manera en que reacciona el público, y las reacciones están en relación directa con la capacidad expresiva de los oradores.

Las alusiones a las formas cotidianas que tanto abundaban en la retórica de Aristóteles, aparecen aquí

muy poco. Sin embargo, la apelación al sano juicio común, a los criterios del oyente; y aquello de "los oídos juzgan", nos están hablando claramente de una aceptación de los puntos de vista de los oyentes. Lo fundamental es no entrar en contradicción con los modos de percibir de esa gente.

La insistencia en una ejercitación no es gratuita. No se trata tanto de teorizar sobre la retórica sino de practicarla, y como veremos más adelante, esto debe hacerse desde la niñez. Quintiliano sostiene que un orador se forma desde la más tierna infancia, a través de ejercicios que van desarrollando sus capacidades expresivas tanto verbales como del lenguaje del cuerpo. La labor retórica aparece así como algo arduo, como una tarea para toda la vida.

El orador se ha convertido en una figura central en la vida política, y esto se debe a la reunión de dos elementos fundamentales: de un lado una gran cantidad de información sobre la propia realidad, de otro una tremenda capacidad expresiva. Fue Cicerón quien sintetizó ambos elementos en un turbulento período del imperio romano. La retórica política requiere de una fuerte formación, de un incesante trabajo, de una sostenida ejercitación. Por ello se tiende a una reglamentación, o mejor a un rígido ordenamiento de todos los procedimientos a seguir. Esto aparece ya bastante desarrollado en Cicerón, pero quien lo lleva a un grado altísimo de detalle es Quintiliano. El arte de actuar en público, el arte de atraer a quienes escuchan, el arte del espectáculo en suma, aparece ahora como el resultado de un penoso proceso de formación y de capacitación.

EL ARTE MAGNO

"Aspiremos pues con todo empeño a la majestad misma de la elocuencia, que es la cosa mejor que los dioses inmortales han concedido a los hombres, y sin la cual todas las cosas serían mudas, estarían sepultadas al presente en las tinieblas y de ninguna se tendría noticias en la posteridad".

Quintiliano: **Instituciones Oratorias**

Orador también, participante activo en las aventuras y desventuras del imperio durante la primera centuria de nuestra Era, Fabio Quintiliano, dedicó largos años de su vida a elaborar una obra que vendría a sintetizar la retórica clásica, Los elogios a nuestro arte son muchos más desmesurados que los que solía pronunciar Cicerón. Para Quintiliano, la retórica es la coronación de todo lo que el hombre puede aspirar en su vida pública, superior, por ello, a la filosofía y a cualquier otra ciencia o arte.

La obra comprende los fundamentos de la oratoria, el modo en que se debe educar para este arte, la manera en que se organizan los discursos, los tipos de discurso, el modo de pronunciar y de presentarse ante el público; una minuciosa clasificación de las figuras y tropos que

podrá utilizar el orador para su tarea, una historia de la retórica, una enorme cantidad de ejemplos sobre la manera en que hay que actuar según el tipo de discurso y según el tipo de público que se tenga. Se trata de un verdadero tratado de la oratoria, que en relación con los anteriores, constituye una visión de conjunto y, además, presenta la mayor cantidad de técnicas que puede ofrecer alguien que ha estudiado mucho el problema, que a la vez ha sido un orador en la práctica. Resulta imposible exponer todo lo que aparece en la obra; nos dedicaremos, pues, a algunos puntos que permitirán enriquecer los temas que venimos desarrollando. Analizaremos el modo en que se califica a la retórica, la formación que para ella se requiere, los públicos, los lugares comunes, el ornato, y haremos una breve mención de las distintas técnicas de construcción del discurso. Seguiremos la traducción al castellano de las Escuelas Pías de Madrid, según la edición latina de Rollin; las citas se harán de acuerdo con la división en libros y capítulos, correspondientes al original latino (20).

". . . El hombre verdaderamente político, acomodado para el gobierno público y particular, capaz de gobernar con sus consejos las ciudaddes, fundarlas con leyes y enmendarlas con los juicios, no es otro que el orador" (Proemio). Claro está que semejante papel, semejante prestigio, semejante poder, no se consiguen fácilmente, hay quienes se fían solo del ímpetu, de sentencias retumbantes, de expresiones trilladas, de puros lugares comunes; ellos no son los oradores a los cuales se refiere Quintiliano.

"La elocuencia es obra de mucho trabajo, de mucho estudio, ejercicio experiencia contínua, mucho ingenio y un tino singular" (libro 2, cap. XIV). Hay que diferenciar claramente no solo este arte del que practican los improvisados sino también del que puede denominarse

una "retórica natural" que nuestro autor considera propia de los ignorantes, los bárbaros, y "aún los esclavos". A lo largo de toda la obra se da una tensión entre dos tipos de definiciones: por un lado Quintiliano se adhiere a la versión de que la retórica es el arte del bien hablar, y por otro está presente en todo momento la retórica como arte de persuadir. Es el bien decir, afirma, el que nos diferencia de las bestias. Pero necesario es también mover pasiones, porque muchas veces los jueces son ignorantes. "Si todos fuesen sabios, no haría falta la retórica" (libro 3, cap. XIX). Por último, todo es objeto de la oratoria, de todo se puede hablar, basta que el orador conozca el tema.

La oratoria se apoya en la costumbre, pero Quintiliano ofrece una definición distinta de ésta. Rechaza el uso del concepto si se lo entiende como lo que siguen los más. "Porque, dejando a un lado el lenguaje que usa el vulgo ignorante, vemos que aún el teatro y el circo resuenan con un lenguaje bárbaro. Según lo dicho, llamaré costumbre y uso del lenguaje al consentimiento de los sabios, a la manera que llamamos costumbre de vivir al consentimiento de los buenos" (libro 1, cap. IV). Sin embargo, esta regla no se mantiene demasiado, ya que el autor reconoce la necesidad de utilizar ciertos recursos para llegar a todos los públicos, sobre todo cuando se está trabajando con el pueblo.

Decíamos que un arte con tantas pretensiones requiere de una cuidadosa y severa formación. Desde la niñez hay que empezar a preparar al futuro orador. Así, el niño deberá ser educado por ayas que hablen bien, porque "naturalmente conversamos lo que aprendimos en los primeros años, como las vasijas nuevas, el primer olor del licor que recibieron, y a la manera que no se puede desteñir el primer color de las lanas" (libro 1 cap. I). A los siete años puede comenzar esta educación.

Quintiliano se pronuncia por la enseñanza en las escuelas públicas y no por la que se imparte directamente en el hogar. Sucede que quien vive aislado de la gente no puede convertirse en un buen orador. Además, dónde se ha de aprender ese conocimiento que se llama común? La elocuencia se funda en un ejercicio de emulación de un niño frente a muchos. "Si el hombre no tuviera sino otro hombre con quien comunicar, no habría elocuencia en el mundo" (libro 1 cap. II). Por otro lado, el maestro, que deberá dar clases de oratoria, no puede ejercitar todo su arte frente a una sola persona.

La primera parte de las **Instituciones Oratorias** está dedicada a la educación. Quintiliano rechaza los castigos corporales porque dice que eso es propio de esclavos. Incluso habla de las inclinaciones perversas de quien golpea a los niños. La formación deberá incluir el conocimiento de los poetas, de la música y de la filosofía, y una ejercitación intensa en la corrección, la claridad y la elegancia en el lenguaje. Para educar a los niños, para sus ejercicios, puede usarse la comedia "que contribuye mucho para la elocuencia, por emplearse toda ella en personas y afectos" (libro 1 cap. V).

En esta formación es de suma utilidad la música, ya que toda la habilidad del músico está en expresar el afecto de lo que cantan. En la oratoria la inflexión de la voz va por ese mismo camino: variaciones de tono, según queramos indignar o suavizar ánimos. Recuerda que a Graco, mientras decía sus discursos, un músico con su flautilla le daba los tonos (libro 1, cap. VIII).

Del estudio de la geometría el orador aprende el orden, aprende a organizar sus pensamientos para luego poder organizar sus discursos.

Y sobre todo una permanente práctica:

1. Respetar en el niño la afluencia y la inventiva, para que, cuando adulto, llegue a un estilo medio;
2. ejercicios de confirmación y refutación, sea de cuestiones poéticas o históricas;
3. ejercicios de alabar a los buenos y afear a los malos;
4. ejercicios de lugares comunes;
5. análisis de discursos ajenos (cómo tal orador resolvió un exordio, por ejemplo);
6. análisis de discursos defectuosos y sin arte, para comprobar la oscuridad, la hinchazón, la bajeza de pensamientos.

Esta formación, que insistimos arranca desde la niñez, está destinada a lograr una clara diferencia con los "menos instruidos". Estos declaman con más vehemencia. A veces se granjean opiniones favorables "porque los hombres oyen con gusto aquello mismo que ellos no hubieran querido decir". Se trata de oradores que ". . . atienden a lisonjear torpemente los oidos del auditorio". Por ello alzan la voz, gesticulan, se golpean el pecho. . . (libro 1, cap. XIII).

En cuanto al público, a pesar de la advertencia inicial sobre las buenas costumbres, Quintiliano tiene una visión bastantes negativa:

"Al auditorio le gusta reconocer lo que uno hizo solo, o primero que otros, o con pocos. . . para todo hay que acercarse siempre a lo que aprueba o aborrece el auditorio. Por lo cual siempre se ha de mezclar alguna alabanza de los oyentes, porque eso los hace benévolos" (libro 3, cap. VII).

"Pero entre los ignorantes que es donde ocurre más de las veces el hablar, y principalmente delante del pueblo, que por la mayor parte se compone de gente sin letras, hay que hablar según las ideas comunes" (libro 3,

cap. VIII).

La narración es una operación que informa algo al oyente de la causa. Debe ser clara, breve y verosímil. "Cosas hay, que siendo verdadera, se hacen poco creíbles, y otras falsas por los cuatro costados, pero no se hacen increíble (libro 4, cap. III).

"De cualquiera que nos valgamos, lo que se finja sea verosímil en primer lugar, y además de eso corresponda a las circunstancias, y guarde tal orden que sea creíble: por último, si es posible, tenga trabazón lo que fingimos con alguna cosa verdadera". Es preciso pintar las cosas con vivos colores y conservarlos a lo largo de toda la narración (libro 4, cap. II).

"Si nos valemos de la voz común, diremos ser ésta el consentimiento de la ciudad, y como un público testimonio, si la queremos refutar, diremos que la fama es una voz vaga, sin autor fijo que la apoye, que nace de la malicia y toma cuerpo de la credulidad" (libro 5, cap. III).

"Pero nosotros tenemos que ajustar nuestro discurso al juicio de los oyentes, puesto que no pocas veces son gente ignorante y sin letras. Y si no los ganamos con el deleite, si no los traemos con la fuerza de la oratoria o lo que intentamos, y no excitamos variedad de pasiones en sus ánimos, no podremos salir con la verdad y la justicia". Recomienda aquí dejar de lado las formas silogísticas en la oratoria. En todo momento hace nuestro autor una defensa del ornato para la elaboración de los discursos (libro 5, cap. VIII).

En cuanto a los lugares comunes, Quintiliano afirma que son ellos como manantiales que nos permiten obte-

ner argumentos. Estos se han de tomar de las personas: lugares comunes de linaje, nación, patria, sexo ("el latrocinio es más creíble en el hombre y el dar veneno en las mujeres"), edad, educación, enseñanza; forma del cuerpo y complexión, fortuna, índole (ávaro, iracundo, etc.), los estudios y profesiones. A los lugares de personas se unen los lugares de: por qué se hizo, dónde, en qué tiempo, de qué modo, por qué medio. También los motivos de hacer algo: por conseguir algún bien, o por conservarlo, o por animarlo. Se sacan también argumentos de diferentes sitios: el mar, la montaña, el bosque. Del tiempo: antecedentes, lo simultáneo, lo consiguiente. Del modo en que se hizo una cosa. De la semejanza y desemejanza. Todos estos temas, como veíamos al analizar la retórica aristotélica, están directamente relacionados con formas cotidianas de razonamiento.

Y justamente en esa línea se dan orientaciones sobre el modo de utilizar el lenguaje: descartar el uso de términos ingeniosos, para los que "se necesita un entendimiento milagroso para agarrar el pensamiento". "El vicio que más comúnmente adolecemos, es el de apartarnos de los términos usuales y aceptados ya por todos". "Como si tuvieran alguna virtud y fuerza las palabras que no corresponden a las cosas".

Sin embargo, aquí también aparece una tensión, similar a la que señalamos respecto de la oratoria entre el bien decir y la persuasión. Quintiliano, por un lado, sostiene la necesidad del ornato en el discurso, pero por el otro afirma lo siguiente:

"Cuidemos de la elocución, pero sepamos que no son las palabras el fin de la oratoria, sino que se inventaron para el adorno; de ellas son las mejores las que manifiestan nuestro pensamiento y causan en el ánimo de los jueces los afectos que deseamos. Entonces será cuando

hagan admirable y gustosas la oración. Admirable, digo, no del modo que las mostruosidades y cosas extrañas nos causan admiración; y gustosa no porque causen un vil deleite, sino porque tendrá cierta alabanza y majestad" (libro 8, proemio). Y añade que las mejores expresiones dependen de los pensamientos y que con demasiado esmero en el discurso se viene a perder la fuerza; que no hay que llegar a deslumbrar los sentidos y a ahogar el discurso.

Sin embargo, inmediatamente cita a Cicerón en aquello de "no tengo por elocuencia a la que no arrebata la admiración".

Los libros 8, 9 y 10, que conforman la última parte de la obra, están dedicados a una minuciosa clasificación de los recursos que puede utilizar el orador para lograr sus fines. Se refiere el autor a figuras retóricas, a tropos, a recursos de la pronunciación, a todo lo que implica la acción del orador en cuanto a sus gestos y a su cuerpo.

Veamos, a modo de ejemplo, lo que dice sobre la pronunciación:

Es preciso lograr una variedad en los tonos, pues el oído no soporta una misma postura; evitar la monotonía; pero no esforzar más la voz de lo que se pueda; evitar la excesiva velocidad y también la pesadez; la pronunciación conveniente es aquella que tiene proporción con las cosas de que hablamos: en las cosas alegres, ligera y sencilla; en la contienda se levanta con todas sus fuerzas; atroz en la ira, para mover a la envidia es algo más lenta para halagar suave y sumisa, para aconsejar, grave; en las exhortaciones vehemente en la compasión quebrada; en las disgresiones inteligible.

Hay a lo largo de esta retórica una gran cantidad de

comparaciones con el arte de la guerra. Cuando se refiere a la manera de distribuir las partes del discurso, y a las estrategias a seguir según el público que uno tiene delante, afirma:

"Esta prudencia es muy semejante a la que observa un general en la distribución de sus tropas, poniendo unas para pelear, otras para la defensa de la fortaleza y su guarnición, otras para convoyar los víveres, para tomar el paso de los enemigos, y en fin empleando unas por mar y otras por tierra" (libro 7, cap. II). Y en el libro 12 capítulo I: el orador debe ser un hombre de bien, pues ". . . haría también el más grave perjuicio a la humanidad disponiendo estas armas no como un soldado, sino como un ladrón".

En el prólogo a la traducción española se indica lo siguiente: "Quintiliano salvó a la oratoria de su decadencia, cuando habiendo degenerado un poco de su antiguo vigor y brío, iba tomando un aire de puerilidad, afeminación y locuacidad impertinente. Pensaban muchos que el buen decir consistía en ciertos conceptillos, agudezas, retruécanos, juguetes de palabras y flores del lenguaje".

Nuestro autor demostró sin duda que la oratoria es cosa seria y que no cualquiera se puede ocupar de ella. **La Instituciones** reunen una enorme cantidad de información y una reglamentación casi obsesiva de los modos de practicar ese arte.

Coronación de la oratoria, asentamiento definitivo en el poder político, presencia permanente en el cuerpo social. Porque si no todo se resolvía en los discursos, to-

do pasaba a través de ellos. El terrible esfuerzo que Quintiliano pedía para los futuros retóricos no era producto de un capricho: quienes debían regir los destinos del imperio tenían que poseer una de las herramientas más refinadas del poder. De esto se trataba, por más que se vistiera la intención final de argumentos plenos de bellas incitaciones a la justicia y a la verdad.

Y de eso se trató siempre. Quintiliano llega a afirmar que un orador tiene todo el derecho a mentir, siempre que lo haga con fines nobles. El poder se dice de muchas maneras, las metamorfosis a las que aludía Platón seguían entonces presentes, siguen en la actualidad.

En el desprecio por el público afloran también viejos argumentos. Pero ya no se trata de buscar otros caminos (la filosofía, por ejemplo) sino de adecuar el discurso a ignorantes, a "seres vulgares". De un lado un individuo formado según las técnicas más refinadas, de otro un público vulgar que muchas veces no sabe apreciar su talento y que lo obliga a rebajarse para ser comprendido. Verdadero drama el de un orador tan perfecto: su destino es comerciar con seres que apenas si orillan sus talones. Pero el poder es el poder. Hay que ejercerlo en la realidad y no proyectarlo a la utopía. Y esa realidad se compone de seres mediocres, en el literal sentido del término.

Demostrativas son las comparaciones con el arte de la guerra. La retórica se inscribe en una verdadera guerra, que en tiempos del imperio resultaba sangrienta a cada momento. La lucha verbal (la esgrima, decía Platón) no era más que una continuación de la otra, la que cegaba vidas en el campo de batalla o en los mismos salones del Senado. El "buen decir" iba a parar a bocas de guerreros asediados por las armas de la intriga. Esta retórica en la cúpula del poder se reflejaba también en otros sectores sociales. El autor reconoce que "aun en-

tre esclavos" se organizan los discursos en exordios, narraciones, disgresiones, refutaciones y epílogos. Pero sin dudas las **Instituciones** se dirigen a esa cúpula.

¿De dónde surge el afán clasificatorio, que por otra parte ya existía entre los antiguos griegos? Dos posibilidades: combatir por todos los medios la improvisación, la espontaneidad; asegurarse un control en la elaboración del discurso, a fin de lograr un máximo de eficacia en la confrontación. Dos posibilidades complementarias.

El arte elitesco propuesto por Cicerón y Quintiliano tenía no pocos competidores. Las alusiones a "conceptillos, agudezas y retruécanos" van de la mano con la manera en que nuestro autor se refiere a los improvisados Ellos debían tener, la tienen aun hoy una enorme presencia en el seno del cuerpo social. Los sectores dominantes, es sabido, nunca conformaron un bloque homogéneo. La competencia no solo se inscribía en enfrentamientos políticos, también se producía entre una retórica espontánea y una sujeta a minuciosas reglas. Pero, oh dolor, los públicos eran bastante similares. Por hacerse está una investigación sobre la real función que cumplieron improvisados y profesionales en aquella época y en todas las épocas.

La preocupación por el razonamiento, por sostener el arte en una forma de verdad, por el análisis de los diferentes tipos de silogismo, ha pasado literalmente a la historia. Ahora se trata de lograr el máximo de eficacia, a pesar de los argumentos en favor del orden del pensamiento y de la justicia. Es "bien decir" no es de ninguna manera gratuito. No se pide tanto esfuerzo por un puro amor al arte.

Arte de combate, entonces. Si "la única realidad es

la guerra", como decía Heráclito, la retórica pasa a formar parte para siempre de esa realidad.

DE IDEALES A IDEALISMOS

Hay una escuela cerca de mi casa. Cada mañana, lunes a viernes, su director empuña un micrófono y grita órdenes a todos los vientos. Los niños se ordenan en ordenadas filas, cada uno en su lugar, como impecables piezas blancas del alfabeto. El supremo ordenador reclama silencio, solo su tremenda voz podrá oírse; gesticula para enderezar una sinuosa fila; ataca a alaridos una cabeza distraída que mira hacia el lado o hacia un pedazao de cielo. Después las órdenes: descanso firmes, marcha, silencio. Supremo hermano mayor que todo lo ve y todo puede decirlo.

Mi director tiene la ventaja de un público cautivo. Toda voz suya **debe** ser obedecida, como en el ejército, como en los templos, como en los estadios sujetos a las palabras de algún político... Discurso ordenador, maravillosa magia de la palabra a la que responde simétricamente una acción; máxima fascinación del poder: yo te hago y te deshago, te muevo y te aquieto, te agito y te sereno.

¿Y si la sociedad toda fuera un público cautivo? ¿sí escuela ejército, templo, estadio, apenas constituyeran

pálidas imágenes de gigantescos escenarios sociales organizados, uniformados, disciplinados? No faltan quienes así lo afirman: el Discurso todo lo ha copado, no somos más que obedientes engranajes de una descomunal maquinaria; ha sido ya dicho todo lo que decimos, reiteramos cada gesto previsto por el Sistema: somos actores inconscientes de un Supremo Espectáculo, solo eso.

El continuo éxito de los medios de difusión parece confirmar esa hipótesis. Basta asomarse a cualquiera de los programas–omnibus, basta recordar las multitudes de jóvenes en los aeropuertos a la espera de algún menudo ídolo, basta pensar en el prestigio social de los rostros televisivos. La retórica (palabra fingida, calculada en función de un efecto; arte de organizar los discursos, palabra como acción, espectáculo del cuerpo, parte de una lucha, de una guerra; generadora de verosimilitud, fascinadora) estaría en la raíz misma de ese supremo discurso. De la mano de la poética (trabajo incesante sobre los signos, pero sujeto a reglas, a la mejor manera de llevar deleite a oídos y ojos; sujeto a la única ley del espectáculo: agradar), a la manera en que la entendía y atacaba Platón. Una retórica poética, una poética retórica: maravilloso encuentro final en los medios de difusión colectiva. Y si añadimos la contraparte simétrica de retórica y poética espontáneas en la vida cotidiana, el cuadro alcanza una espléndida perfección. Círculo cerrado, universo sin fisuras.

¿Es así? ¿Fue así alguna vez? Nadie discute esa contraparte simétrica para los públicos cautivos. ¿Se resuelve la sociedad (nosotros, los grupos, las capas, los sectores, las clases) a través de la expresión "público"? ¿Somos solo expectantes seres, sujetos a la sonrisa bienamada del supremo discurso? ¿o hacemos algo más que eso? Tentación de la exterioridad: sí, hay el discurso dominante, pero existen sectores que producen un discurso

alternativo, un discurso otro, que contradice radicalmente al dueño del poder. De un lado los monstruos, de otro quienes llevan en sí la luz de la liberación y la salvación. Nunca fue así, el más santificado discurso busca también poder, quizá más difundido, más democrático, menos violento y cohercitivo... quizá.

Reitero: ¿o hacemos algo más que eso? Reitero subrayando. La condición de estabilidad de un sistema social pasa por la estabilidad de la vida cotidiana de sus miembros. Y esa estabilidad no fue nunca algo puramente discursivo. Porque si así hubiera sido, con palabras y espectáculo habríanse evitado ejércitos de ocupación interna, mecanismos de represión. Cuando falla la fuerza de las palabras sigue otra por demás conocida...

Es el hacer (las rutinas; las relaciones inmediatas, el trabajo, la educación de los niños, la conformación de puntos de referencia (mis objetos, mis espacios), las comidas, las prácticas sexuales) quien sostiene o no un sistema social. Si el discurso supremo encuentra en él su contraparte simétrica, todo marcha sobre veloces y voraces ruedas. Pero el hacer fue siempre más que los discursos, y si por largos períodos se deja halagar, envilecer, hay momentos en que se desfonda precisamente por el fondo, y no por arriba, por los discursos.

Nuestro inmenso equívoco ha sido combatir discursos con discursos. Nuestro terrible equívoco ha sido la pretensión de oponer a una comunicación dominante otra llamada alternativa. Difícilmente un discurso derrota a otro, en una ahistórico campo de batalla. La poética cedió terreno no porque Platón la expusiera a su infantería filosófica, sino por una tremenda, definitiva crisis de la ciudad griega.

El problema no fue nunca el de una comunicación

alternativa, sino el de un **hacer** alternativo, el de una vida cotidiana alternativa. Suele suceder que las palabras cabalgan por adelante de la vida hasta que a ésta le da la gana.

¿Y entonces? ¿Enterremos para siempre el discurso de oposición? ¿Dejamos el campo libre hasta que el **hacer** reaccione y la historia cambie por su propio peso?.

No y no. La lucha contra los poderes, a la que aludía **Barthes**, bien puede continuar. Pero ello supone abandonar castillos aéreos:

1.- Un discurso racional, crítico, no puede enfrentar sin más el espectáculo;
2.- Un discurso casual (una arenga, un audiovisual muy bien intencionado) no cambia la vida de nadie;
3.- No hay discursos perversos y discursos buenos; hay discursos de máxima concentración del poder y otros con intención democrática;
4.- Un discurso que pretende ordenar minuciosamente el futuro (las utopías reglamentadas, al estilo platónico) es necesariamente sospechoso;
5.- El mito de la exterioridad ha multiplicado en América Latina profetas y profetillas: por la palabra transformo el mundo.

Un método de análisis de mensajes bien puede inscribirse en todos los puntos anteriores.

¿Para qué analizamos, pues, para qué elaboramos discursos distintos (o al menos así lo intentamos)?.

Sucede que esa contraparte suprema entre el discurso supremo y la vida cotidiana nunca fue tal ni siquiera en el ámbito del discurso. El rechazo, el miedo, el desprecio a la retórica espontánea no era solo un problema entre lo "culto" y lo "inculto". Era el reconocimiento

de un ámbito de espontaneidad, de relación directa con la vida inmediata, que debía ser domesticado, ordenado. Como debía ser folklorizada la expresión poética y reducida a simple superstición la ciencia popular.

En pocas palabras: la vida cotidiana genera arte, retórica y discurso crítico (lo más común es que éste se exprese a través de aquéllos). Y lo hace en medio de contradicciones, sujeta a todas las influencias del mundo. Lo va haciendo, al menos, en un proceso difícilmente reconocible desde las antinomias de un discurso dominante y otro alternativo.

La voluntad de espectáculo parte de una verdadera necesidad lúdica de cualquier sector de la población. No es posible descalificarla, sin más, a nombre de un ordenado y ordenador discurso crítico. Voluntad de espectáculo en los juegos verbales (la fiesta del lenguaje), en los retruécanos, en el doble sentido, en la canción, en la riqueza de formas narrativas propias de cualquier conversación en cualquier rincón de nuestras ciudades. Voluntad de espectáculo en el ornato del lenguaje, en el giro picaresco, en el sentido de oportunidad (el **kairos** espontáneo), en la capacidad de crear suspenso a través de una narración. Voluntad de espectáculo que rige formas expresivas, **independientemente de los contenidos.**

Los análisis de mensajes se han orientado hacia una denuncia del contenido (no es casual la denominación: análisis de contenido), cuando el problema estuvo siempre en los recursos expresivos usados por la población y por los grandes medios de difusión colectiva. ¿Qué dice un locutor en un programa radial? Muy poco, desde el punto de vista de la voluntad de verdad. Pero allí están: la modulación de su voz, su capacidad narrativa (llamo narratividad al atractivo de un discurso, por el ordenamiento de sus palabras, por la tensión, por la capacidad

de crear suspenso. . .), su comentario oportuno, sus exageraciones y atenuaciones, sus síntesis y divisiones, sus figuras y sus tropos, sus susurros y sus exclamaciones.

Nada de esto puede ver el contenidismo. Mirada ansiosa de horizontes últimos es incapaz de percibir lo que tiene delante de las narices. Detalles y matices expresivos quedan fuera, y es precisamente en ellos donde se juega la clave de la fascinación de todo discurso, sea éste público o cara a cara.

La ilusión de la voluntad de verdad consistió en creer que el gran tema, la denuncia, la luz de la conciencia, se logran directamente, **sin pasar por una riqueza expresiva** (Platón y Nietzsche, inmensos poetas, son una inmensa excepción a esto). La voluntad de verdad no ha podido aceptar nunca que bien puede pasarla la gente sin acrobacias dialécticas, que la vida cotidiana jamás podrá ser regida por un discurso transparente, organizado a través de un arquitectura de rigurosos silogismos o de tenaces denuncias.

Resuenan aquí el viejo enfrentamiento entre un discurso metafórico y un discurso literal. El primero atraviesa de parte a parte las relaciones cotidianas. El segundo es propio de esa voluntad de verdad inaugurada por Sócrates. Lo metafórico constituye la trama íntima de la expresión cotidiana, **incluso a través de los gestos**. El peligro de los grandes medios no está solo en su contenido ideológico, está sobre todo en el modo en que éstos van reglamentando lo metafórico, en la manera en que domestican, sujetan a guiones de hierro, todo espectáculo posible. El peligro está en una programación social disfrazada de espontaneidad.

Porque la voluntad de espectáculo en la vida cotidia-

na, el recurso a lo metafórico, surgieron siempre del riquísimo suelo de la espontaneidad. Cuando más controlada se vuelve la vida cotidiana, cuando más se filtra en ella la tendencia a ejercer el poder en los semejantes, lo metafórico pasa a ser calculado, pasa a regirse por controles destinados a ejercer efectos esperados. Si la voluntad de verdad buscó en sus comienzos (Socrates y Platón) controlar por todos los medios el espectáculo, el gran descubrimiento de Aristóteles fue que éste puede controlarse desde adentro, sin ninguna necesidad de apelar a una racionalización de todas las relaciones.

Voluntad de espectáculo, tendencia a lo metafórico, son inseparables de la vida cotidiana. Librados a su propio desarrollo pueden adquirir un carácter cohesionador, una riqueza que ha alarmado siempre a quienes buscan un ordenamiento riguroso de la sociedad. Por eso durante siglos se ha intentado mediar la espontaneidad, orientar aquellas tendencias hacia un espectáculo reglamentado, hacia una metáfora controlada. Nada de desbordes, nada de desmesura. El poder se ejerce en las relaciones más íntimas mediante recursos retóricos y poéticos dirigidos intencionalmente. De la fiesta espontánea del lenguaje, de la tendencia al juego de la expresión, se pasa al cálculo, a la selección de recursos para influir en los demás. Esto mismo ocurre con el discurso de los grandes medios de difusión y con buena parte de los discursos políticos, sobre todo los de corte populista. El poder sigue siendo, entonces, plural como los demonios.

El escándalo ante el espectáculo, el terror ante el poder de esos discursos tan difundidos en el cuerpo social, llevó a una descalificación de la raíz misma del asunto: la irreductibilidad de una tendencia a la expresividad, la imposibilidad de dejar de lado lo metafórico—espontáneo en las relaciones inmediatas. No es suplantando este inmenso ámbito con un discurso crítico que se podrá

lograr alguna transformación de la vida cotidiana de la población. La verdad no se enseña ni se aprende a través de clases magistrales. La verdad se descubre en un determinado ámbito cuando maduran, las experiencias cotidianas. Y entonces la gente no la manifiesta a través de ordenadas y rigurosas denuncias, sino por medio del relato, del chiste, de la expresión de doble sentido....

¿Separación definitiva, entonces? De un lado lo que cada uno "ya es" y del otro las propuestas de un discurso crítico. Así ha sido siempre, y así lo venimos reiterando en el quehacer de con nicación en el contexto latinoamericano. Una posible mediación: recuperar para el discurso crítico la capacidad narrativa, lo metafórico.

Quitar frenos a las trabas que hemos heredado de la universidad, no para ir "hasta donde el viento de la argumentación nos lleve" sino para hacerlo **hasta donde el viento de la expresividad nos lleve.**

Tarea difícil ésta. Hay que reaprender el lenguaje, desde el balbuceo hasta los más atrevidos giros poéticos. Existe también la opción de no intentarlo. Pero entonces sería bueno abandonar la pretensión de que uno se dirige a los sectores populares, y la otra, la más peligrosa, la más indigna: de que uno habla a nombre de ellos.

BIBLIOGRAFIA CITADA

1. Mattelart, Armand. "Technology, Culture and Communication. Research and Policy Priorities in France" Journal of Communication, Vo. 33, No. 3. summer 1983. (p. 61–62).
2. Barthes, Roland. **El placer del texto y lección inaugural.** Ed. Siglo XXI. México, 1982.
3. Barthes, op. cit.
4. Barthes, op. cit.
5. Fuocault, Michel. **El orden del discurso.** Ed. Tusquets. Barcelona, 1980. (p. 31.)
6. Nietzsche, Federico. **El nacimiento de la tragedia.** Ed. Alianza. Madrid 1981 (p. 127).
7. Verón, Eliseo. "Hacia una semiología de la recepción", entrevista en **Signo y Pensamiento**, revista de la Universidad Javeriana, No. 3. Bogotá, 1983 (p. 24).
8. Lefebvre, Henri. **Crítica de la vida cotidiana.** Ed. Peña y Lillo. Buenos Aires, 1953.

   Lukács, Georg. **Estética.** Ed. Grijalbo. México. 1980.

   Heller, Agnes. **Sociología de la vida cotidiana.** Ed. Península. Barcelona, 1981.
9. Todorov , Tzvetan. **Teorías del símbolo.** Ed. Monte Avila. Caracas. 1981.
10. Jaeger, Werner. **Paideia.** F.C.E. México. 1962. (p. 833).
11. Platón. **Oeuvres complétes.** Trad. Leon Robin. Ed. Gallimard. París. 1950. vol. 2.
12. Kristeva, Julia. **Semiótica.** Ed. Espiral. Madrid. 1981. vol. 2.
13. Propp. Vladimir. **Edipo a la luz del folklore.** Ed. Bruguera. Barcelona. 1983. (p. 11).

14. Jaeger, op. cit. (p. 842).
15. Jaeger, op. cit. (p. 849).
16. Aristóteles. Retórica. Trad. Francisco de P. Samaranch. Ed. Aguilar. Madrid 1964.
17. Aristóteles. Argumentos sofísticos. Trad. Francisco de P. de Saramanch. Ed. Aguilar. Buenos Aires. 1964.
18. Aristóteles. El arte poético. Trad. José Goya y Muniani. Ed. Espasa–Calpe. Madrid. 1979.
19. Cicerón. El orador. Trad. Antonio Tovar. Ed. Alma Mater. Barcelona. 1967.
20. Quintiliano, Favio **Instituciones oratorias.** Trad. al castellano y notas según la edición de Rollin, por el P. de las Escuelas Pías. Madrid. 1799. 2. vol.

SEGUNDA PARTE

PRELIMINAR

Este último tramo del texto incluye tres trabajos que muestran cómo se manifestaron en diferentes autores y períodos algunas de las inquietudes presentadas en la primera parte.

Se trata de:

1.- El supremo ordenador del arte.
2.- Radiodrama y vida cotidiana.
3.- De artes y anarquismos.

El primero está dedicado a la **Estética** de Hegel, la cual fue escrita por cualquier motivo, menos por razones estéticas. Nos interesa cómo el filósofo conceptúa el quehacer artístico y cómo intenta subsumirlo (de una manera magistral, por cierto) en su inagotable sistema. La obra corresponde a los cursos dictados entre 1828 y 1829, con los que prácticamente se cierra la producción hegeliana. Es, pues, el momento del Estado, de la culminación de ese pensamiento. Figuran en el texto alusiones permanentes a lo que hemos venido definiendo como espectáculo. Y figura toda una descalificación del arte,

cuando tiene la mala ocurrencia de acercarse a la vida cotidiana, a lo que Hegel llamaba "la prosa de la vida".

El segundo (publicado inicialmente en la Colección Materiales de Trabajo, de CIESPAL) intenta seguir el itinerario del uso social y de las interpretaciones de un género que está muy lejos de abandonar la escena: el relato. La relación con la vida cotidiana no requiere a esta altura de explicaciones.

El tercero (anticipado en el No. 3, segunda época, de la Revista de Historia de las Ideas, Universidad Católica del Ecuador) está centrado en relaciones entre el arte y el anarquismo, de los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, en México, a través de dos figuras: Plotino Rhodakanaty y Ricardo Flores Magón. Aflora aquí nuestra hipótesis de que la conciencia nunca avanza en bloque, y que una actitud hacia determinado ámbito de problemas no significa que el resto de la realidad se conozca de manera transparente.

EL SUPREMO ORDENADOR DEL ARTE

Muy pocas estéticas han sido escritas por razones estéticas. La de Hegel es un gigantesco ejemplo de cómo estos tratados, dedicados a cuestiones filosóficas vinculadas con el problema del arte, están llenos, plagados a menudo, de consideraciones morales, religiosas, políticas, raciales incluso.

Por escribirse está un trabajo sobre los modelos comunicacionales subyacentes a estas estéticas, a las diversas estéticas, y sobre los temas extra estéticos que aparecen en ellas. La presentación que haremos de la estética hegeliana corresponde a un intento de tender algunas líneas en esa dirección. Se trata de ampliar el pasado de la actual comunicación, de los actuales medios de difusión colectiva; se trata de demostrar que muchas consideraciones que aparecen en filósofos contemporáneos, en críticos a los procesos que se viven actualmente a escala planetaria, tienen una larga tradición en el campo de la Filosofía. Este texto pretende, pues, ubicarse en la perspectiva de nuestro trabajo **Una introducción a los fantasmas**. Tenemos la sospecha de que buena parte de los argumentos manejados para atacar los mensajes que llegan a la población en general, no hacen más que continuar

viejas tradiciones del enfrentamiento del discurso crítico con otros tipos de discurso que han tenido una fuerte vigencia social. Como lo mostramos en el trabajo mencionado, esos argumentos afloraron ya con singular violencia en la Grecia Clásica y han ido reapareciendo una y otra vez a lo largo de la historia de Occidente. Hegel, el más occidental de los filósofos, no podían ser una excepción a esta larga y sostenida tradición.

La Estética, producto de los cursos dictados por el filósofo entre 1828 y 1829, constituye un gigantesco esfuerzo por **ordenar** la historia total del Arte en función de la marcha del espíritu. La tendencia al orden, a introducir la racionalidad en el quehacer artístico, había sido ya inaugurada con todo rigor por Aristóteles, en su **Poética**. Hegel lleva esa tendencia al paroxismo: nada queda fuera de su gigantesca construcción; nada al margen de su sistema que absorbe hasta los más mínimos resquicios de la creación artística universal. Si ésta constituye el trabajo final de la obra hegeliana, la preocupación por el tema había aparecido ya en su **Fenomenología del espíritu**, que incluye un análisis de la "Religión estética".

Pero vayamos directamente al libro (seguimos la traducción al francés de S. Jankelevitch, obra en tres volúmenes publicada en 1944 por Ed. Aubier-Montaigne, París).

ARTE Y NATURALEZA

Hegel comienza por distinguir el arte de la naturaleza. La creación artística vale como manifestación del espíritu y no como imitación de la realidad. Su función es hacer accesible a la intuición (entendida ésta como la facultad que nos relaciona directamente con el mundo sensible) el espíritu humano. El tema de la imitación había recorrido ya un largo camino, desde los textos platónicos

y la definición del arte como **mímesis**, en la **Poética** de Aristóteles. La descalificación propuesta por Hegel no es casual. Si el arte se dedicara a imitar la realidad resultaría una copia de algo, y toda copia (Platón, Libro X de **La República**) es menos que su original.

El arte, para nuestro autor, es un producto del espíritu, está por encima de la realidad natural porque ". . . todo lo que es del espíritu es superior a lo que existe en estado natural" (**Estética**, vol. I, p. 56). Aun una blasfemia, aun lo peor que pueda producir el hombre, es superior a lo más bello de la naturaleza.

La belleza natural se basa en acuerdos formales. Sus elementos son regidos por leyes de la simetría, de la regularidad, de la armonía. Es una belleza carente de libertad, casi mecánica diríamos. Y, por lo demás, no es una belleza válida en sí misma. Su valor le viene de la proyección de los estados de ánimo de quien la contempla. La belleza de un amanecer es lo que subjetivamente ponemos en él.

Imitar esa belleza es hacer naturalismo, no ir más allá de lo que la realidad nos muestra inmediatamente, quedar adherido a la inmediatez. Al respecto señala Teyssédre (**L'esthétique de Hegel**, p. 17) "Si, como dice Dostoiewsky, no hay peor injusticia que ver solamente lo que es, entonces el naturalismo es la peor mutilación de la naturaleza". Retengamos esta afirmación de Hegel: **el arte debe llevarnos más allá de la simple inmediatez.**

EL DESEO Y EL CONSUMO

Alejarnos de la inmediatez es elevarnos por encima de lo sensible. ¿Qué ocurre, entonces, con los sentimientos agradables provocados por la obra de arte? Ella puede "mover" nuestro sentimientos, pero ese no es su fin.

Estos son subjetivos, en cambio la obra está destinada a ofrecer algo universal y objetivo.

También rechaza Hegel el "gusto por lo bello", que se queda en la exterioridad de la obra, en tanto que ésta exige un juicio en profundidad. Mantenerse, pues, en el plano de los sentimientos agradables y en la fruición de la belleza, es relacionarse con el arte de una manera periférica, tangencial. La obra entrega mucho más que simples sensaciones y simple belleza.

Las sensaciones van unidas al deseo. Cuando se desean las cosas de la naturaleza se las priva de libertad, se busca consumirlas. En cambio, la obra de arte no se deja consumir. Arte e inteligencia permiten a los objetos subsistir en libertad. (Est., vol. I, p. 62). El deseo quiere todo el objeto. Pero la obra no es un objeto como los de la naturaleza, toma solo la apariencia de lo sensible. A través de sombras sensibles el arte ofrece lo espiritual, se trata de lo sensible espiritualizado (Ibid, p. 64).

Más aun: ". . . lo bello no existe ni para la inteligencia privada de libertad y perseverante en su finitud, ni para el querer igualmente finito" (Ibid, p. 145). La inteligencia privada de libertad es para Hegel el **entendimiento**, modo de abordar la realidad de manera parcial, sin liberarse de la finitud y de las contradicciones. Al entendimiento contrapone la razón, capacidad de pensar en totalidad. En el entendimiento somos pasivos, creemos en los objetos, les atribuimos libertad. No nos permite acceder a la obra de arte. En el querer los fines del sujeto se logran suprimiendo el objeto, destruyéndolo, reduciéndolo a un útil. El objeto bello no es un útil, no guarda relación de dependencia con los otros objetos. Es por eso que ". . . la contemplación de lo bello es un acto libre, una apreciación de los objetos como siendo libres e infinitos en sí, fuera de todo deseo de poseerlos y de

utilizarlos en vista de deseos y de intenciones finitas" (Ibid., p. 147).

Si el arte no repite la naturaleza, si se diferencia de los objetos del mundo sensible, si no entra ni en el entendimiento, ni en el querer, ni en el deseo, ¿Cuál es su función?.

LA MARCHA DEL ESPIRITU

El movimiento del Ser como totalidad revelada (para sí) constituye la marcha del Espíritu. En ese despliegue, el Ser en sí, que procura alcanzar la conciencia, se manifiesta primero como naturaleza y luego como espíritu finito. La naturaleza es el reino de la no libertad, de las cosas encadenadas por leyes rígidas. Ese espíritu finito, del hombre, vive al comienzo en relación con la naturaleza, inmerso en las contradicciones y en la insatisfacción. Esto lo lleva a buscar algo más, a elevarse hacia la "universalidad verdadera", dominio del Espíritu Absoluto. El primer modo de acceder a este último es a través del arte.

Lo bello artístico no es ni de la naturaleza ni del espíritu finito; corresponde al dominio del Espíritu Absoluto. Cuando éste se aprehende a sí mismo por la intuición sensible, tenemos el arte; cuando lo hace a través de la representación consciente, estamos en el terreno de la religión revelada, y, finalmente, cuando esa aprehensión se realiza por el pensamiento libre, hemos accedido al dominio de la filosofía. Arte, religión y filosofía son los pasos superiores que da el Espíritu para lograr su plena conciencia. Y son pasos sucesivos: la primera manera en que el Espíritu accede a sí mismo es a través de las formas sensibles:

"La obra de arte, en lugar de expresar los conceptos

(como pensamientos) presentifica (para la intuición) el autodesenvolvimiento del concepto, la exteriorización donde se aliena; el Espíritu no tiene solamente el poder de aprehender bajo su propia forma el pensamiento, sino también de reconocerse como espíritu en su alienación, bajo forma de sentimiento, de sensibilidad; de aprehenderse en esas formas a sí mismo. . . " (**Est.**, vol. I, p. 22).

Según esto, el Espíritu puede conocerse a través del pensamiento puro, pero también lo hace por medio de lo sensible. En otras palabras, el proceso de alejamiento del Espíritu de su alienación sensible comienza con la obra de arte, que tiene la tarea de **purificar lo sensible**, de espiritualizarlo, de hacerlo digno del Espíritu. Así, el arte no está en función de la realidad inmediata del hombre, ni de la naturaleza, sino del Espíritu. Es un camino que la divinidad se abre a sí misma para progresar hacia la autoconciencia.

Hegel introduce la noción de Idea. La Idea es el concepto en su despliegue, y como tal puede ser captada por el pensamiento en su universalidad. Sin embargo, cuando esta Idea se exterioriza, cuando se da a sí misma una forma sensible ". . . no es solamente verdadera, sino que es igualmente bella. La belleza se define así como la manifestación sensible de la Idea" (p. 144). Y añade "Belleza y verdad son una misma cosa, lo bello, en efecto, debe ser verdadero en sí" (Ibid.)

EN BUSCA DEL IDEAL

El contenido del arte es entonces la divinidad, cuya manifestación más concreta es la Idea. Uno de los problemas ya tradicionales en el terreno del arte es el de la relación entre forma y contenido. Hegel es tajante: el contenido es lo fundamental; más aún, el contenido se da a sí mismo la forma que le conviene. No hay formas

válidas de una vez para siempre; no hay reglas, no hay patrones eternos. A medida que el Espíritu avanza va abandonado determinadas formas para buscar otras que puedan decirlo mejor. Las distintas formas, manifestaciones del arte, corresponden a los distintos grados de evolución del Espíritu.

En un primer momento la Idea no alcanza a darse su forma. Forma y contenido son exteriores el uno al otro, en todo caso están en una relación de contigüidad. Es lo caracteriza al arte **simbólico**. En un segundo momento, la Idea se da libremente su forma, hay una correspondencia entre ella y el modo sensible en que se la presenta a la intuición. Es el momento pleno, cuando se logra el ideal (Est., vol. I, p. 100). Estamos en el **arte clásico**. Por último, el Espíritu sobrepasa lo sensible, lo abandona para recogerse en su interioridad, y el arte inicia el camino hacia su muerte. Es el período **romántico**.

Estos tres momentos, derivados de las relaciones entre forma y contenido, le permiten a Hegel engarzar toda la historia del arte en relación con la marcha del Espíritu.

ARTE SIMBOLICO

Corresponde a las antiguas culturas orientales. Es un arte que balbucea la divinidad. O mejor, es un arte mediante el cual la divinidad se dice a sí misma de manera balbuceante. Se inicia a través de la mística participacionista persa, con el reconocimiento de lo sacro en los mismos fenómenos naturales. Luego vienen las manifestaciones fantásticas de la India Brahamánica, con el surgimiento de un "arte colosal y grotesco". Se capta la divinidad en la desmesura. Por último surge la cultura del Egipto de los faraones, el paso más cercano desde "la oscuridad concentrada de Africa hacia la luz del

Mediterráneo". Los egipcios ya han incorporado la noción de inmortalidad y pueden venerar todo lo relacionado con el tránsito al más allá. Sin embargo, aun conservan la adoración por formas biológicas.

Este arte es sublime porque dice a la divinidad por aproximación. Le corresponde la figura de la arquitectura, modo de creación que, si bien significa ya una purificación de la naturaleza, está demasiado pegado a lo material. Es un arte que podríamos denominar excesivamente terrestre.

ARTE CLASICO

La etapa siguiente corresponde al arte clásico. Sin embargo, Hegel no la aborda sin antes referirse a la desaparición de las formas simbólicas. Estas, como le ocurrirá luego a las clásicas y a las románticas, comienzan a morir cuando el arte pasa a ocuparse del mundo finito, de "la prosa de la vida", de lo cotidiano. Ello ocurre con el "simbolismo analógico". Este "arte secundario" incluye fábulas, parábolas, analogías, proverbios, poesía didáctica, etc. (**Est.**, vol. II, p. 93).

Ejemplo: en la fábula no se persigue lo absoluto, sino al hombre considerado en sí mismo. Y no es nada casual que quien se destaca en este género sea un esclavo, Esopo; como no es nada casual que Hegel lo remarque en varias oportunidades: ". . . con el esclavo Esopo hace su aparición la prosa". (**Est.**, vol II, p. 98).

El arte clásico surge entre los griegos, en los cuales Hegel reconoce uno de los momentos fundamentales de la marcha del Espíritu. Taminiaux señala en este sentido la nostalgia que por Grecia sienten no solo Hegel sino muchos de sus contemporáneos (crf. **La nostalgie de la Grece a l'aube de l'idealisme Allemand**).

Ya en su **Fenomenología del Espíritu** Hegel se refiere a ese pueblo como "espíritu ético", al que corresponde la religión del arte.

"Este espíritu real ya no es el espíritu del despotismo oriental o de los poblados insociables, inmersos todavía en la vida de la naturaleza, sino que es el espíritu sustancial de una ciudad humana que ha superado el estado salvaje de la naturaleza y que todavía no ha alcanzado la abstracción y el dolor de la subjetividad". (Hippolite, **Génesis y estructura**, p. 495).

Es el momento de la "bella individualidad". La ciudad aparece como una obra consciente de sí, como un **"espíritu universal, individualizado y concreto"**. Se trata de la juventud del Espíritu. Antes de ella el hombre no podía reconocerse del todo como hombre, estaba cercado por la naturaleza. Después, el hombre cobrará definitiva conciencia de su finitud. Es, pues, un momento de equilibrio, en que el Espíritu se manifiesta a través de individuos descollantes, seres excepcionales cuya ley son ellos mismos. Así, Agamenón, en la **Iliada**, es rey de reyes. Cada uno es la ley, uno vale tanto como los otros, nadie está aplastado por el peso de lo social.

Los dioses y héroes clásicos aparecen en la obra liberados de "las multiformes particularidades de la miserable vida cotidiana"; reposan sobre sí mismos en plena independencia del mundo esterior, inmutables y suficientes, desprovistos de "todo lo pasajero y lo arbitrario".

Esto se ve en la culminación de tal arte, la escultura, en la que llega al máximo el antropomorfismo del ideal clásico, adecuación perfecta entre la forma y el contenido. Se logra por fin el Ideal. Todo el camino hacia él ha sido una búsqueda; después el arte marcha hacia su muerte.

El Ideal es solo un momento del Espíritu, algo transitorio. Por eso los dioses son presentados en la escultura "... no con una sonrisa", signo de una alegría finita, sino con una cierta tristeza, ". . . como si estuvieran desolados por tener un cuerpo" (Est., vol. II, p. 207). Se trata de una actitud negativa del espíritu ante lo particular.

Si la belleza es la manifestación sensible de la Idea, y si ésta se da plenamente en el mundo sensible a través del Ideal, el arte clásico es el único que logra la belleza y la verdad. Nunca ha habido ni habrá un arte como ése. Ello lleva a decir a Hegel "El arte se ha convertido para nosotros en cosa del pasado" (Est., vol. I., p. 30).

Lo curioso es que el arte clásico, en el momento de su concresión, tiene como contenido un espíritu que ya pertenece al pasado; es reminiscencia de un período que comienza a morir cuando se ofrecen a la intuición sus obras. Así, dice Teyssédre (op. cit., p. 77) ". . . se crea ficticiamente un mundo que ya se ha perdido, se elige al héroe como muestra del dolor por el pasado".

El Ideal es algo de lo cual es hombre puede tomar conciencia, pero la realidad a la que se refiere ya no existe.

"Nada será nunca más bello" Pero añade Hegel que hay algo más elevado que la bella representación del Espíritu bajo una forma sensible: la adecuación del Espíritu a sí mismo, la conciencia de que en sí tiene su existencia al margen de lo sensible (Est., vol. II, p. 244).

El Espíritu, desprendido de lo sensible, pasa a manifestarse a través de la religión. Se produce entonces la disolución del arte clásico. Ello ocurre por la excesiva particularización de lo divino que termina por entrar en el terreno de la contingencia. "Hasta los dioses forman

parte del destino" y el reposo no les pertenece.

La disolución se produce por la oposición entre el espíritu subjetivo y la realidad exterior, aquél consciente de sí, ésta corrompida por la decadencia de la ciudad griega. La forma y el contenido ya no pueden seguir en perfecta unión. El Espíritu no se satisface con las formas exteriores y deja una realidad finita, vacía de dioses; un mundo que tiende a degenerar. Los héroes derivan hacia el ser cotidiano y caemos en la comedia, género a través del cual la multitud comienza a burlarse de los dioses.

En la época alejandrina tenemos un ideal que ya no figura en el arte, que ha sido degenerado **mediante la búsqueda del efecto** (son palabras de Hegel, no mías), la tentativa de seducir al público, el empecinamiento en lo mórbido, en problemas anatómicos, esto último en el terreno de la escultura. Tendencias que rematan en la sátira romana, expresión más clara de la **disolución prosaica** de la Idea. La sátira en una Roma (precisamente porque no se puede encontrar un gran arte en un país alejado de la Idea) en decadencia "moral y familiar" (**Est.**, vol II, p. 242).

Se repite acá lo sucedido con el período simbólico: toda vez que el arte pasa a ocuparse de la realidad inmediata, de la "prosa de la vida", se inicia su disolución.

EL ARTE ROMANTICO

Estamos en el cristianismo. Se ha producido ya la revelación, el Espíritu encuentra la verdad en sí mismo y esto se expresa a través de la religión. El arte está subordinado a ella, en todo caso es un instrumento para mostrar algo que lo supera definitivamente. Dice Teyssédre (op. cit., p. 89) que es un arte sublime pero con interiori-

zación del espíritu; un arte que "hace aparecer la vanidad de toda armonía". Su contenido le viene de la religión revelada.

El cristianismo, dice Hegel, trae la conciliación de lo absoluto y lo individual a través de la encarnación. "Desde el punto de vista de la verdad el arte parecería algo superfluo porque la verdad la da la fe misma", pero, a la vez, gracias a la representación artística, la fugitiva manifestación real de Dios en Cristo adquiere una continua duración (**Est.**, vol. II, p. 263). Ya no se tratará de lograr la belleza sensible sino la belleza espiritual. "El amor es el ideal del arte romántico, bajo su aspecto religioso; es la belleza espiritual" (ibid. p. 269).

En el cristianismo se produce el reencuentro de la subjetividad con la realidad a través de los héroes de caballería. "El caballero prueba la fuerza de su alma en el mundo de las cosas profanas" (ibid., p. 285). La diferencia con el héroe griego estriba en que éste recibe su fuerza de una fuente natural, en cambio al cristiano la misma le viene de su interioridad. El caballero se caracteriza por el honor, el amor y la fidelidad.

Pero pronto la realidad es abandonada por la subjetividad y se produce un proceso de desdivinización que a la vez implica la desdivinización de los individuos, inmersos en lo accidental y lo finito.

"El mundo romántico no pudo realizar más que una sola obra absoluta: la propagación del cristianismo y la puesta en movimiento del espíritu de la comunidad" (ibid., p. 318). Todo lo demás es para Hegel **aventura**, como por ejemplo las cruzadas, algo fantástico, en contradicción con el espíritu del cristianismo.

En el terreno del arte la desmesura equivalente con-

siste en librarse a una desenfrenada imaginación subjetiva. Comienza nuevamente la etapa de disolución por acercamiento a lo cotidiano. "La objetividad prosaica y el contenido de la vida cotidiana se presentan no por su lado sustancial que comprende lo divino y lo moral, sino como sujetos a todas las variaciones y plenos de caducidad" (ibid, p. 327). Se queja el autor de la creciente mediocridad. En **Hamlet**, por ejemplo, cortesanos y centinelas están a la misma altura.

El arte comienza a ocuparse de cualquier contenido. Vale la pena citar algo extensamente las afirmaciones de Hegel sobre la comedia, género que marca la disolución del arte en general:

"El fin de cada arte consiste en ofrecer a nuestra intuición, en revelar a nuestra alma, en hacer accesible a nuestra representación la identidad realizada por el Espíritu, de lo eterno, lo verdadero en sí y por sí, a través de sus manifestaciones reales y sus formas concretas. Pero, como esta identidad se encuentra destruida en la comedia, el Absoluto que busca realizarse se halla en la imposibilidad de hacerlo, en razón de todas los obstáculos que le oponen los intereses devenidos libres y orientados en consecuencia únicamente hacia lo subjetivo y lo contingente. De esto resulta una separación entre el Absoluto y la existencia real, con sus caracteres y sus fines. Todo lo que puede hacer el Absoluto es manifestarse bajo una forma negativa, en el sentido de que todo lo que no le corresponde es condenado a la destrucción. . . " (**Est.**, vol. III, p. 289).

EL IDEAL Y COMO LOGRARLO

Una cuestión fundamental, para el análisis que venimos haciendo, es la de la forma en que el artista puede lograr el Ideal, o bien, mediante qué representaciones de

la realidad sensible el arte alcanza su fin supremo.

Por empezar, en la obra no se manifiesta el alma de las cosas naturales, porque ella es "finita y pasajera". Tampoco hay cabida para el espíritu finito del hombre. El verdadero contenido es la animación y la vida del Espíritu, el Espíritu libre. Para expresar la Idea ". . . el arte deja de lado todo lo que, en los fenómenos, no corresponde a ella y es solamente a consecuencia de esa depuración que crea el Ideal" (**Est.**, vol. I p. 192).

Y agrega: "La belleza verdadera es lo bello existiendo como unidad total y subjetiva; el sujeto del ideal, sustraído del estado de dispersión en que viven las individualidades de la vida real con sus fines y aspiraciones, concentra en sí mismo y se eleva a una totalidad y a una autonomía superiores" (ibid., p. 193). Por eso, lo primero que caracteriza al ideal es **la calma y la felicidad serena**. "La serenidad es la principal característica del arte" (ibid., p. 194).

El Ideal entra en la naturaleza finita, pero para ello es necesario que conserve su pureza, que lo divino "no aparezca tocado por la vida terrestre, con sus miserias y la presión de sus innombrables complicaciones, luchas y oposiciones (ibid, p. 215).

Hegel plantea la cuestión por el lado del "estado general del mundo", que constituye la "manera general de ser de la realidad espiritual" (ibid, p. 217). Para poder revestir la forma del Ideal, dicho estado debe aparecer como independiente. "La verdadera independencia consiste en la unidad y la penetración recíproca de lo individual y lo general, lo general adquiriendo una existencia concreta e individualizándose, y la subjetividad de lo individual no hallando más que en lo general una base sólida y un contenido verdadero por su realidad" (ibid, p. 218).

Aclara Hegel que solo en la época heroica se dio esa unión de lo universal y lo particular en un solo individuo. Aquiles, Hércules, son seres que tienen en sí la síntesis del querer y del poder. Por eso el arte clásico, al representarlos, logró el ideal.

Es decir, solo son objeto de la obra seres muy determinados. En esto Hegel no deja un solo resquicio a la duda:

"Del mismo modo en que el estado general del mundo es compatible con unas épocas con preferencia a otras, el arte elige para las figuras que usa un medio determinado con preferencia a otros: el de los príncipes. Y esto no por un sentimiento aristocratizante o por amor a la distinción, sino porque el artista manifiesta haciendo eso la **libertad del querer y de la creación que no se realiza más que en la representación de los ambientes principescos**" (ibid, p. 230. El subrayado es nuestro).

Resulta necesario seguir citando extensamente al filósofo: "En cuanto a las figuras pertenecientes a las clases subordinadas, en tanto están en los estrechos límites que se les asigna, aparecen como oprimidas, pues en los estados evolucionados su dependencia es cada vez más completa, su campo de acción es muy limitado y sus pasiones e intereses se mueven por la presión ejercida por la necesidad exterior. (. . .) Esta limitación por las circunstancias exteriores excluye toda independencia. Es por eso que las situaciones y los caracteres pertenecientes a ese medio se prestan mejor al vaudeville y a la comedia, porque en lo cómico los individuos tienen el derecho de expandirse como ellos quieren y pueden, y de acordarse una independencia del querer y de opinar de la cual están privados en la vida real (ibid, p.p. 230–231).

Pero el "estado general del mundo" es algo todavía abstracto, hará falta concretarlo en una situación, es decir, ofrecerlo a través de la descripción de caracteres y de acciones determinadas (ibid., p. 238). La situación ideal es la colisión, consistente en la lucha de contrarios y en la búsqueda de una solución para lograr de nuevo la armonía.

Hay colisiones absurdas, como por ejemplo el amor de un esclavo con una princesa ". . . porque ambos los separa una diferencia de conciencia y de nobleza de ideas y de intereses" (ibid, p. 250) (la más amplia conciencia, la nobleza de ideas y de intereses pertenecen, por su puesto, a la princesa).

También "es antiestética" la presentación de la lucha de alguien por vencer su condición de nacimiento (como los parias y los judíos, apunta Hegel) porque ". . . lo racional es no luchar contra lo inevitable, sino aceptar con resignación y retirarse en la independencia formal de la libertad subjetiva" (ibid, p. 250).

El arte se interesa solo por las acciones necesitadas por la Idea. De allí que las grandes fuerzas que toma como motivo son: familia, patria, estado, iglesia, gloria, amistad, clase social (la de los príncipes), dignidad, honor y amor (ibid, p. 260). Todas "fuerzas afirmativas" ya que las negativas, que corresponden al mal, no son objetos estéticos. El mal es destrucción y dolor, en tanto que el arte verdadero debe ser la representación de la armonía. De allí que el demonio sea "una figura estéticamente inutilizable" (ibid, p. 262).

Esas fuerzas afirmativas son representadas bajo la forma de individuos excepcionales, individuos que tienen **pathos** "una potencia del alma legítima en sí, un contenido esencial de la racionalidad y de la voluntad libre"

(ibid, p. 272). El **pathos** es lo que corresponde a un espíritu rico y total, y por ello ". . . forma el centro verdadero, el verdadero dominio del arte" (p. 276).

El arte se ocupa de mostrar el carácter, el **pathos**, en un hombre particular. El carácter es propio de un alma bella y grande, de allí que ". . . interesarse por subjetividades que permanecen encerradas en sí mismas es interesarse por cosas vacías (. . .) Esto da pie al nacimiento de concepciones en las que la magia, el demonio, las historias de fantasmas, juegan un gran rol (. . .). Pero estas potencias oscuras deben ser arrojadas del reino del arte, porque en este reino no hay nada de oscuro, sino que todo es claro y transparente" (ibid, p. 284).

Se trata de lograr el acuerdo entre el ideal y su realidad exterior: "La ley general que se puede formular a este respecto es que el hombre debe sentirse libre en el mundo que lo rodea, de manera que no haya separación entre la totalidad subjetiva interna del carácter, de sus estados y acciones, y la existencia exterior objetiva" (p. 295).

En primer lugar se plantea la relación de dependencia con la naturaleza. "Esta relatividad y esta falta de libertad están en contradicción con el ideal, y el hombre, para devenir objeto de arte, debe estar liberado de ese trabajo y de esa dependencia" (ibid, p. 297). La situación ideal es una relación amigable con la naturaleza "De esto resulta que las miserias de la vida deben ser descartadas del terreno ideal del arte" (ibid, p. 299).

Hegel rechaza las críticas al gasto en arte en tanto un pueblo pasa hambre. Tales consideraciones ". . . reposan sobre el recuerdo de tristes necesidades que el arte tiene justamente la misión de hacer olvidar, de suerte que un pueblo puede asegurarse la más grande gloria te-

niendo esos tesoros y elevándose por encima de las miserias" (ibid, p. 301).

Luego viene la vida laboriosa, penosa del hombre, cuando pasa a depender de la finitud y de la prosa de la vida. Entonces " . . . uno puede preguntarse en qué medida estas exigencias de la práctica, con todas sus consecuencias, pueden ser objeto de una representación artística" (p. 302).

Y agrega: "El estado de civilización generalizada se opone a la realidad del Ideal (. . .). Esta civilización industrial que comporta una explotación y una eliminación recíproca, engendra para unos la más grande pobreza, pero los que están al abrigo de la miseria y del deseo **deben ser lo suficientemente ricos como para no estar obligados al trabajo en vistas de su pan cotidiano y para poder consagrarse a intereses elevados y a su pathos**" (ibid, p. 303. El subrayado es nuestro).

EL PUBLICO

Y, sin embargo, la obra se dirige a un público general; tiene por tema la principesco pero debe ser accesible a la población toda en una Nación.

"Las obras de arte no son objetos de estudio y de erudicción, sino porque se debe poder comprenderlas y aprehenderlas sin tener necesidad de una larga preparación, de un vasto aparato de conocimiento. Pues el arte existe no para un pequeño círculo, formado por algunas personas, sino para el conjunto de una Nación como tal" (ibid, p. 317).

Las exigencias de contenido parecen ser matizadas por un pedido de claridad formal:

"La obra de arte no existe para los críticos y los conocedores, sino para el placer inmediato del público (...) La belleza es creada para el placer de los otros" (p. 321).

INSPIRACION Y OBSESION

Hegel no se despide de todos estos temas sin dedicar algunas páginas al artista. Llama **fantasía** a la imaginación creadora. Pero ella está sujeta a la exigencia de racionalidad:

El artista no se puede quedar en puros pensamientos, porque esto es tarea de la filosofía, sino que debe dirigirse a la realidad, pero ". . . captar lo real no por conocer solo las formas reales, sino que la fantasía debe expresar ante todo la verdad y la racionalidad de lo real representado" (ibid, p. 327).

Estamos ante un creador que trabaja directamente con su reflexión a la que une luego la acción vivificadora del sentimiento:

"Sin reflexión, sin elección, sin comparaciones, el artista es incapaz de lograr un contenido; es un error creer que el verdadero artista no sabe lo que hace" (p. 327).

Por eso hay que rechazar aquello de que la inspiración se produce por estímulos sensibles: "la sangre caliente no hace al artista".

Y añade:

"La inspiración consiste en estar obsesionado por la cosa, tenerla presente y no conocer reposo hasta que ella no haya recibido una forma artística y acabada" (p. 333)

Y el verdadero artista no se ocupará de repetir la realidad vulgar "... porque el fin del arte consiste justamente en hacer menos perceptible el contenido de la vida cotidiana" (p. 334).

LA DOMESTICACION DEL ARTE

Afirma Nietzsche que la concepción socrático–platónica del arte podría sintetizarse así: "eres verdadero, luego mereces ser bello".

Aun cuando critica el concepto tradicional de imitación, aun cuando sitúa al arte en una categoría metafísica (contrariamente al manifiesto desprecio por el mismo en **La República**), Hegel sigue siendo profundamente platónico en su concepción racionalista. Si el intento de ordenar la historia universal del arte muestra un deseo de integrar prácticas ajenas al propio sistema filosófico, para insistir en que todo lo real es racional; el ataque a la contaminación por la vida cotidiana y a lo que pueda orillar el delirio (el mal, del demonio, la magia, el misterio en general) busca privar a la realidad de un camino distinto al de la razón.

Dicho de otra manera: la muerte del arte se produce sistemáticamente cuando los creadores pasan a ocuparse de las necesidades inmediatas, en las cuales bien pueden entrar no solo las miserias de la vida cotidiana, sino también el absurdo y lo maravilloso. Hegel no perdona uno solo de esos momentos. Verdad y belleza se funden en la marcha del Espíritu y todo lo que se sale de esa unión pasa al dominio de lo finito, y todo el mundo sabe que lo finito está condenado a perecer.

El tema de la vida cotidiana aparece como una constante en el libro: es lo que debemos superar, lo que el arte ayuda a olvidar, lo que debe ser menos perceptible a

través de la obra, lo que constituye el reino de las miserias y de los apremios. Un siglo más tarde Lukács iniciará un giro copermicano: solo la vida cotidiana es el objeto de la creación artística.

Hegel anticipa buena parte de las críticas actuales a los mensajes de difusión colectiva: todo el tema del consumo aparece en su **Estética** con meridiana claridad. ¿Cuál es la herencia de estas apreciaciones en los filósofos de la Escuela de Francfort? El arte no puede ser objeto de deseo, de posesión; la obra es literalmente inconsumible...

Su función es apartarnos de la inmediatez para transportarnos al dominio del Espíritu. Con variaciones terminológica, estas afirmaciones reaparecen una y otra vez en nuestro siglo, sobre todo cuando se trata de criticar a los mensajes de difusión masiva.

Como reaparece, y esto es mucho más antiguo que la obra de Hegel, el rechazo, el terror incluso, al espectaculo más abiertamente popular: la comedia. En ella degenera el arte clásico, en ella comienza el deterioro del arte romántico. ¿Por qué la comedia? ¿Solo por su deleite en cuestiones inmediatas, en la representación de lo que a diario ocurre? ¿O hay también aquí la desconfianza platónica a la desmesura, a la risa desbordada, a la excesiva caricaturización de los seres? ¿O hay, en definitiva, la misma desconfianza que se manifiesta ante el ansia de aventuras de los caballeros medievales, ante la magia, el delirio?.

Públicos desordenados, bullangueros; desmesuradas tribulaciones en los escenarios... eso son las comedias. Un sistema que pretende ordenarlo todo no puede dejar de lado espacios que invitan a un bullicioso caos. Nada tiene que hacer allí el arte, aun cuando se pueda aceptar

graciosamente ese espacio para las "figuras pertenecientes a las clases subordinadas" que a través del vaudeville y la comedia tienen (comicidad mediante) "el derecho de expandirse como ellos quieren y pueden"

Arte basado en príncipes, comedia basada en sectores subordinados. Perfecto proyecto cultural de un Estado... hegeliano.

Como lo señalamos, este trabajo se ubica dentro de un intento de relectura de algunos momentos de la tradición filosófica, a fin de introducir en nuestra actual discurso sobre la comunicación una dimensión histórica que permita la comprensión del uso de determinados argumentos.

En la actualidad nos debatimos tenazmente en estos temas. Casi todos han aflorado ante el progreso infinito de los grandes medios de difusión. Lo que hemos venido denominando "comunicación alternativa" ha sido en gran parte el intento de introducir en el espectáculo una luz de racionalidad, una línea que pasa por lo que llamamos "concientización". "Si reflejas alguna verdad tienes derecho a ser público", parece la consigna en muchos rincones de América Latina. Desconfiamos del espectáculo tanto como Hegel; formados en su escuela, mal que nos pese, desconfiamos de toda forma de espontaneidad, de la manera natural con que los grandes sectores de la población se dirigen hacia los mensajes de difusión colectiva.

O bien nos lanzamos a una revalorización de toda manifestación espontánea de la población, porque en el fondo queremos hallar un motivo que justifique nuestra búsqueda de verdades: andamos tras una racionalidad distinta, pero racionalidad al fin.

Callejón sin salida, porque el problema no fue nunca el de una "comunicación alternativa", sino el de relaciones sociales distintas, el de una cotidianidad alternativa a la cimentada por la sociedad actual. Y esto no se teje precisamente desde arriba, desde la trama del discurso.

RADIODRAMA Y VIDA COTIDIANA

Es objeto de este artículo aportar elementos para el análisis de los mensajes denominados radiodramas o radioteatros. Nuestra hipótesis es que su éxito depende de la manera en que su contenido y su forma se relacionan con constantes de la vida cotidiana de la población. Si se intenta utilizar este recurso con fines educativos sin tomar en cuenta tal relación, es muy probable que se termine en un fracaso.

Para confirmar nuestra hipótesis presentaremos los antecedentes del género que consideramos están en la estructura general del relato. Retomaremos el análisis realizado en la Antigua Grecia sobre la fábula y relacionaremos a ésta con la retórica en el seno de la vida cotidiana. Luego recuperaremos el estudio de Arturo Roig sobre la función del relato de la vida cotidiana y por último intentaremos reconocer algunas formas alternativas dentro del uso generalizado de este género.

DE LA FABULA A LA CIENCIA

En el siglo III antes de Cristo habían sido escritas ya las obras que intentaban reflejar distintas formas sociales de relación con la realidad. Nos referimos a **La Poética**,

La Retórica, y la **Lógica** (compuesta por los **Analíticos y el Tratado de la hermenéutica**), todas de Aristóteles. La primera está dedicada a lo que entonces se denominaba la fábula, entendida como la relación de sucesos verosímiles. La segunda se orienta a la influencia sobre los demás a través de recursos verbales y expresivos en general. Es el arte del orador, pero también es el arte de la persuasión en las relaciones cotidianas. La tercera intenta ofrecer un método de acercamiento a la realidad a fin de obtener información objetiva (entendido este último término como respeto al objeto, a lo que algo es).

Dijimos que cada una representa distintas formas sociales de relación con la realidad. Precisemos: todo ser humano, de la manera más refinada o más rudimentaria, pone en práctica estas tres formas a lo largo de su existencia. Todo individuo fabula, intenta persuadir e indaga. Que dedique más tiempo a una u otra actividad es algo que puede explicarse por la inserción social de cada quien. Dice al respecto Ernesto Cardenal: "He visto a tanto poeta que no fue en nuestros mercados".

Además, ninguna de ellas es gratuita. Puede reconocerse una suerte de necesidad social de la fábula manifestada desde la niñez y desde los tiempos más remotos de la humanidad. Pero, a partir de tal necesidad, aquélla cumple una función social, la cual preocupó mucho a un hombre como Platón. En efecto, durante siglos los poetas habían aparecido como depositarios de verdad destinadas a ordenar la vida de la ciudad. A través de la fábula se ofrecían formas de vida, ejemplos a seguir. Platón atacó con violencia ese uso social. Llamó a los poetas y a los artistas en general "hacedores de fantasmas" y les cerró las puertas a su República ideal.

La fábula, en suma, cumple una función ideológica y hasta puede inscribirse dentro del discurso político.

En ese juego se ofrecen formas de adaptación muy precisas a las relaciones sociales vigentes.

Fue mucho más sencillo comprobar esta función en el discurso retórico. El orador en la Antigua Grecia ocupaba un lugar central, su trabajo era claramente político. Su arte de persuadir se ejercía en público. Para ello practicaba a lo largo de años, se apropiaba de recursos útiles para conmover a su auditorio.

Ambas formas de relación se apoyaban, y se apoyan, en la vida cotidiana de la gente. Al menos en relación con sectores amplios de la población, ni la fábula ni la retórica contradecían las percepciones fundamentales de la vida cotidiana. Reitera una y otra vez Aristóteles en su **Poética**: ". . . vale más elegir cosas naturalmente imposibles, con tal que parezcan verosímiles, que no las posibles, si parecen increíbles".

O de otra manera: ". . . con respecto a la poesía conviene antes escoger un asunto, aunque parezca imposible, si es creíble, que otro posible no siendo creíble".

Pero sucede que para la retórica aconseja exactamente lo mismo. Dice que este arte se ocupa de lo verosímil y "más vale un verosímil imposible que un posible inverosímil".

¿Verosímil para quién? ¿Dónde está la condición de posibilidad de algo que "tiene apariencia de verdadero", como dice el diccionario? La verosimilitud es posible porque hay quienes están en disposición de aceptar algo como creíble. Es en el campo de las creencias donde se mueven la fábula y la retórica. Y las creencias son una forma característica de las relaciones cotidianas, como veremos más adelante.

Pero decíamos que además de fabular y de intentar persuadir todo individuo, aún de la forma más rudimentaria, indaga. Una actitud científica ante la realidad no es solo el producto de refinados métodos de investigación. Durante siglos se hizo ciencia por acumulación de experiencias, por observación de los fenómenos de la naturaleza. Esta actitud tiene también su fundamento en las relaciones cotidianas, pero es la más débil si se la compara con las dos anteriores. Basta asomar al espacio que ocupan la oferta de lo imaginario y de la retórica en la actualidad para comprobar esa afirmación.

Una posible inferencia: la actitud científica es sana por naturaleza, en la fábula y en la retórica se esconden todos los males. Ni una cosa ni otra. Hay usos de la ciencia totalmente perjudiciales para la sociedad. Hay un uso creativo de la fábula, como puede apreciarse en la canción popular o en obras más elaboradas de la literatura. Aristóteles reconocía ya una buena y mala retórica, según el uso que a sus recursos se diera.

Como de la vida cotidiana se trata, lo fundamental es si el uso de cualquiera de esos tres discursos tiende a cristalizar relaciones sociales negativas, como el machismo por ejemplo, o la creencia en soluciones mágicas para problemas que quieren de una movilización y de un análisis de la situación social en que se está inserto.

Presentaremos a continuación las características fundamentales de la fábula para luego referirnos a la retórica y ver de qué manera se interrelacionan ambas en dirección a una influencia sobre la vida cotidiana de la población.

LA FABULA

Afirma Aristóteles en su **Poética** que la épica, la tra-

gedia y la comedia son modos de imitación de los sujetos que obran ". . . y éstos por fuerza han de ser buenos o malos". La diferencia entre la tragedia y la comedia estriba en que ésta "procura imitar los peores y aquélla hombres mejores que los de nuestro tiempo"

Reafirma esto más adelante:

"Después la poesía fue dividida conforme el genio de los poetas, porque los más graves dieron en imitar las acciones nobles y las aventuras de sus semejantes, y los más vulgares las de los ruines".

Las formas más tradicionales de narración, sea a través de la épica, de la tragedia o de la comedia, estaban ya divididas en aquel tiempo de acuerdo con precisas cateforías. Desde entonces la comedia (¿podremos englobar en ella las actuales radionovelas?) aparecía como un género menor, producto de los autores "más vulgares"

Destaquemos otro texto:

"La comedia es, como se dijo, retrato de los peores, sí, más no según todos los aspectos del vicio, sino sólo por alguna tacha vergonzosa que sea risible; por cuanto lo risible es cierto defecto y mengua sin pesar ni daño ajeno, como a primera ojeada es risible una cosa fea y disforme sin darnos pena".

Para aludir a las características de la fábula, Aristóteles afirma: "La fábula es un remedo de la acción, porque doy este nombre de fábula a la ordenación de los sucesos. . . (se trata de una) imitación, no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida, y de la ventura y desventura". La fábula se ocupa de acciones a través de dos recursos centrales: las peripecias y la anagnórisis (el reconocimiento).

Alude luego a la estructura de la fábula:

"Así que como los cuerpos y los animales han de tener grandeza, sí, más proporcionada a la vista, así conviene dar a las fábulas tal extensión que la memoria pueda retenerlas fácilmente".

Y en relación al todo:

"Es forzoso, pues, que como en las otras artes representativas una es la representación de un sujeto, así también la fábula, siendo una imagen de acción, lo sea, y de una, y de ésta toda entera, colocando las partes de los hechos de modo que, trastocada o removida cualquier parte, se transforme y mude el todo. . . ".

Se trata de una estructura que se constituye en un sistema cuyas partes no pueden ser traspuestas de un lugar a otro.

Veamos algo que tiene una relación muy directa con nuestro tema del radiodrama.

"Llamo fábula episódica aquella en que se entremeten cosas que no es probable ni forzoso que acompañen a la acción. Estas, los malos poetas las hacen por capricho; los buenos en gracia de los farsantes, porque haciéndolas a competencia para las tablas y alargándolas hasta más no poder, muchas veces se ven precisados a perturbar el orden de las cosas".

Sobre la relación entre la fábula y el público, el autor señala algunas formas muy útiles para nuestro tema:

1.- Los poetas buscan asuntos no de inventiva, sino en los **cuentos sabidos** desde la antigüedad;
2.- lo que se presenta (costumbres por ejemplo) deberá

cuadrar bien, ". . . pues ser varonil a la verdad es bueno, pero a una mujer no cuadra el ser varonil y valiente";

3.- también lo que se presenta (las costumbres en este ejemplo) ". . . han de ser semejantes a las nuestras".

En pocas palabras:

". . . en la descripción de las costumbres como de los hechos tener siempre presente a lo natural o lo verosímil; que tal persona haga o diga las tales cosas, y que sea probable o necesario que esto suceda tras esto".

La verosimilitud consiste en contar fábulas con visos de verdad:

". . . creyendo vulgarmente los hombres que, dada o hecha esta cosa, resulta ordinariamente esta otra; y si la última existe, también debió existir o hacerse la primera; y esto engaña, por cuanto cabe que la primera sea falsa, ni es tampoco absolutamente necesario que por existir ésta se haga o se siga esotra, o al revés: dado que nuestra mente conociendo ser cierta esotra, infiere falsamente que también la primera lo es".

Formas, pues, como se dice al final, de inferencia; algo absolutamente actual en los mensajes difundidos por los medios de comunicación colectiva.

Por la importancia que tiene en el género objeto de este artículo, presentaremos por último lo que el autor indica en relación con la anagnórisis (reconocimiento):

"La primera y menos artificiosa, que muchísimos usan para salir de apuro, es por las señas". Cicatrices, por ejemplo. Otra es por la memoria de lo pasado.

Los artificios para el reconocimiento y los encubri-

mientos que no lo van permitiendo, suelen constituír una suerte de constante en los radiodramas de difusión masiva.

Recuperemos lo presentado hasta ahora en este capítulo:

1.- Hay diferencias de géneros derivados de la imitación: la tragedia imita a los mejores, la comedia a los peores o más vulgares;
2.- La obra debe tener ciertas proporciones y estar sujeta a un ordenamiento;
3.- La fábula episódica introduce cosas de manera forzada, las cuales no hacen a la acción central;
4.- Los poetas recrean a partir de cuentos sabidos;
5.- Es preciso que estos mensajes cuadren bien con lo que la gente está habituada a concebir o a percibir;
6.- Lo verosímil es preferible a algo verdadero que aparezca como imposible;
7.- En relación con la fábula se realiza a menudo una inferencia que no necesariamente se ajusta a la verdad;
8.- Existen distintas formas de reconocimiento, algunas muy elementales "para salir del apuro".

Estos ocho puntos serán retomados a lo largo de nuestro trabajo. Adelantemos algunas conclusiones:

1.- La existencia de un género más digno que otros (la tragedia sobre la comedia) se mantiene, en la opinión de distintos autores, hasta nuestros días; desde la descalificación que Hegel hace de la comedia en su **Estética**, hasta los cuestionamientos a la cultura de masas por parte de los filósofos de la Escuela de Francfort. Nos tomamos la libertad de extender las afirmaciones que se hacen en relación con la comedia a los "géneros menores" propalados por los medios masivos. Incluímos en ellos al radiodrama.

2.- Los medios de difusión colectiva han proyectado al infinito la estructura del folletín por entregas que se inicia en el siglo XIX. Esto supone una pérdida de las dimensiones de la obra, a la manera en que la concebía Aristóteles. En el caso de la radionovela es común la inclusión de capítulos con tal de "estirar" el programa.

3.- La recreación a partir de "cuentos sabidos" es para nuestro análisis algo fundamental: lo sabido es lo que todos comparten en el seno de la vida cotidiana. Aquí entran también aquellas afirmaciones de lo que "cuadra bien", lo correspondiente a la verosimilitud y al paralogismo. Intentaremos demostrar que en general las radiodramas no contradicen, sino más bien refuerzan esas concepciones compartidas en la vida cotidiana. Ello las hace partícipes de un esfuerzo conjunto de la casi totalidad de los mensajes de difusión masiva, esfuerzo ideológico sin duda: el de reafirmar los límites actuales de la vida cotiana de las grandes mayorías de la población.

LA RETORICA

Dijimos anteriormente que la retórica, en la concepción de Aristóteles, se ocupa de lo que es verosímil. Eso la ubica en el mismo uso social de la fábula. Comparte con ésta la labor de reforzar los límites de la vida cotidiana, tiene una idéntica función ideológica.

Uno de los recursos que más trabaja Aristóteles es el del entinema o silogismo retórico (también llamado práctico): supuestas ciertas proposiciones concluír en otras. Lo importante es eso de "supuestas": el entinema se funda en verosimilitudes, en lo que sucede y se cree de ordinario.

No es objeto de este capítulo analizar la totalidad de

la **Retórica** aristotélica. Se trata, a los fines de nuestro trabajo, de recuperar aquellos elementos que se utilizaron también como recursos de las fábulas mismas. Y de destacar los momentos en que se alude claramente al uso de las costumbres y formas de relación cotidianas del público.

Dice con respecto a esto último Roland Barthes:

"La retórica de Aristóteles es la del silogismo aproximativo, es una lógica voluntariamente degradada, adaptada al nivel del público, de la opinión corriente. Es una retórica que corresponde a los medios de masas, porque toma como objeto lo que es verosímil, es decir, lo que el público cree posible."

Retomemos el tema de los recursos. Uno de ellos, que tiene también en la actualidad una enorme presencia, es el de los tópicos, o lugares comunes.

La tópica, afirma Roland Barthes, se convirtió en una reserva de estereotipos, de temas consagrados que el orador podía utilizar según el asunto tratado.

Aristóteles dedica buena parte de su **Retórica** a la descripción de tópicos:

1.- Casi para cada hombre en particular y para todos en común existe una meta en función de la cual se eligen o se rechazan las cosas: la felicidad y todos sus aspectos.
2.- Tópicos del bien. es bueno aquello que es elegible por sí mismo y aquello por razón de lo cual elegimos otra cosa. Las adquisiciones de los bienes son buenas y las pérdidas son malas. Las virtudes son un bien. . . .
3.- Tópicos de la virtud y el vicio, de lo noble y lo ver

gonzoso. La justicia es una virtud por la cual cada uno posee sus propias cosas de acuerdo con la ley.

4.- Tópicos de lo agradable y lo desagradable: es agradable vengarse y vencer; es agradable el mandar...

5.- Tópicos de la nobleza, etc.

El reconocimiento de lugares comunes en la retórica posibilita algo similar en el campo de la fábula. Queremos decir que, orientados ambos discursos al ámbito de lo verosímil, no tienen por qué no tocarse, y uno de los puntos más claros es precisamente el de los tópicos. En efecto, debido a que estos lugares comunes logran un inmediato reconocimiento y adhesión del público, en tanto que no contrarían sus hábitos cotidianos de percepción de la realidad (ampliaremos más adelante este tema), son utilizados tanto en el ejercicio de la retórica como en el de otras formas de relación con la gente. Y a ello no podían escapar los relatos, sobre todo cuando se los lanza en cantidades inmensas, como ocurre en la actualidad.

Los radiodramas comerciales están plagados de lugares comunes, no solo por los temas sino también por la manera en que los mismos son presentados. Piénsese en los tópicos de la familia, del amor materno, del valor masculino, de la maldad, por enunciar solo algunos.

Por supuesto que es algo que el género comparte con otros de circulación masiva, pero en él resaltan con toda claridad, en especial cuando se intenta sostener un hilo dramático, una tensión destinada a atraer el interés del público.

En el libro II de la **Retórica** Aristóteles analiza las pasiones que suele tener el público y sobre las cuales es posible trabajar. Aún cuando resulte reiterativo queremos destacar que cada una de ellas aparece hasta el can-

sancio en los actuales mensajes masivos.

La **ira**: es un impulso, acompañado de tristeza, a dar un castigo manifiesto, por un manifiesto desprecio de algo que toca a uno mismo o a alguno de los suyos. El iracundo se enoja siempre por cosas que tocan a un individuo particular.

La **serenidad**: es una detención o pacificación de la ira. Existen tópicos de la serenidad, como el respeto, la risa, el humillarse a uno mismo, etc. El **amor**, es el querer para alguien aquello que se cree bueno por causa de aquél, y no de uno mismo (tópicos de la confianza, del compañerismo, de la fidelidad). El **temor**, cierta pena o turbación que resulta de la imaginación de un mal inminente, dañoso o triste, y, además, cercano en el tiempo. El **valor**, es la esperanza acompañada de la imaginación de que están cerca las cosas salvadoras. La **vergüenza**, cierta tristeza o turbación respecto de los vicios presentes, pasado o futuros que parecen llevar a una pérdida de la honra. La **compasión**, es cierta tristeza por un mal que aparece grave o penoso en quien no es merecedor de padecerlo. La **envidia**, es cierta tristeza por la abundancia manifestada de los bienes ajenos. . .

Todas estas pasiones están presentes en la vida cotidiana y el orador no tiene más que aprovecharlas en su discurso.

Pero hay más sobre la vida cotidiana:

"Conviene servirse de las sentencias comunes, que corren de boca en boca. Las sentencias son de gran ayuda para los discursos, por la rudeza de los oyentes, ya que se alegran si alguien, hablando en general, toca las opiniones que ellos tienen en particular"

Tampoco resulta ninguna novedad recordar aquí el uso de los refranes se hace en los radiodramas.

Por último, cuando habla sobre las formas de expresión (la elocución) insiste en esta relación con lo cotidiano:

1.- De vez en cuando hay que incluír alguna expresión extraña, pero no hay que salirse en exceso de lo que la gente está habituada a escuchar.
2.- Epítetos y metáforas son adecuados, sobre todo cuando hay una clara analogía con aquello a lo que se alude. Es decir, se trata de usar lo que podemos denominar "metáforas empobrecidas", en las cuales salta a la vista el significado que se busca enfatizar ("Acarició sus cabellos de oro").

Sinteticemos lo dicho sobre la retórica:

1.- Al igual que la fábula, la retórica se sitúa dentro de lo verosímil.
2.- El silogismo retórico se funda en una inferencia similar a la analizada en la fábula (el paralogismo): proposiciones fundadas en verosimilitudes, de las cuales se sacan algunas conclusiones.
3.- Los tópicos constituyen reservas de estereotipos utilizados tanto por la retórica como por la fábula, sobre todo si se piensa en los relatos difundidos en la actualidad por los medios de masas.
4.- Las pasiones que toca la retórica son muy similares (o las mismas) a las que trabaja el discurso de masas actual.
5.- En la expresión tampoco se aleja la retórica de las formas cotidianas de comunicación, sea a través de los refranes o del uso de recursos como las metáforas empobrecidas.

No enunciamos conclusiones de este capítulo porque ellas están demasiado a la vista. Presentaremos ahora algunas formas de análisis del relato y dedicaremos un capítulo al tema de la vida cotidiana, para orientar luego toda la información reunida al estudio de las radionovelas.

EL RELATO POPULAR

Hemos analizado hasta ahora el modo en que fueron presentados géneros ya establecidos en la Antigua Grecia. La tragedia y la comedia, el ejercicio retórico, aparecían institucionalizados en el momento en que Aristóteles se dedicó a estudiarlos.

Sin embargo, el género objeto de este artículo se apoya fuertemente sobre una línea que tenía una presencia permanente en los sectores mayoritarios de la población. Nos referimos al relato popular, cuya manifestación más clara en la antigüedad es el mito. Afirma Arturo Roig que es preciso no confundir los planos en relación con la función social de esos relatos. En efecto, si proyectamos hacia ellos la noción actual de "lo imaginario" corremos el riesgo de atribuírles una función que no cumplían. Es decir, lo que para nosotros en la actualidad aparece como imaginario, podía tener una función religiosa o constituírse en algo **real** en otros períodos históricos. Lo que no quita el papel de reafirmador ideológico cumplido por el mito.

Pero aquí lo que más nos interesa es la estructura de essas narraciones, en ella aparece una serie de constantes mantenidas hasta nuestro tiempo. Hecha la aclaración acerca del modo en que era vivido un determinado relato popular (insistimos: tal vez no en la vertiente de lo imaginario como podemos pensarlo en la actualidad) presentaremos a continuación el esquema de interpretación del

"cuento maravilloso", ideado por Vladimir Propp, para luego retomar el análisis que Arturo Roig realizó sobre un cuento popular ecuatoriano.

Propp dedicó largos años a la investigación de la estructura del cuento maravilloso ruso. Sus conclusiones fundamentales al respecto están publicadas en el libro **Morfología del Cuento**, aparecido en 1928.

La búsqueda de una manera de clasificar los cuentos llevó al autor a descartar varias posibilidades. Ante un material tan grande como el de la tradición popular, resultaba imposible, al menos en un comienzo, una clasificación sistemática de tales formas narrativas. No se la podía hacer por los héroes porque estos varían mucho (si bien un héroe podía aparecer en distintos cuentos, en otros no aparecía). Tampoco a partir de los atributos de los personajes porque estos son distintos de un cuento a otro. Y así sucesivamente.

Propp descubrió que los elementos constantes que buscaba eran las funciones de los personajes: no importa tanto saber quién hace algo ni cómo, sino saber qué hace. Esto lo llevó a analizar las **funciones** que tienen lugar en cada cuento. Función es:

". . . la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su alcance significativo en el desarrollo del relato".

Dicho en pocas palabras: en estos relatos, en esencia, siempre sucede lo mismo. Y más aún, la secuencia en que se presentan las funciones es siempre la misma.

Volvamos a la definición:

". . . acción de un personaje", es decir, lo importan-

te es qué se hace:

" definida desde el punto de vista de su alcance significativo en el desarrollo del relato", lo que implica que la acción tiene un determinado radio, cubre una parte del relato y adquiere valor en relación con el desarrollo de este último. Toda función es tal porque aparece en relación con otras: si existe un héroe es porque habrá un hecho heroico que cumplir, porque hay un enemigo una carencia. . .

El esquema se resuelve de esta manera:

1.- situación inicial estable;
2.- ruptura de la situación inicial por la presencia de alguien externo a la comunidad;
3.- daño (robo de un objeto, rapto de una doncella);
4.- presencia del héroe;
5.- delegación en el héroe de la misión de reparar el daño;
6.- lucha;
7.- victoria;
8.- recuperación de la situación inicial.

Dentro de ello pueden producirse distintas peripecias que vienen a completar las funciones propuestas por Propp. Si, como hizo Arturo Roig, consideramos la situación inicial estable como la vida cotidiana de la comunidad, tenemos otra alusión directa al tema que nos viene preocupando. En efecto, este tipo de relato alude a condiciones estables de la vida cotidiana y a la necesidad de recuperarlas a cualquier precio. En los cuentos populares analizados por Propp la transgresión se cumple siempre en relación con un modo de vida vigente y el hecho de repararla, de atacar y vencer al enemigo, constituye una suerte de constante, no solo en tales relatos, sino también en la gran mayoría de los que circulan a través

de los medios de difusión colectiva. De lo que se trata siempre es de recuperar el orden social vigente, expresado en un determinado tipo de vida cotidiana.

Los relatos en los cuales el daño se produce por alguien externo a la comunidad son enmarcados por Arturo Roig en lo que denomina "cotidianidad positiva", a la que corresponde un esquema de "violación–restauración". Cuando la transgresión parte de la propia comunidad, habla el autor de "cotidianidad negativa", y el esquema correspondiente es el de "rebeldía–represión".

". . . atendiendo la presencia de lo cotidiano, como sujeto último, es posible reconocer dos sistemas permanentes el de la "cotidianidad positiva" y el de la "cotidianidad negativa", los que generan parejas de contrarios tales como lo de "violación–restauración", en relación con el primer eje semántico, y los de "rebeldía–represión", respecto del segundo, sin que ello signifique que no puedan darse otros, como podría ser, por ejemplo los de "rebeldía–transformación". En todos los casos se trata de un sujeto afectado dentro de un determinado orden social, por causa de una "fechoría", por lo que la "cotidianidad", sea ella entendida como "positiva" o "negativa", resulta ser siempre una cotidianidad afectada en un caso con "justicia" y en otro con 'injusticia". (A Roig, "Narrativa y cotidianidad").

Así, se abren dos tipos de narraciones:

1.- Aquellas en las que **todos** los miembros de una comunidad consideran que su vida cotidiana es positiva y que debe ser restaurada;
2.- Narraciones en las que **algunos** miembros de la comunidad consideran que su vida cotidiana es negativa y que debe ser alterada.

En el primer caso, señala Roig, se parte del presupuesto de que existe una sola forma de cotidianidad, entendida como "buena" y "justa". Pero también hay relatos, como el cuento ecuatoriano analizado por el autor, en los que puede aparecer la conciencia de otras formas de vida cotidiana ". . . ya sea con el objeto de alcanzar una definición y conformación de la que se entiende como la "verdadera" respecto de un determinado mundo de valores, ya sea para señalarla como "injusta" y por lo tanto necesitada de reforma o, tal vez, en algunos casos con la pretensión oculta o manifiesta de destruírla ya que no de transformarla".

El esquema de Propp se inscribe (si uno se atiene a los cuentos que analizó) en el primer caso. Roig aporta un profundo análisis del segundo y abre el camino para interpretaciones alternativas del relato popular. Si solo existiera el esquema presentado por Propp, y si en tal caso lo aplicaramos sin más a los sectores populares, queda por concluír que éstos solo reiteran un orden vigente, no hacen más que defender (a través de sus relatos) una vida cotidiana estable. Pero sucede que el cuento analizado por Roig también proviene de la narrativa popular. En pocas palabras: los relatos cumplen una función ideológica, se inscriben incluso, como lo señala nuestro autor, en el discurso político, y como tales, tienen una función reafirmadora o transformadora.

Hagamos una tercera síntesis:

1.- Propp descubre en los cuentos populares rusos una estructura que, en el material por él analizado, se reitera siempre.
2.- Dicha estructura gira en torno de la ruptura de una situación inicial estable y las peripecias se suceden en el intento de recuperar tal situación.
3.- Los cuentos analizados por Propp se enmarcan den-

tro de lo que Roig denomina "violación–restauración" de un orden vigente, aceptado por todos.

4.- Existe otra posibilidad: una "cotidianidad negativa", en la que el orden no es aceptado por todos, con lo que se abre paso a un esquema "rebeldía–represión".

La presencia de ambos tipos de relato en el seno de la narrativa popular, habla de contradicciones en la vida cotidiana. De lo contrario solo tendríamos la primera versión, con lo que podríamos entrever una vida cotidiana homogénea, totalmente mediatizada por un discurso dominante.

Veamos para finalizar este capítulo, lo que aporta Claude Bremond en su trabajo "La lógica de los posibles narrativos". Se parte de dos posibilidades, aunque la elección de una de ellas lleva a líneas distintas de relato:

1.- Un estado de degradación inicial (es decir, una deficiencia en la vida de algún personaje o comunidad) al que luego sucederá un mejoramiento.

2.- Un estado inicial satisfactorio, seguido por una degradación o pérdida del mismo.

El segundo caso se corresponde con los relatos analizados por Propp y Roig. El primero, en cambio, suele presentarse en series radiales o bien en mensajes con alguna pretensión educativa. Alicia Poloniato analizó la serie "Un tal Jesús" y comprobó que algunos de los episodios se estructuran a partir de una degradación inicial. Es muy común, por otra parte, encontrar mensajes educativos que intentan llevar alguna lección o enseñanza a través de esa situación de degradación inicial (se perdió la cosecha y es preciso organizarse para salir del problema, un niño está enfermo y a partir de allí se suceden todos los pasos para curarlo, etc.).

LA VIDA COTIDIANA

La continuidad de los sistemas sociales (sean justos o injustos) se funda en la continuidad de la vida cotidiana de sus distintos sectores sociales. Pero ello no se produce por obra y gracia de la casualidad. Los sistemas están organizados económica, política e ideológicamente para mantenerla. Instituciones como el Estado, la escuela, las organizaciones religiosas, tienen siempre (en cualquier tipo de régimen) esa función. Instituciones, también como los medios de difusión colectiva.

Sin embargo, esa influencia no se ejerce sin una correspondencia. La vida cotidiana no es diseñada desde afuera, hay en ella condiciones que permiten determinadas influencias.

Las relaciones cotidianas se caracterizan por ciertas constantes, en las cuales se apoyan quienes están dedicados a reafirmarla y orientarla en una dirección. A los fines de nuestro trabajo analizaremos:

1.- constantes conductuales;
2.- constantes perceptuales.

El comportamiento diario se basa en una serie de hábitos cimentados desde la niñez; desde los más elementales, ligados a la alimentación y la higiene; hasta los más sofisticados, relacionados con el trabajo y las interacciones personales.

Aún en los seres que consideramos más creativos, la conducta diaria está sujeta a una serie de rutinas que, en caso de no haber rupturas de algún tipo, se mantiene a lo largo de toda la vida.

Cuando ocurre una ruptura (la muerte de un ser

querido, la guerrra, el exilio) hay o bien la tendencia a abordar provisoriamente algunos hábitos o bien el intento de aferrarse a ellos para enfrentar nuevas situaciones. En el caso de las migraciones de sectores populares, por ejemplo, se produce el intento de solucionar problemas nuevos con hábitos que no corresponden a ellos. Piénsese, al respecto, en lo que significa enfrentar los espacios de las grandes ciudades a partir de las rutinas espaciales propias del medio rural.

Los mensajes de difusión masiva, sobre todo los propalados por la televisión, fundan en gran medida su eficacia en el hecho de reiterar en imágenes hábitos cotidianos. Las conductas de los personajes de la publicidad, por ejemplo, no se alejan excesivamente de lo que la gente a diario hace, o en todo caso exacerban algún tipo de conductas, como el que corresponde a situaciones lúdicas o festivas. De todas formas se reiteran ante nuestros ojos actitudes relacionadas con las comidas, con el trabajo, con la diversión, con la familia. . .

Pero donde más se fundamenta esa eficacia es en el aprovechamiento de las constantes perceptuales.

Presentamos a continuación la síntesis de un texto que escribimos en 1982 para la UNESCO.

En un sentido muy amplio la percepción es definida como un proceso de extracción de información de la realidad. Si bien esto no es suficiente para comprender el tema, comenzamos por preguntarnos por los motivos de tal extracción.

De ella depende directamente la vida de un organismo. El desarrollo de la percepción obedece en primer lugar a una cuestión de supervivencia: solo sabiendo qué ocurre en el medio ambiente es posible reaccionar para

evitar algún peligro.

Inicialmente en los seres humanos sucede algo similar. Pero en ese acto no se agota todo lo que el hombre puede hacer desde el punto de vista perceptual. La extracción de información va más allá, para convertirse en extracción de información cultural.

La necesidad de supervivencia lleva a un recurso perceptual: la clasificación. Un organismo no puede gastar demasiado tiempo en analizar un estímulo para actuar. Tiene que aprender a reconocer rápidamente algo a fin de reaccionar en consecuencia. Por eso se tiende a clasificar estímulos, sin hacer un esfuerzo de observación, una percepción en detalle.

Para funcionar en la vida cotidiana es preciso apropiarse de una serie de conocimientos, que al poco tiempo terminan por convertirse en formas mecánicas de relación con el propio entorno. A esto Henri Lefebvre lo denomina "La débil legibilidad del entorno", es decir, una práctica perceptual que no consiste en el análisis sino en la clasificación. En ella es más lo que se da por sabido que lo que realmente se percibe.

Los esquemas clasificatorios pueden adquirir una gran fuerza y pasar a constituírse en fuentes de estereotipos. A mayor rigidez de los esquemas clasificatorios mayor dificultad de adaptación a situaciones nuevas. La extracción de información y el uso de esquemas clasificatorios no surgen de la nada. Son el producto directo de la vida de un individuo. Dicho de otra manera: a percibir se aprende. ¿Quiere esto significar que un niño tiene que aprender a mirar un objeto, un paisaje? La respuesta es no. El niño ve cosas, pero lo que debe aprender es a darles en significado. Lo que se aprende es a ver los significados de las cosas. Los seres humanos no pueden

percibir de otra manera y cuando hablamos de extracción de información y de esquemas clasificatorios nos referimos a información y esquemas significantes. En una palabra, lo que tiene sentido para quien actúa como perceptor.

El proceso de adquisición de significados es eminentemente social. Se lo lleva a cabo dentro de uno o varios grupos y si bien no termina en toda la vida, adquiere un alto grado de cristalización al finalizar la adolescencia.

El aprendizaje perceptual tiende a frenarse por la falta de estímulos, por la imposición de esquemas clasificatorios que el mundo adulto requiere para su funcionamiento, por la integración a relaciones sociales en las cuales las exigencias perceptuales son mínimas. Se llega así a lo que Gibson denomina la **costumbre perceptual**, una suerte de rutina que conduce a una relación superficial con el propio entorno y con uno mismo.

Y las costumbres perceptuales se orientan a través de conceptos y estereotipos. Los primeros constituyen recursos de acercamiento a la realidad, los segundo, en cambio son, versiones parciales y emotivas de algo. La presencia en la vida cotidiana de los estereotipos resulta innegable. Y es hacia ellos donde se orienta la acción de los medios de difusión colectiva.

Las rutinas perceptuales permiten explicar la continuidad de los géneros propios de los medios de difusión colectiva. Cuando se produjo la aparición de la historieta, por ejemplo, fue necesario que los perceptores aprendieran a leerla, a conocer sus claves. Pero luego esto se convirtió en una rutina y, como según Gibson "percibir es percibir lo familiar", ante alguna revista de ese tipo el público espera que el mensaje esté estructurado como de costumbre. En todo caso los emisores se permiten algu-

nas variaciones, pero en lo esencial la estructura formal continúa intacta. Como lo mismo sucede con la estructura del contenido (sujeta a alguno de los esquemas del relato o a recursos retóricos), tenemos un tipo de mensaje caracterizado por un fuerte conservadurismo, por una permanente reiteración de situaciones, lugares comunes y recursos de lenguaje.

Con el radiodrama comercial ocurre exactamente lo mismo. Hubo en principio un aprendizaje del género, por lo demás nada complicado, y luego se comenzó a reconocer elementos que vienen repitiéndose desde hace años. Los personajes cambian de nombre y de situaciones, pero los esquemas básicos continúan. En todo caso es posible destacar tendencias dentro del género, ya sea que se trate de una radionovela ambientada en el medio rural o bien una de corte histórico, o de situaciones más sofisticadas, como personajes en la selva, etc. A cada una corresponden a su vez constantes y recursos reiterados al infinito.

¿Es posible librarse de estas estructuras? Hay quienes afirman que, como lo fundamental es la estructura, resulta preferible abandonar por completo estos géneros cuando se intenta elaborar un mensaje con intención educativa. A tales conclusiones llega Michéle Mattelart cuando analiza la fotonovela.

Pero están quienes opinan lo contrario.

Afirma Mario Kaplún:

"Con sorprendente unanimidad, todos los expertos prácticos coinciden en preferir, para las emisiones educativas, otros formatos: el diálogo, y, sobre todo, el radiodrama o radioteatro. Es posible que tal propuesta provoque alguna perplejidad en el lector, quien no podrá evitar el evocar inmediatamente el clásico **sopa—opera**, la radio-

novela folletinesca de tanta difusión en nuestros países. Pero debemos corregir ese prejuicio. Aunque lo conozcamos a través de expresiones bastardeadas, el radiodrama no es un género espurio, sino un noble medio de expresión. En Europa ha producido piezas dramáticas para radio escritores de tanta calidad como Bertold Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Harold Pinter, Heinrich Böll".

(Mario Kaplún, **Producción de Programas de radio**)

El problema se plantea cuando se intenta fijar el límite de lo que significan las "expresiones bastardeadas". ¿Es el radiodrama educativo algo absolutamente distinto al comercial? ¿Excluye este último todos los esquemas utilizados por aquel? Los análisis de Alicia Poloniato sobre "Jurado No. 13" indican lo contrario, cuando en la serie es introducido el recurso de la encuesta:

"Casi todas las respuestas de los encuestados, más que entrevistados, responden a juicios de valor apriorístico. . . A una serie de respuestas que manejan estereotipos se enfrentan los reportajes de personas autorizadas o periodistas, médicos, sacerdotes, maestros que ofrecerán datos, experiencias concretas, generalizaciones. Esta contraposición tan tajante deja traslucir un cierto grado de maniqueísmo que no puede atribuírse únicamente a razones didácticas".

¿Es posible, insistimos, escapar a alguno de los esquemas propios del género? Respondemos en forma negativa, por las siguientes causas:

1.- Es imposible alterar completamente la estructura del género sin entrar en contradicción con los hábitos perceptuales de los radioescuchas;
2.- Es imposible escapar a tramas caracterizadas por la polarización de personajes o situaciones (buenos/

malos, pobreza/riqueza, dolor/felicidad. . .);

3.- Es imposible abandonar recursos del lenguaje cotidiano, ya que ellos consituyen una de las formas más claras de reconocimiento de la población;

4.- Es imposible, en definitiva, intentar competir con el radiodrama comercial con algo totalmente opuesto al mismo, al menos en la situación actual de los grandes medios de difusión colectiva.

Dicho de otra manera: consideramos contraproducente un mensaje radicalmente alternativo inserto en un contexto de mensajes dominantes, sobre todo cuando se trabaja con el medio radio. Los hábitos perceptuales de la población no dan saltos. Se trata, en todo caso, de un largo proceso de aprendizaje que no se resuelve en la mera presentación de un solo mensaje dentro del torrente de los dominantes.

Así, aun cuando en "Jurado No. 13" Alicia Poloniato reconoce la presencia de estereotipos, señala algunas notas que resultan alternativas:

1.- La constante preocupación por contextualizar los hechos. En lugar de proceder, como sucede habitualmente en los mensajes de los medios de masas, por recortes sucesivos de la realidad hasta terminar con un distorsionamiento total, se ubica al receptor en los problemas a partir de las causas sociales que los originan.

2.- Los textos anclan en la vida cotidiana, pero una cotidianidad que algunos miembros de la comunidad consideran negatiga y que debe ser alterada. El orden social vigente es visto como esencialmente injusto, por lo cual las acciones deben tender a modificarlo.

Un radiodrama educativo se nos presenta, en las

condiciones actuales de los países latinoamericanos, como una suerte de negociación (perdón por el término) con los radiodramas comerciales. No se trata de romper con todos los esquemas, sino de eliminar algunos.

Recuperemos a continuación los recursos de análisis presentados a lo largo de este trabajo e intentemos plantear algunas alternativas para la labor educativa.

EL USO DE RECURSOS

Hemos analizado una serie de temas que enumeramos a continuación:

1. Proporciones de la obra,
2. Imitación de personajes buenos o malos, "dignos" o "vulgares" (esquemas de polarización);
3. Los personajes deben "cuadrar bien" con lo que se acepta cotidianamente;
4. La verosimilitud llega a estar por encima de lo real;
5. La provocación de inferencias fáciles;
6. Las formas de reconocimiento;
7. Los tópicos o lugares comunes;
8. El uso de las pasiones (la ira, el amor, etc.);
9. El uso del lenguaje cotidiano, el empleo de metáforas empobrecidas;
10. La estructura del relato (funciones que cumplen los personajes);
11. La estructura de cotidianidad positiva ("violación–restauración");
12. La estructura de cotidianidad negativa ("rebeldía–represión");
13. Estado inicial satisfactorio y ruptura por daño;
14. Estado inicial de degradación y búsqueda de mejoramiento;
15. Rutinas perceptuales, estereotipos.

Dos posibilidades tenemos con relación a estos puntos:

- aplicarlos al análisis de un radiodrama para comprobar su existencia y formular un juicio;
- tomarlos en cuenta para la elaboración de un mensaje de tipo educativo, a fin de utilizar algunos y desechar otros.

Cualquiera de las dos es válida y, de hecho, una buena ejercitación en la primera permite una mejor utilización de la segunda.

No es posible establecer a priori un recetario de lo que puede o no utilizarse a la hora de elaborar mensajes. Cuando hablamos de "negociación" pensamos no solo en lo vigente en determinado medio, sino también en las características de la población a la cual se va a dirigir el mensaje. Solo un adecuado diagnóstico de las constantes perceptuales de esta última puede servir de base para la elaboración de los programas.

Sin embargo, optamos por arriegar algunas observaciones:

1. Las proporciones de la obra tienen que ver, en nuestro género, con los tipos de programas reconocidos por Kaplún: unitarios, seriados y radionovelas. Las arbitrariedades que en cualquier de los tres pueden cometerse, en especial en el tercero, no tienen porqué aparecer en los mensajes con intención educativa. Nos referimos a la improvisación, a la introducción de nuevos capítulos para alargar la serie, a la presentación de situaciones y personajes que nada tienen que ver con el conjunto.

2. La utilización del esquema de polarización es lícita, toda vez que la mayor parte de los mensajes de di-

fusión colectiva la incluyen, porque forma parte de los hábitos perceptuales de la población. Sin embargo, el maniqueísmo, el uso de personajes estereotipados, no es lícito en los radiodramas educativos En esto hay que ser muy cuidadoso, porque uno tiende a estereotipar sin darse cuenta. El esquema debe ser matizado por una adecuada contextualización, que explique por qué una acción es buena o mala. Es preferible siempre incluir a representantes de males sociales, no de seudo–males, como los que suelen aparecer en los radiodramas comerciales (la lucha de un personaje contra un malvado que le robó la novia, por ejemplo).

3. El intento de que los personajes "cuadren bien" encierra muchos riesgos. En el análisis realizado por Alicia Poloniato los personajes populares "cuadran bien" con la manera en que normalmente se los concibe: no saben defenderse, no saben expresarse. Pero cuando se utiliza un recurso semejante no se hace más que reforzar una percepción que perjudica a quienes lo aceptan. Además, en las condiciones actuales de los países latinoamericanos, esa actitud pasiva ya no es tan generalizada, como lo demuestra la forma en que se comportan y se expresan tales sectores cuando tienen que defender algunos de sus derechos (a través de movilizaciones, de huelgas, etc.). También en el esquema de "cuadrar bien" se puede utilizar la imagen de la mujer para reforzar una actitud machista. Si bien no es posible contradecir de modo radical las creencias y actitudes de la población, sí se puede intentar una flexibilización de las mismas a través de situaciones y personajes menos esterotipados.

4. Nos hemos referido largamente al problema de la verosimilitud. Cuando se somete toda una línea

de mensajes exclusivamente a lo que es creíble, sin tomar en consideración el alcance de lo que es real o verdadero, se corre también un riesgo: el de olvidarse de los problemas cotidianos de la población para ofrecerle solo un entretenimiento vacuo. La cuestión está en introducir éstos sin abandonar del todo lo verosímil. Hay que recordar que la población, nosotros, todos, tenemos necesidad de lo imaginario, pero hay que recordar también los usos de lo imaginario.

5. La provocación de inferencias fáciles es uno de los caminos más cómodos para elaborar un mensaje. Se trata de dirigir la interpretación a través de la redundancia, de enfatizar ciertas situaciones o conductas que inexorablemente lleven al perceptor a interpretar de determinada manera. En esto Alicia Poloniato reconoce una excepción en la serie "Un tal Jesús": no se trabaja para dirigir la interpretación sino para dejar al público la posibilidad de interpretar a su manera. Este punto es capital: la tendencia a decirlo todo, a abrumar a la gente con los detalles que fuercen un solo sentido de lectura, está presente siempre, incluso en los mensajes educativos. Tendencia que parte de una descalificación (consciente o no) del público: si no digo todo no entenderá nada. La no direccionalidad implica dejar situaciones (sin perder la tensión narrativa), plantear dilemas que el mismo público deba resolver...

6. A menudo existe la tendencia a rechazar todo lo que emplean los radiodramas comerciales. Sin embargo, algunos recursos son rescatables para un uso educativo, y entre ellos se cuentan las formas de reconocimiento, siempre que ellas permitan situar a un personaje en su contexto y no se utilicen para salvar alguna situación. En una palabra: tales for-

mas son útiles para ubicar al personaje en su historia y en la de los suyos, para reconstruír situaciones que llevaron a un individuo a un grupo a tales problemas en la actualidad.

7. No todos los lugares comunes compartidos por la población son negativos. Hay cosas, en las cuales todo el mundo está de acuerdo, que tienen una fuerte raíz popular y que son útiles para las relaciones en determinada comunidad. Piénsese, por ejemplo, en los lugares comunes de la honradez, del trato a los ancianos, del papel que juega la educación, del compañerismo, de la amistad. . . Sin embargo, otros son muy perjudiciales, como los que pueden englobarse en el machismo o en otros tipos de relaciones autoritarias. Los lugares comunes se expresan en formas verbales que llegan a adquirir un alto grado de cristalización. Ellas pueden convertirse en refranes (muchos de honda sabiduría popular) o en expresiones que todo el mundo comparte y nadie critica ("las mujeres no son para esto", "los pobres son felices porque no tienen las complicaciones de los ricos", "los niños deben obedecer", etc.). Incorporarlos sin más a los parlamentos de un radiodrama constituye un error, si se trata de trabajar con una intención educativa. En todo caso se los puede utilizar evaluándolos cuidadosamente. O bien usar uno totalmente estereotipado para hacer que entre en crisis a lo largo del radiodrama.

8. Es imposible no utilizar las pasiones en la trama, ellas son casi siempre su sustancia. Pero hay pasiones y pasiones. No es igual el modo en que se las presenta en "Un tal Jesús", que los desbordes propios de una serie como "Juan sin miedo" que escuchábamos cuando éramos niños en La Argentina.
En el primer caso la pasión se orienta a presentar un

problema y a llevar al perceptor a una toma de posición. En el segundo el radiodrama mismo se agota en las pasiones. Se produce lo que Michéle Mattelart denomina el "exhibicionismo de los personajes". Asistimos permanentemente a lamentaciones, gritos, gemidos. Entre todos ellos quedan sepultadas otras posibilidades del género.

9. Gramsci afirmaba que antes de descalificar los géneros consumidos por los sectores populares había que preguntar por las causas del éxito, por lo que tales sectores buscaban y encontraban en ellos. ¿No será, se preguntaba, que esos géneros ofrecen alternativas al anhelo de situaciones simples, de relaciones directas, de expresiones diarias? ¿No tendremos que aprender de ellos en vez de descalificarlos a menudo sin conocerlos? Estas acotaciones pueden aplicarse el uso del lenguaje en el género que nos ocupa. A la imitación de los "buenos" y "malos" que mencionaba Aristóteles, se suma una imitación del lenguaje corriente, la cual incluye una exageración, una exacerbación de ciertas formas de pronunciación y del empleo de ciertos vocablos. Se trata de una trivialización del lenguaje cotidiano, de una reducción de su riqueza y colorido. Nosotros postulamos que el punto de partida es absolutamente correcto: el lenguaje cotidiano. El problema es qué se hace con él. De una recuperación de formas coloquiales se pasa directamente (aprovechando esa búsqueda de claridad y de situaciones simples) a una banalización de las mismas, a un desgaste expresivo, a un reforzamiento de lugares comunes. En cambio si se recuperan realmente expresiones plenas de riqueza del lenguaje coloquial, si se *utiliza* ese lenguaje para enriquecerlo, es posible llevar al seno de la vida cotidiana formas expresivas destinadas a lograr maneras más precisas de comunicación. Pero para esto es pre-

ciso estudiar el lenguaje coloquial, analizar las narraciones populares, las canciones, frecuentar los puntos de reunión, dialogar con la población. Lenguaje coloquial, pues, con la finalidad de enriquecerlo.

10. Imposible escapar a alguna forma de estructura del relato, ya sea el esquema descripto por Propp o las alternativas planteadas por Roig. Es preciso partir de que ninguno de esos esquemas es inocente, de que la adopción de uno u otro se orienta hacia determinadas formas de solución de problemas, hacia determinados enfoques ideológicos. A decir verdad, los radiodramas comerciales se han orientado en general dentro del esquema "rebeldía–represión": un personaje se alza contra el orden establecido en su comunidad. Piénsese, por ejemplo, en las interminables luchas de los gauchos renegados contra el comisario en Argentina, o las más interminables peripecias de El León de Francia durante un supuesto período correspondiente a la Revolución Francesa. Pero esto no tiene por qué inscribirse en alternativas comunicacionales. El que un personaje se alce contra el orden establecido no significa que quiera cambiar formas injustas de trabajo, de tenencia de la tierra, por ejemplo. Esos alzamientos se relacionan casi siempre con afrentas personales, con el robo de la mujer amada, con el asesinato de un ser querido. Es decir, en el esquema "rebeldía–represión" se producen a menudo seudo–rebeldías que sirven para alimentar interminables series. Un mensaje con intención educativa no puede partir ni de la "violación–restauración" ni de las seudo–rebeldías, simple y sencillamente porque ambas alternativas tienden a reforzar formas estereotipadas de evaluación de la propia realidad.

CONCLUSIONES

Mario Kaplún, en su **Producción de programas de radio** (obra imprescindible en el contexto latinoamericano) insiste en las ventajas del radiodrama para realizar una labor educativa:

- atrae vivamente el interés del auditorio popular;
- moviliza la imaginación del perceptor;
- utiliza la totalidad de los recursos del medio;
- establece una comunicación cálida, personal;
- evita las abstracciones;

  etc.

Junto a las observaciones sobre la estructura general del radiodrama y a la manera de elaborar correctamente un guión, hemos querido aportar algunas consideraciones sobre las características mismas del relato. A la hora de diseñar un programa de esta naturaleza es posible tomar en cuenta los temas propuestos a fin de evitar que se deslicen formas estereotipadas cuando el propósito es educativo.

De esa manera, las cualidades que Mario Kaplún reconoce en el radiodrama se podrán combinar con una intencionalidad educativa que no descuide ninguno de los elementos utilizados.

BIBLIOGRAFIA CITADA

1. Aristóteles, El arte poética, Ed. Espasa–Calpe, Madrid, 1948. Retórica, Obras Completas. Ed. Aguilar, Madrid, 1973.
2. Barthes, Roland. **Investigaciones retóricas I, la antigua retórica.** Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.
3. Kaplún, Mario. **Producción de programas de radio.** CIESPAL, Quito, 1978.
4. Propp, Vladimir. **Morfología del cuento.** Ed. Fundamentos, Madrid, 1976.
5. Proloniato, Alicia. "Análisis semiológico e interpretación de la serie "Un tal Jesús". (mimeo), México. 1981.
   "Jurado No. 13" (mimeo) México. 1982.
6. Bremond, Claude. "La lógica de los posibles narrativos" en Análisis estructurales del relato, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires. 1970.
7. Roig, Arturo. "Narrativa y cotidianidad" en **Cultura , revista** del Banco Central del Ecuador, No. 2. diciembre de 1978, Quito, Ecuador.
8. Prieto Castillo, Daniel **Retórica y manipulación masiva.** Ed. EDICOL, México, 1978.
   Comunicación y percepción en las migraciones. UNESCO. Santiago de Chile, 1982.

DE ARTES Y ANARQUISMOS

A MANERA DE PROLOGO

Diálogo entre Doña Clara Verdad y Doña Juana Valiente

CLARA: "Me alegro que usted conozca y saque la consecuencia que el origen y la causa de las crecidas meserías de todos los artesanos es la admisión indiscreta de efectos que perjudican a los hijos de la América".

JUANA: "Días ha que está conocido ya que hemos dado algunas quejas a los padres de la patria, pero creo que sus orejas están tapadas con plomo pues no toman providencia para aliviar a los pobres que de hambre, niña reniegan".

CLARA: "Le digo a usted con verdad, que si a propósito hubiera estudiado las medidas para aumentar la indigencia, no lo hubiera practicado con perfección tan completa, si para dar estas leyes ministra la materia Catilina, Hernán Cortés u otros de aquella relea, no se hubiera, hermanita, dictado leyes tan buenas".

El diálogo circula en México en 1829 y es recogido

por Luis Chávez Orozco en su obra **La agonía del Artesano** (1), quien en el prólogo a su trabajo indica:

"El artesano mexicano fue herido de muerte... por el alud de mercancías extranjeras que lanzaba a todos los mercados la Revolución Industrial... La agonía del artesano duró más de un siglo. Se puede decir que su cadáver está aun caliente. La industrialización de México, suscitada por la revolución agrario–agrícola de 1910–1958, fue la que dio el golpe definitivo al artesanado" (p. 18).

Iniciamos nuestro trabajo con estas citas porque su objetivo central es detallar las relaciones entre estética y anarquismo, especialmente a través de dos figuras, Plotino Rhodakanaty y Ricardo Flores Magón. En su primera fase el anarquismo se nutre fundamentalmente de artesanos desplazados y de obreros de la incipiente industria mexicana. Y aunque las ideas socialistas cobran vigencia hacia 1860 en el país, las condiciones para que ellas se divulgaran y aceptaran, estaban dadas por la situación de esos sectores sociales que venían empeorando desde hacía varias décadas, tal como lo muestra el diálogo entre Doña Clara Verdad y Doña Juana Valiente.

Por supuesto que no eran los sectores dominantes quienes difundían estas ideas. Con el liberalismo frente al conservadurismo, con el positivismo frente al liberalismo, ellos mantuvieron una pugna interna. Pero siempre combatieron de palabra y de hecho (ejército mediante) las reivindicaciones de las capas más explotadas de la población. Como ideologías dominantes, el liberalismo y el positivismo abarcaron todos los temas posibles para la época: tanto lo económico político, como lo educativo y lo artístico. Pero también impregnaron de alguna manera el pensamiento opositor, como lo mostraremos más adelante.

Por el contrario, el pensamiento socialista, el anarquismo fundamentalmente, no alcanzó a tematizar todos los problemas, y cuando lo hizo (como en el caso del arte) fue tomando en cuenta los puntos de vista de la ideología que justificaban el orden de cosas vigentes. Esó durante el siglo XIX, ya que en el siglo XX la experiencia histórica y la reflexión habrán madurado lo suficiente como para dejar paso a otras formas de encarar la realidad y a otras actitudes mucho más radicales que las sostenidas anteriormente.

En este trabajo detallaremos los argumentos puestos en juego por los sectores dominantes para sostener sus posiciones, en especial desde el predominio del positivismo. Veremos cómo esto se manifiesta en la crítica del arte. Luego nos referiremos a la ideología alternativa a partir de 1860, tomando como figura central a Plotino Rhodakanaty. Ello nos llevará a una presentación de las ideas anarquistas en general y del pensamiento de Fourier en particular, ya que Rhodakanaty se considera su discípulo. Indicaremos cómo ese autor se refiere al arte y luego analizaremos algunos periódicos obreros. Por último nos ocuparemos de Ricardo Flores Magón, quien, especialmente en las cartas que escribió antes de morir en prisión, habla reiteradamente del arte y de la belleza.

IDEOLOGIAS DE COMBATE Y DE REAFIRMACION

Leopoldo Zea, en su obra El **positivismo en México** (2) afirma que la burguesía mexicana utilizó el enciclopedismo francés como filosofía de combate y al llegar al poder, una vez que el partido de la Reforma triunfó, inició una búsqueda del orden. Fue entonces cuando se adoptó el positivismo (recuérdese la frase de Comte "no hay orden sin progreso ni progreso sin orden"). Cuando los conservadores son derrotados, afirma Zea, la burguesía lucha contra los viejos liberales ". . . la burguesía de México tiene que enfrentar a su antigua ideología de combate con una ideología de orden. . . " (p. 49).

Recuerda Zea que el 16 de septiembre de 1867 Gabino Barreda pronunció su **Oración cívica** en Guanajuato y ese mismo año fue llamado por Juárez a integrar una comisión de reforma educativa. Barreda hacía, en su **Oración**, de México un eslabón de la historia de la humanidad y colocada al clero como el espíritu negativo que trataba de estorbar la marcha de la humanidad. En México se enfrentaban dos formas del orden: el estático, el de las fuerzas negativas del progreso, y el dinámico, el de las fuerzas positivas. El triunfo del partido Republicano, la derrota de las tropas francesas, habían salvado a Amé-

rica y a la humanidad de caer en las garras del espíritu negativo (3). En la base de esta ideología está el intento de conciliar los conceptos de libertad y de orden. Dice Barreda: "Lejos de ser incompatible con el orden, la libertad consiste, en todos los fenómenos tanto orgánicos como inorgánicos, en someternos con entera plenitud a las leyes que los determinan" (p.110). Una de las constantes en este pensamiento será el lograr un fondo común de verdades en las que todos coincidan, el solucionar todo mediante la educación: "a reglamentar la propiedad y no a destruirla, a humanizar a los ricos y no a transformarlos en pobres, deben conspirar los esfuerzos de los filósofos y moralistas modernos" (p. 117). El caos social proviene, se afirma, de un desorden de las conciencias. El progreso es pensado en términos de orden social.

En 1877 fue fundada la Asociación Metodófila Gabino Barreda, integrada entre otros por Porfirio Parra, Miguel S. Macedo, Luis F. Ruiz y Manuel Flores. Nos interesa detallar algunas citas que trae Zea de un trabajo de Macedo "Ensayo sobre los deberes recíprocos de los superiores y de los inferiores", ya que sus afirmaciones sirven luego de base para el positivismo inserto en la política. La frase central: "Abnegación de los superiores para con los inferiores; respecto y veneración de los inferiores hacia los superiores" (p. 167). Los inferiores no deben oponer resistencia hacia lo que los superiores hagan en beneficio de la humanidad. "Deben tener para él veneración y gratitud, pues de otra manera ellos serían forzosamente una rémora para la conquista del bienestar y del progreso; oponiendo una resistencia, cualquiera que ella fuese, ora activa ora pasiva y consistente en el solo hecho de no coadyuvar, obligarían a su superior a distraer una parte de su actividad y de sus trabajos en vencerla, parte cuya pérdida será, a no dudarlo, en extremo sensible, pues impedirá o retardará la realización de

numerosos adelantos" (p. 167).

Afirma también Macedo que la ciencia y la moral quedan fuera del alcance del pobre ". . . la primera porque para cultivarla es necesario desgraciadamente una tranquilidad de espíritu y un descanso del cuerpo . . . la moral porque la miseria no conciente los elevados sentimientos del altruismo, porque gastándose toda actividad cerebral en conquistar, no ya un porvenir, sino un presente menos angustioso que el que se posee, es imposible pensar en el porvenir o en el presente de otros. . ." (p. 169).

Todo esto apunta a la justificación de un sistema vigente, y será la base para la afirmación de que en lo social también vale lo de la supremacía del más fuerte. Así, Manuel Ramos afirmará en una ponencia titulada "Estudio de las relaciones entre la sociología y la biología": "Se comprenderá todo el mal que pueden causar las medidas gubernamentales que, so pretexto de remediar los padecimientos de individuos incapaces por sí mismos de luchar contra las dificultades de la existencia, les rodean de cuanto pueden necesitar, preparando así a la posterioridad un triste legado de ignorantes, perezosos y criminales" (p. 176).

Traspuestas al plano político afirmaciones como las anteriores debían llevar necesariamente al sostenimiento de un gobierno fuerte que lograra el orden y el progreso necesarios. Los argumentos fundamentales serían que México había vivido siempre en el caos, que el motor de la vida social era la marcha hacia el progreso, que en un pueblo atrasado se requería un gobierno fuerte. De esa forma el porfirismo figuraba como una necesidad dictada por la misma naturaleza (4).

El positivismo entronca así con el porfirismo, como

justificación del mismo, dentro del movimiento que fue denominado de "los científicos". Díaz aparecía como el tirano honrado, como el dictador necesario para salvar al país frente a ese "animal formidable" que amenazaba desde la frontera. Los argumentos eran por demás claros y así se manifestó en los hechos, incluso desde el gobierno del propio Juárez. Como veremos más adelante las reivindicaciones obreras y campesinas fueron rechazadas sistemática y, casi siempre, brutalmente.

ARTE Y PROGRESO

En 1880 Gabino Barreda hace una defensa del plan de estudios de la Escuela Preparatoria y, entre otras cosas, se refiere a la literatura para indicar que no todo debe quedar en el terreno de la ciencia positiva. "Como rama de la educación no es posible desconocer la utilidad de cultivar, aunque sea como iniciación, una de las bellas artes más propia para mejorar nuestro corazón, inspirándonos los sentimientos de lo más bello, de la armonía, de lo justo, de lo grande. El estudio abstracto de la pura ciencia tiende a secar nuestro corazón y es conveniente presentar el antídodo de las creaciones poéticas antes de que el mal se haya hecho irremediable" (p. 144).

Añade justamente Zea: "Esta es una época en que los hombres formados en el positivismo no se preocuparán mucho por sus semejantes de carne y hueso, pero, en cambio, se enternecerán frente a ficciones poéticas, sufrirán con los protagonistas de las novelas y descargarán su imaginación en sucesos comunes dándoles una calidad de sucesos extraordinarios" (p. 145).

Esto queda muy claro en las afirmaciones de Macedo y de Flores. Sin embargo, el mismo Barreda había insistido en la relación entre el arte y la ciencia, en 1874, cuando pronunció su discurso "A nombre de la Escuela

Nacional Preparatoria de México, en la festividad en que dicha Escuela, laureando el eminente artista, señor Juan Cordero, le dio un testimonio público de gratitud y admiración, por el cuadro mural con que embelleció su edificio" (5).

Veamos algunas de sus afirmaciones:

"Los que cultivaban la inteligencia se creían dispensados del cultivo del sentimiento. No buscaban más emociones que las del espíritu, olvidando las del corazón. . . Sin el cultivo y mejoramiento del corazón, los avances de la inteligencia sólo servirán para destruirnos unos a otros. . . El corazón mejorado y perfeccionado por el cultivo y crecimiento de las inclinaciones benévolas, es quien debe mandar, y el espíritu o inteligencia fortalecida por la ciencia, es quien debe obedecer" (p. 258).

Ante afirmaciones como las de Macedo y Flores, y aún las del propio Barreda sobre los sectores explotados de la población, las "inclinaciones benévolas" quedan reducidas sin duda a la clase de la cual estos autores forma parte. Así como la lucha contra el liberalismo constituye en definitiva un conflicto interno (que alcanza, sin duda, grandes proporciones) así también todo lo relativo al arte y la ciencia son elementos al servicio de sus propios intereses.

Y añade Barreda:

"No se comprende entonces cómo la estética que tanto mejora el corazón procurándonos dulces y saludables emociones, y robusteciendo, cuando está bien dirigida, nuestros sentimientos benévolos, ha podido permanecer en total divorcio con la ciencia, que es el alimento a la vez que el producto de la inteligencia. No se comprende por qué no se ha sancionado antes de una

manera franca y solemne la indispensable fraternidad entre la ciencia y la estética".

No sólo el arte como forma de eludir los excesivos rigores de la ciencia, sino también ambos unidos en relación fraternal. Y además, otra vez la insistencia en los "sentimientos benévolos", aunque no está claro cuáles son ellos y a quienes se dirigen.

"¿Por qué las otras ciencias, agrega Barreda, no han imitado a la del constructor? ¿Por qué no se han unido irrevocablemente al arte para hacer más bello lo que es útil, para hacer agradable lo que es necesario, para poner nuestros sentimientos en armonía con nuestras convicciones, para establecer, en fin, un perfecto acuerdo entre lo que sabemos y lo que deseamos" (p. 254).

Subordinación de la ciencia al arte, al comienzo, pero ahora uso del arte para hacer agradable lo útil. En esto insistirá al final de su discurso, si bien afirma primero:

"Esta glorificación del arte hecha por la ciencia en su propio templo, este franco y leal reconocimiento de la superioridad del corazón sobre la inteligencia, esta noble subordinación voluntaria de la ciencia al amor, es un inmenso progreso moral de que nuestra escuela da hoy el primer ejemplo", añade inmediatamente:

"**Orden y progreso** hemos tomado por divisa, orden y progreso siempre en nuestros actos".

La frase final es inequívoca. Lo importante es ese objetivo al cual hay que subordinarlo todo, incluso el mismo arte que tendrá que dedicarse a hacer "agradable lo útil".

Nos hemos extendido en las consideraciones de Ba-

rreda porque ellas marcan claramente la forma en que se dirigían estos intelectuales a las obras producidas por los integrantes de su propia clase social. Fuera quedaban las creaciones populares, porque, parafraseando a Macedo, quien está urgido por la supervivencia mal podría crear alguna forma de arte.

LOS MODELOS Y LA CRITICA

Afirma Justino Fernández, en su **Estética del arte mexicano** (6) que a comienzos del siglo XX circulaban en el país cinco corrientes:

1. la tradicional (positivista, clasicista, o naturalista en el arte);
2. la que afirmaba que el arte debe ayudar al advenimiento de la sociedad comunista;
3. la que buscaba la creación de un arte americano continental;
4. la que pedía que el arte fuera libre en sus expresiones y temas;
5. la que afirmaba que el arte no es expresión objetiva, sino expresión subjetiva de lo intangible.

Pero el legado de la estética finisecular no es tan amplio: liberales y conservadores coincidían en las funciones del arte. En general se buscaba lo nuevo, se abogaba por la pintura de género costumbrista y por la pintura mural. Sin embargo, es constante la apelación al naturalismo idealizado y el retorno al arte clásico como una salvación de la decadencia.

Ida Rodríguez Prampolini, **La crítica de arte en el siglo XIX** (7), indica que en la primera mitad de ese siglo la crítica había tratado de presentar modelos europeos, pero que ya a partir del 1874 comienza el intento de universalizar los modelos mexicanos. Se pide entonces

representar los mil accidentes de la vida pública y privada y abandonar la pintura religiosa. Al respecto cita a Manuel de Olaguibel, quien afirma "Artistas, trabajad; sereis grandes porque vuestro campo es muy extenso; para el género histórico contáis con héroes sublimes, para la pintura de interior con tipos interesantes y para el paisaje con una naturaleza virgen" (p. 87, vol. I).

La retórica vigente en la crítica de arte incluía ya desde 1849, año de la reinauguración de la Academia, elogios a las artes como verdaderas promotoras de las naciones. Los ejemplos eran Roma, Florencia, Atenas.

En 1851 Rafael publicó una serie de artículos en "El Espectador de México" (8) y señalaba entre otras cosas que las artes ". . . ricas en imaginación no son democráticas. . . descansan en la imaginación, el poder y el orden jerárquico". La afirmación resulta inequívoca en relación con el uso del arte y el alcance que podía tener.

Por su parte Zarco escribió refiriéndose a la obra de Juan Cordero ". . . las bellas artes en la época actual tienen una importancia social y civilizadora mayor que la que tenían en la antigüedad. . . (la obra de Cordero muestra que) los mexicanos tienen noble inteligencia y desmiente las preocupaciones europeas que se empeñan en creernos raza inferior al resto de la humanidad" (9).

La afirmación de Zea para el positivismo y la función del arte sigue aquí en pie: ¿quiénes eran esos mexicanos? ¿Se aludía a la totalidad de la población o ello era sólo una forma retórica?.

Lo cierto es que las apelaciones al nacionalismo eran constantes, pero a la vez se tenía muy presente el modelo neoclásico, se menciona a Rafael como un paradigma para los pintores. Dice al respecto Justino Fernández

que por lo menos hasta 1858 en vez de naturalismo y realismo se trabajaba desde un ángulo espiritualista y poético. "Hay todo un fuerte acento nacionalista, una nota moralista y un vislumbre de que el arte con ideas tiene sus peligros sociales" (p. 394). Fueron José Bernardo Couto y López López quienes se refirieron a la pintura mural. El primero lo hizo en su **Diálogo sobre la historia de la pintura en México** ("Hay sin embargo, un género en que acaso podrá emplearse. . . la pintura mural. . . quizá se introduzca el uso de decorar los templos, los edificios públicos, los salones de los ricos" (10) y el segundo en un estudio sobre la obra de Cordero (11). ". . . buscar inspiración gloriosa en la adversidad misma. . . pintad el Hambre y la Calamidad. . . Haceos pintores de diversos géneros y escuelas. . . Muchas cúpulas os esperan: muchos edificios públicos piden a vuestros pinceles obras maestras que transmitan a las generaciones futuras los rasgos heroicos de nuestra historia. . . ".

Los pedidos de ese tipo de obras, las apelaciones al nacionalismo, se convierten en lugares comunes, ya que no se reflejan en la pintura misma. Raquel Tibol, en su **Historia general de arte mexicano** (12) dice que ni la academia y los pintores semiacadémicos registraron los acontecimientos históricos de mediados del siglo. Ello corrió por cuenta de pintores anónimos en obras de mayor valor documental que artístico, a lo que hay que sumar los ex votos, con lo que la pintura estuvo presente en todas las clases populares de México (p. 140).

El acercamiento a los tipos populares desde la pintura culta produce obras como "El descubrimiento del pulque", de José Obregón, quien pinta un mundo clásico, greco–romano, "con algunas plumas y grecas" (Rodríguez Prampolini), aunque el crítico que por entonces lo juzgó no podría ver esos anacronismos: ". . . (el cuadro) es enteramente nacional y creemos que despertará el gus-

to por el género que él inicia, y que ofrece a nuestros artistas asuntos tan hermosos y tan nuevos" (p. 154).

La mención del realismo no se llevó a la práctica en las obras a pesar de que México tenía temas por demás, como veremos en seguida en relación con la situación de los sectores explotados de la población.

CONTRADICCIONES

En esta primera parte del trabajo hemos presentado la forma en que los ideólogos de los sectores que llegaron al poder en México, especialmente a partir del triunfo de la Reforma, justifican el nuevo orden y los privilegios de los grupos a los que pertenecen.

En el terreno del arte no podía ocurrir algo distinto, tanto en la obra misma como en la crítica. Y así como los discípulos de Barreda hablaban de un amor a la humanidad y a la vez pedían que el gobierno no se ocupara de los débiles porque si estaban así era causa de ellos mismos; así también en el arte se pedía pintar la realidad y los mil temas de la época, sin que eso no pasara de ser una forma de retórica.

Por supuesto que no todos los críticos cayeron en esa actitud. Recordemos, por ejemplo, a José Martí y Felipe S. Gutiérrez ("Hemos visto... algunos cuadros de indios pintados en México, y causa no sabemos si risa o pena, ver unas carnes limpias y como barnizadas... La naturaleza se debe pintar como es..." (13).

Al respecto Raquel Tibol reconoce tres cauces de las artes plásticas durante el porfirismo: el oficial, el de la oposición política y el popular.

Es el oficial el que nos ha ocupado hasta el presente,

aun cuando también hemos aludido a aquellos que actuaron antes de la llegada de Díaz al poder. Y decimos oficial en sentido amplio, ya que con ese término entendemos también a quienes velaban por el desenvolvimiento de su propia clase social.

La contradicción principal no se jugó en el siglo XIX entre liberales y conservadores ni entre positivistas y liberales, sino entre esos sectores y los más explotados de la población. Hacia estos últimos se mantuvo siempre una represión que fue creciendo a medida que aumentaba la resistencia tanto indígena como obrera.

¿Quiénes fueron los ideólogos de tales sectores? ¿Cómo veían las relaciones sociales vigentes? ¿Qué opciones plantearon frente al positivismo? ¿Cómo valoraron el quehacer estético? A estas preguntas intentaremos responder en la segunda parte de nuestro trabajo.

ALTERNATIVAS IDEOLOGICAS

Si la burguesía utilizó el positivismo como justificación de sus privilegios, hubo integrantes de los sectores populares que encontraron en distintas manifestaciones del socialismo una forma de resistencia.

Los artesanos desplazados, los obreros y los campesinos vivían bajo un sistema de opresión permanente. Gastón García Cantú, **El socialismo en México, siglo XIX** (14), presenta algunos datos por demás ilustrativos: en 1845 la industria textil empleaba 23.000 personas y existía todavía el robo de gente que venía desde la colonia y se había continuado después de la independencia. En 1873 eran ocupadas en la industria en general unas 43.000 personas, de las cuales 32.000 se dedicaban a textiles. Las mujeres trabajaban 12 horas y media al día por 16 centavos; en Puebla la jornada era hasta de 18 horas y

para poder cumplirla (es decir, para tener un trabajo) era requisito ser un "buen cristiano". Por eso de la ganancia semanal se descontaban al obrero dos reales para la sociedad católica, uno para enverjado del atrio de la catedral, tres para pagar la suscripción a periódicos que defendían la religión.

El 8 de agosto de 1863 los obreros de varias fábricas denunciaban ante Juárez el paro injustificado de empresarios que querían rebajarles el salario. Pedían una medida ". . . que nos salve del porvenir del hambre, de vagancia, de desolación que nos espera. . ." (p. 29). Pero, señala García Cantú, ni Juárez ni el Congreso se ocuparon del asunto. Ganaron los patrones. Muchos obreros tuvieron que irse al campo.

Los dueños sacaron un reglamento: las horas de trabajo eran fijadas por los administradores de las fábricas, los obreros tenían que trabajar la semana completa, si la tela resultaba defectuosa el trabajador era multado. El día de labor abarcaba 14 horas en verano y 15 en invierno.

No es objetivo de este artículo analizar el desarrollo de las ideas socialistas en México. Mencionemos algunos de los artículos que recoge García Cantú para evidenciar la forma en que los sectores dominantes se defendían frente a tales ideas. El 9 de junio de 1849, en "La voz de la religión" se hablaba por primera del socialismo criticando a una "secta de filósofos" que ". . . si se acuerdan del Redentor es para blasfemr de él, llamándolo con impío desacato el primer socialista. . . " (p. 33).

Se exhibía el mito de la abundancia para afirmar que en el país no tenía cabida esas ideas. Así, Lucas Alemán afirmaba: "(en México). . . donde una fatiga insignificante basta para que la tierra produzca tan abundantes

frutos, donde casi puede decirse que los pobres viven sin trabajar; en México nunca creímos que el comunismo y el socialismo tuvieran verdaderos secuaces. . . " (p. 38).

Indica también García Cantú que los liberales combatieron en general el socialismo, a menudo con un lenguaje similar a los conservadores.

Así, José María Iglesias, en 1856, criticaba las máximas de Proudhon "Dios es el mal" y "la propiedad es el robo", en una clara defensa al estado de cosas vigentes.

Por último, del rico material que recoge García Cantú, vale la pena recordar afirmaciones que el órgano del porfirismo, "La libertad" publica en 1881: en América no había proletarios porque todos ganaban un salario; solo los sin trabajo eran proletarios y de esos había muy pocos; el socialismo aparecía como ". . . la mayor amenaza de nuestro reposo y bienestar. . . ".

Esos ataques surgían por la real presencia de movilizaciones obreras y campesinas. En el decenio iniciado en 1860 fueron surgiendo organizaciones mutualistas; el paso siguiente fueron las cooperativas y la acción dentro de los estratos obreros y artesanos. La primera asociación mutualista de México fue la Sociedad Particular de Socorros Mutuos, en 1868. Un año más tarde se produjo la primera huelga, en la fábrica textil de San Ildefonso. La respuesta fue la creación de la gendarmería imperial, con la consiguiente represión.

Posteriormente se fundó la Sociedad Agrícola Oriental, cuyos primeros socios fueron pintores y escultores. En 1866 se creaba la Sociedad Artística Industrial, dominada por los artesanos que entonces discutían obras de Proudhon y de Fourier.

En 1868 surgieron nuevas asociaciones: la Socialista

de Tipógrafos Mexicanos, la Sociedad Mutua del Ramo de Carpintería, la Unión Mutua de Canteros, la Unión de Tejedores de Miraflores.

Por fin, el 16 de septiembre de 1870, fue constituido el Gran Círculo de Obreros de México. El 9 de julio de 1871 comenzó a publicarse "El socialista" que se convirtió en el órgano oficial del Círculo. Otros periódicos fueron "El Hijo del trabajo", "El obrero internacional", y "La Internacional".

La ideología que ofrecía resistencia al poder se hizo sentir también en el campo. En 1860 Plotino Rhodakanaty fundó en Chalco la Escuela de Rayo y del Socialismo, con el propósito de enseñar a leer y escribir a los campesinos, además de métodos de organización y conocimientos de los ideales socialistas. Un estudiante se destacó pronto. De él escribió Rhodakanaty: ". . . entre ellos hay un joven que trabaja en una hacienda cerca de Texaco. Ya sabe decir un discurso con cierta elocuencia. Me informó que pronto dirá un discurso sobre las virtudes del socialismo. . ." su nombre es Julio Chávez López (15).

En 1867 Rhodakanaty abandonó la escuela porque comenzaba a generalizarse una actitud de violencia por parte de los sectores campesinos que con él se relacionaban. Chávez López inició la invasión de haciendas y pronto inquietó al gobierno central.

En 1869, el 20 de abril, Chávez López publicó un manifiesto "A todos los oprimidos y pobres de México y del Universo", en el que aparece con claridad la influencia de ideas socialistas: "los que se han aprovechado de nuestra debilidad física, moral e intelectual, se llaman latifundistas, terratenientes o hacendados. Los que pacientemente nos hemos dejado arrebatar lo que nos co-

rresponde, nos llamamos trabajadores, proletarios o peones. ¿Qué queremos nosotros? Queremos tierra para sembrar en ella pacíficamente y recoger tranquilamente, quitando desde luego el sistema de explotación; dando libertad a todos para que siembren en el lugar que más les acomode, sin tener que pagar tributo alguno, dando libertad para reunirse en la forma que más crean conveniente, formando grandes o pequeñas sociedades agrícolas que se vigilen en defensa común, sin necesidad de un grupo que sea señal de tiranía entre los mismos hombres, viviendo en sociedades de fraternidad y mutualismo y estableciendo la República Universal de la Armonía" (16).

Imposible no reconocer acá la influencia de las ideas anarquistas tal como las difundió años Plotino Rhodakanaty.

Chávez López prolongó su acción hasta 1869. Fue atacado por sorpresa en Actopan y se lo detuvo. El 1. de septiembre, por orden del gobierno central fue fusilado en el patio de la Escuela del Rayo y del Socialismo.

LOS ORIGENES

"El anarquista consecuente será un socialista, pero un socialista de una clase particular. No sólo se opondrá al trabajo alienado y parcelario y luchará por la apropiación del capital por el conjunto de todos los obreros, sino que además insistirá en que tal apropiación sea directamente y no ejercida por alguna fuerza elitista que actúe en nombre del proletariado".

Estas palabras de Chomsky (17) muestran el ideal y a la vez la dosis de utopía de un "anarquista consecuente". Es que, como señala James Joll (18) para la experiencia anarquista de los últimos 150 años bien valen las palabras de un poema que Vanzetti escribió en prisión:

"Ofreced flores a los rebeldes que fracasaron".

Y también una afirmación del propio Joll: "El anarquismo es, por necesidad, un credo o nada" (19).

En México, uno de los difusores de ese credo, que tuvo fuerte influencia en su prédica hacia los obreros, fue Plotino Rhodakanaty. El análisis de su obra, las contradicciones que encierra, puede llevar a la afirmación siguiente: se trató de un individuo que más que movilizar a los sectores populares les quitó iniciativa, con propuestas tales como el convencimiento como forma de solucionar los problemas, la no injerencia en política. Una afirmación semejante es válida **objetivamente** si se analiza su obra, pero no lo es si se toma en cuenta la forma en que los obreros estaban insertos en relaciones sociales vigentes, el máximo de conciencia posible que se podía alcanzar en las circunstancias que vivía México. Otra manera de decir y de encarar las cosas será la de un Ricardo Florez Magón, pero hasta llegar a él el pueblo mexicano habría acumuldo una cantidad de experiencias que bien pdrían dar lugar a la aparición de seres de su talla.

Rhodakanaty fue un ideólogo de las fases iniciales de la lucha y de la toma de conciencia obreras. Su permanente compromiso con esos sectores, con todas las contradicciones que se quiera, lo muestran como un individuo que realmente aportó ideas y elementos críticos. Antes de entrar a su vida y a su pensamiento tendremos que referirnos por lo menos a dos seres que influyeron directamente en su formación: Fourier y Proudhon.

Carlos Fourier (1772–1837) creía en la posibilidad de lograr una sociedad distinta a través de la cooperación racional entre los hombres, sociedad que él denominaba Armonía (recuérdese la proclama de Chávez López en re-

lación con la República Universal de la Armonía). La solución estaba en comunidades que el autor denominaba "falansterios", verdaderas organizaciones cooperativas, en las que estaban claramente programadas las actividades y la división del trabajo. Para esa forma de organización no hacía falta un Estado, con lo que se plantea uno de los temas centrales del anarquismo, la abolición de toda forma de gobierno central.

Nuestro autor condenaba el uso de la fuerza: "Todo lo que se funda en el uso de la fuerza es frágil y denota la ausencia del ingenio".

Ambos temas, los de las comunidades ideales y el abandono de toda forma de violencia, serán una constante en la obra de Rhodakanaty, aun cuando en momentos de exaltación amenazará con el empleo de la fuerza.

Pierre Proudhon (1809–1865) entró de lleno en el ambiente intelectual de París hacia 1840 con su obra **¿Qué es la propiedad?**, en la que se encuentra la afirmación que en los periódicos conservadores mexicanos fue atacada, tal como lo indicamos más arriba. A partir de una fuerte imagen de su familia campesina la sociedad que propuso era en definitiva una ". . . comunidad de saludables, independientes y laboriosos campesinos. . . ".

Veamos una afirmación que muestra su concepción de la relación entre los hombres: "La libre asociación y la libertad, limitadas sólo por el mantenimiento de la igualdad en los medios de producción y la equivalencia en el cambio, constituyen la única forma posible de sociedad, la única auténtica, justa. La política es la ciencia de la libertad; el gobierno del hombre por el hombre, sea cual sea el nombre que quiera dársele, no significa más que opresión. La más alta perfección en la sociedad es la conjunción del orden y la anarquía" (20).

Rhodakanaty siguió muy de cerca a estos dos autores, al primero en su **Cartilla socialista** y al segundo, como señala Hart (21) en numerosos artículos publicados en "El hijo del trabajo"

PLOTINO RHODAKANATY

De origen Griego, nacido en Atenas en 1828, Plotino Rhodakanaty llegó a México en 1861 con la idea de organizar una colonia agrícola, según los proyectos que había anunciado en alguna oportunidad Comonfort. Pero eso ya era cosa del pasado a su arribo

No obstante nuestro autor decidió continuar con sus ideas y pronto logró un lugar destacado en las actividades de los obreros. Su presentación fue a través de la **Cartilla Socialista** (catecismo elemental de la escuela de Carlos Fourier). Consiguió trabajo de profesor en una escuela preparatoria y allí tuvo sus primeros discípulos, entre los que destacaron, como afirma Hart, los futuros jefes del socialismo mexicano: Francisco Zalacosta, Santiago Villanueva y Hermenegildo Villavivencio.

En 1865 fundaron la Social, una organización anarquista que actuó durante muchos años en el seno del entonces incipiente movimiento obrero.

La obra de Rhodakanaty se encuentra fundamentalmente en los periódicos obreros de la época, aunque de su parte publicó nueve números del que denominó "El craneoscopio" Más adelante nos ocuparemos de esa publicación.

Hemos mencionado ya su actividad en la Escuela de Chalco. Hay que destacar también su participación en la organización de asociaciones mutualistas y en la reivindicación de la mujer, así como su permanente adhe-

sión a las causas de los sectores explotados de la población.

Con el advenimiento del porfirismo y el sistemático ataque a los ofreros, Rhodakanaty se fue quedando solo hasta que decidió abandonar el país en 1886, es decir, 25 años después de su llegada.

García Cantú afirma que Rhodakanaty era un opositor que en realidad actuaba como un guardián del orden establecido, con un discurso contradictorio y confuso. Su conclusión es que no fue un precursos del anarquismo sino del socialismo cristiano (22).

Estamos de acuerdo en su afirmación relativa al discurso, pero reiteramos nuestra opinión del papel que cumplió Rhodakanaty, incluso a pesar de lo contradictorio de su pensamiento. Fue uno de esos líderes menores desde el punto de vista teórico, pero que en la práctica tuvo una presencia importante para los obreros. Muchas de sus ideas influyeron a pesar de él, es decir, fueron más allá de lo que realmente se proponía, como ocurrió con Chávez López.

CONOCER EL BIEN...

Para ilustrar los puntos de vista de Rhodakanaty analizaremos su **Cartilla Socialista**, los discursos y las afirmaciones que vierte en "El craneoscopio". Esta última publicación nos permitirá mostrar la forma en que veía el arte.

En su **Cartilla** el Estado perfecto será aquel "... cuya hipótesis pueda concebirse como un orden en el cual individuos, familias y pueblos asocian libremente su actividad para producir el bien de todos... para realizar socialmente la moral o, lo que es lo mismo, la producción

regular y universal del bien. . . la asociación libre y voluntaria de todos los miembros de la gran familia humana. . ." (23).

En esto se reitera el tema de la libre asociación tan caro o los anarquistas. Pero más adelante añade: "Fourier y sus discípulos. . . somos los ingenieros sociales, en el sentido de que una máquina vieja no debe ser rechazada hasta que no se compruebe el funcionamiento de la nueva. . . nosotros nos guardamos bien de pedir la destrucción violenta de los malos mecanismos sociales que existen actualmente sobre la tierra. . . " (24).

Pedía Rhodakanaty autorización para realizar una experiencia social "sin contradecir las leyes del Estado" a fin de que, una vez comprobada su bondad, todo el mundo la adoptara por considerarla mejor que la forma de organización que existía. Es decir, partía de la concepción que quien conoce el bien no puede sino hacerlo.

En 1876 pronuncia un discurso con motivo de la reinstalación de La Social. Hay en él una clara demostración de su postura: "El sol radiante y vivificador del socialismo fulgura ya su divina luz iluminando la República y haciendo sentir su benefactora influencia sobre las masas del pueblo, cuya alma yacía adormecida por el letargo y agonía en que la sumergieron sus tiranos y dominadores para explotar al hombre por el hombre mismo. . . " (25). Pero más adelante añade algo que sin duda es una muestra de sus contradicciones: "La organización del trabajo no es desposeer al que ya posee, sino por el contrario, crear una propiedad al que nada tiene. . .". O un planteo tan utópico como el de la experiencia social que todos imitarían. ". . .y día llegará en que dos ejércitos beligerantes al hallarse en presencia uno de otro arrojen las armas dándose un abrazo fraternal nulifican-

do la batalla" (26).

En 1878, con motivo de una "Reunión fraternal de año nuevo" pronunció un discurso más radical, en el que denunció la situación social y la crisis en que se encontraba la república. A la vez se refirió a Cristo que nació en un pesebre" . . . para demostrarnos que la grandeza y la opulencia son incompatibles con la misión de un verdadero socialista. . .". Por último un lema: "igualdad, progreso y revolución social" (27).

Donde se evidencia con toda claridad lo contradictorio del pensamiento de Rhodakanaty es en "El craneoscopio" que lleva por subtítulo "Periódico frenológico y científico" y como lema "La filosofía regenerará al mundo". Era una publicación escrita en su totalidad por nuestro autor, en la que se mezclaban consideraciones sociales con verdaderos absurdos científicos. Alcanzó a poner en circulación nueve numeros. En todos ellos figuraba la siguiente leyenda: "Redactor en jefe: Plotino Rhodakanaty". Es aquí donde aparece la forma en que veía el arte.

Veamos en primer lugar algunas afirmaciones generales. La frenología es una ciencia esperada por todos: "El orbe entero aguarda hoy una síntesis humana conforme con la ley natural" (28).

Esa ciencia cumpliría un papel moral: "Lo que todos deseamos es ver la Frenología bien comprendida. . . por las personas que han tenido la desgracia de nacer con inclinaciones y sentimientos capaces de comprometer su felicidad. . . los que tuviesen defectos sabrían desde temprano que los tienen" (29).

La frenología será útil para los sectores populares ya que los ricos pueden corregir a sus hijos ". . . por la edu-

cación y el buen ejemplo, en tanto que los niños del pueblo quedan expuestos" (30).

En ese mismo periódico incluye una sección científica en la que aparece un artículo dedicado a la "thaumaturgia", con afirmaciones relativas a mediums y a aparecidos, para finalizar con estas palabras: "Pero hoy la ley eterna del progreso resplandece en toda su suntuosidad en el siglo, cuando los hechos más sorprendentes y extraños que yacían relegados a las leyendas se producen ante nuestros ojos" (31).

La ley del progreso es un tema constante entre los positivistas...

En el número siguiente insiste en la "thaumaturgia" pero esta vez para referirse a Cagliostro el cual "no era iniciado de primer orden...". Habla de fenómenos fuera de lo común y afirma que existen pero que "... no se manifiestan en épocas laboriosas para la humanidad. Son fantasmas de la fiebre del mundo, es el histerismo de una sociedad fastidiada del materialismo y de la monotonía de la vida... cuando los dioses se van los diablos vienen...". La solución a esa sociedad está, afirma, en el evangelio cristiano (32).

Podríamos multiplicar las citas de este tipo. Demos una última: "Los moradores de las Islas Manilas tienen rizos de lana y la espina dorsal prolongada de cinco pulgadas en forma de cola. Los de Senegal y del Manomotapa, los de la antigua y la Nueva Guinea no tienen cola, pero su cara es tan ancha, su nariz tan gruesa, su color tan opaco, tan negro, que son estrechamente (sic) feos" (33).

Rhodakanaty no se refiere explícitamente al arte, no teoriza sobre él. Pero toda vez que apela a algún

ejemplo vinculado a ese campo lo hace en relación con los clásicos. A fin de explicar el estudio frenológico de las partes del cerebro, sobre todo la frente saliente, afirma: ". . los artistas y los poetas también las tenían. Por ejemplo, cuando quieren aquellas representar el genio, la ciencia, la sabiduría, configuran siempre una frente saliente y voluminosa. . . En las estatuas de Júpiter y de los grandes sacerdotes, es donde particularmente se ven estas frentes sobresalientes, mientras que los atletas, los gladiadores y las mujeres casi siempre la ofrecen deprimida. . . " (34).

Otro ejemplo: es necesario tributar homenaje a quienes se lo negaron sus contemporáneos: "Arrojemos flores sobre los sepulcros de Homero y Virgilio, que cantaron tan dignamente el poema épico de la vida, haciendo la apoteosis de la humanidad" (35). Sin duda conocía Rhodakanaty las creaciones populares mexicanas. En más de una oportunidad sus compañeros se habían pronunciado por la defensa de las artes. Y conocía también la riqueza del pasado mexicano, como lo demuestra en lo que sigue: "Y qué diremos de aquellos esclarecidos e insólitos mexicanos de la antigua Tenoxtitlán que tantos ejemplos vivos y dignos de admiración han legado a sus pósteros descendientes" (35).

Pero lo cierto es que a la hora de dar ejemplos estos eran dignos del neoclasicismo sostenido por los sectores dominantes.

Si por un lado se mantenían posiciones contrarias al poder vigente, si además se anunciaba el estallido de esa sociedad, las contradicciones que se quiera, por otro eran utilizados ejemplos propios de los sectores dominantes para referirse al arte. Eso mismo se produce en los periódicos obreros de la época. En pláticas que mantuvimos con integrantes del Seminario de Estudio del Arte, Direc-

ción de Estudios Históricos del INAH, se nos hizo ver que en artículos aparecidos en esos periódicos, en relación con las bellas artes, se adoptan los mismos valores de los críticos de la época. Así, por ejemplo, en un artículo publicado el 10 de febrero de 1880, en "El socialista", sobre la exposición nacional de Bellas Artes, se habla de precisión, de buena composición, de belleza, gusto, propiedad, sentimiento.

O por ejemplo, en "El hijo del trabajo" se ataca en la edición del 6 de febrero de 1888, el detestable sistema de enseñanza de la academia y lo repetitivo de las exposiciones. Para solucionar eso se pide un mayor número de pensionados en el extranjero y que el gobierno compre obras y establezca certámenes públicos. Por lo demás, son muy escasos los artículos dedicados al arte, en los periódicos obreros.

Esto tiene para nosotros varias explicaciones: en primer lugar los problemas concretos que debían enfrentar los obreros no eran precisamente estéticos. En segundo, quienes actuaron como ideólogos no se ocuparon de tales temas por la causa anterior o porque realmente no tenían una formación como para hacerlo. En tercero, resultaba imposible, para un movimiento inicial de oposición, plantear todos los problemas sociales, es decir, había la posibilidad de enfrentar salarios de hambre o la represión, pero no de teorizar sobre el arte; en esto último se mantenía la influencia de la ideología dominante y cuando se hablaba de arte se lo hacía a la manera de los sectores dueños del poder.

Podría argumentarse, en contra de nuestras afirmaciones, que los iniciadores del socialismo se ocuparon del asunto (36). Pero si esto es cierto en esos pensadores, no lo es para las condiciones en que se desarrollaba la actividad de la clase obrera de México. Habrían de pasar va-

rios años para que los problemas del arte fueran teorizados por ideólogos de ese sector.

Una toma de conciencia no se produce de ninguna manera en forma simultánea hacia todos los temas que uno vive, y mucho menos cuando se trata de una toma de conciencia provocada por situaciones concretas, por el esfuerzo cotidiano para sobrevivir. La conciencia no avanza nunca en bloque, se queda ahí, profundiza allá, descubre más allá. La denuncia de los explotadores, por muy fuerte que resultara, no aseguraba la ruptura con todo lo que éstos proponían. Se podía ser un opositor en el plano político y continuar prisionero de los esquemas estéticos de la burguesía. Esta afirmación vale tanto para aquel momento histórico como para el presente.

Por otra parte la burguesía tenía y tiene la posibilidad de una división intelectual del trabajo, de modo tal que se daba y se da el lujo de sostener gente dedicada a la crítica de arte. Tales teóricos conforman un cuerpo de conocimientos y de modelos a seguir, de los cuales difícilmente puede liberarse quien se pone a pensar esos temas.

GUADALUPE POSADA

Si el arte burgués aparecía como algo a imitar, como un modelo, no constituía, en el México del siglo XIX un objeto de consumo para los sectores explotados de la población. Y como éstos en sus diarias relaciones no pueden prescindir nunca de alguna forma con sentido estético, y como por entonces la burguesía no había descubierto la necesidad de elaborar obras para consumo de las mayorías, éstas producían manifestaciones populares que no vacilamos en catalogar de artísticas.

No es nuestra intención el entrar en la polémica "arte burgués y arte proletario" (37). Pretendemos señalar un hecho: el grueso de la población buscaba expresiones artísticas para cuestiones muy concretas de su vida cotidiana (piénsese en los ex votos, tal como señala Raquel Tibol). Había un uso social de esas manifestaciones y quienes las producían eran miembros de las mismas capas populares. Actualmente la tendencia es que tales elementos artísticos sean hechos por la misma burguesía para consumo de la mayoría. Decimos tendencia porque existe en nuestra América Latina una gran cantidad de casos en que eso no sucede, como por ejemplo en los huicholes.

Las formas de producción popular que abarcaban todo el uso por parte de las mayorías eran las artesanías y los cuadros, estampas, ilustraciones. Esto explica para nosotros la presencia de un Manilla o de un Posada. Raquel Tibol recuerda que este último fue un artesano que no frecuentó nunca los círculos de arte culto de su tiempo. Vivió de su trabajo y murió como un pobre trabajador cuyos restos fueron a parar a la fosa común porque no hubo quien los reclamara (38).

El que los sectores populares y sus ideólogos de entonces no teorizaran sobre el arte no significaba la ausencia de éste en sus diarias relaciones. Estas expresiones, sobre todo en Posada, síntetizaban no solo una larga tradición formal, sino también un modo de ver la realidad que de ninguna manera había sido absorbido por la burguesía. Manifestaciones, a la vez que expresión formal, de protesta contra el orden establecido, de denuncia. La conciencia no avanzaba en la teorización del arte, pero utilizaba sus recursos para señalar problemas que a diario eran padecidos.

Posteriormente, a traves de la búsqueda de la van-

guardia, en el siglo XX, se producirá la recuperación de la obra de Posada por parte de los sectores dominantes. Es cuando este artesano resulta legitimado como artista, cuando se lo lleva a la categoría de creador.

Ideológicamente las obras populares pasan por una etapa de legitimación y se las comienza a llamar arte. Pero a nosotros nos interesa cómo funcionan concretamente en la sociedad en que se originan y de qué manera las valoran tanto sus autores como quienes hacen uso de ellas.

En síntesis: aun cuando las ideologías alternativas no se ocupan de las cuestiones estéticas, los sectores populares emplean en sus relaciones formas que muchas veces se utilizan como instrumento de denuncia; es decir, que en última instancia adquieren también un rol ideológico alternativo.

Y aun cuando hoy se tiende a borrar tales obras por la difusión de mensajes destinados a desplazar a esos antiguos creadores populares, las manifestaciones que nos ocupan no desaparecen nunca del todo, al menos en nuestros países, como la prueba su continuo resurgimiento especialmente en épocas de crisis (39). Piénsese en la manera en que se teoriza y **se produce** durante y después de la revolución mexicana. Fue ese período donde ya era posible no sólo trabajar formas alternativas sino también reflexionar sobre el papel del arte en la sociedad.

RICARDO FLORES MAGON

"En el Departamento de Justicia se dijo al Sr. Weinberger que nada puede hacerse en mi favor si no hago una solicitud e perdón. Eso sella mi destino: cegaré, me pudriré y moriré dentro de estas horrendas paredes que me separan del resto del mundo, porque no voy a pedir

perdón. ¡No lo haré! En mis veintinueve años de luchar por la libertad lo he perdido todo, y toda oportunidad para hacerme rico y famoso; he experimentado el sendero del vagabundo y del paria; me he visto desfalleciendo de hambre; mi vida ha estado en peligro muchas veces; he perdido mi salud; en fin, he perdido todo, menos una cosa, una sola que fomento, mimo y conservo casi con celo fanático, y esa cosa en mi honra como luchador. Pedir perdón significaría que estoy arrepentido de haberme atrevido a derrocar al Capitalismo para poner en su lugar un sistema basado en la libre asociación de los trabajadores para producir y consumir, y no estoy arrepentido de ello; más bien estoy orgulloso de ello. Pedir perdón significaría que abdico de mis ideas anarquistas; y no me retracto, afirmo que si la especie humana llega alguna vez a gozar de verdadera fraternidad y libertad, y justicia social, deberá ser por medio del anarquismo. Así pues, mi querido Nicolás, estoy condenado a cegar y morir en prisión, más prefiero esto que volver la espalda a los trabajadores, y tener las puertas de la prisión abierta a costa de mi vergüenza. No sobreviviré a mi cautiverio, pues ya estoy viejo; pero cuando muera, mis amigos quizás inscriban en mi tumba: "Aquí yace un soñador," y mis enemigos "Aquí yace un loco". Pero no habrá nadie que se atreva a estampar esta inscripción: "Aquí yace un cobarde y traidor de sus ideas".

Las palabras han sido tomadas de la carta que el 8 de diciembre de 1920 dirigió Ricardo Flores Magón a Nicolás T. Bernal (39).

Si bien no es objeto de este trabajo el período pre y revolucionario, queremos concluirlo siguiendo la trayectoria del anarquismo a través de este hombre que, como Gramsci más tarde, prefirió la muerte a la pérdida de su dignidad. Tampoco nos dedicaremos a reconstruir el momento histórico en que actúo ya que para eso pueden

consultarse exelentes trabajos (40).

Esbozaremos algunos antecedentes de su pensamiento, dedicaremos la atención a algunos de sus cuentos y obras de teatro para pasar luego al análisis de sus afirmaciones sobre el arte y la belleza, en cartas que escribió como prisionero del gobierno de Estados Unidos entre 1919 y 1922, año de su muerte.

Adelantemos que todo lo contradictorio del pensamiento de Rhodakanaty no tiene nada que ver con la forma en que Flores Magón concebía la realidad y su papel dentro de ella. Se lo podrá tachar de utópico, se podrá, como lo hace Arnaldo Córdova (41), reconocer en su obra, especialmente en lo que manifiesta en sus últimos años, una actitud de desencanto hacia el poder de movilización de las masas, una actitud de aislamiento, pero resulta muy difícil atacar la coherencia y la continuidad de sus ideas y, sobre todo, de su conducta.

Juan Gómez Quiñones (42) afirma que no existe una conexión entre los anarquistas mexicanos del siglo XIX y del XX,. Ello porque ya hacia 1890 aquéllos habían sido prácticamente diezmados y Florez Magón comenzó a actuar hacia finales de la centuria pasada.

Pero ese salto entre tales actividades no constituye un salto histórico. Hay una continuidad en la resistencia y en la represión, en la forma en que Díaz llevaba su gobierno, en la presencia de los latifundistas, en el desarrollo de la burguesía a costa de las grandes mayorías de la población. Cuando Flores Magón entra en la vida pública han madurado en México las experiencias y las ideas, se ha fortalecido un proletariado urbano, han surgido sectores medios que presionan por lograr un lugar en la sociedad.

Pero también han madurado las corrientes anarquistas en el plano internacional. Rhodakanaty se apropió de ideas de Fourier y de Proudhon y las mezcló con apreciaciones que por momentos orillaban el espiritismo. Pero la confusión no era sola suya. En la obra de esos pensadores había no pocas contradicciones. (43).

Flores Magón llegó al anarquismo no por una reflexión ni por malabarismos intelectuales. Llegó por su propia personalidad, por su radicalismo, por su indignación ante el orden de cosas vigentes. Y fueron las obras de Kropotkin las que influyeron de una manera más directa en su pensamiento y en su conducta. No era cuestión de que opinara sobre tal o cual tema, no era cuestión de que negara al Estado en los papeles. Cuando los diputados de México votaron una pensión para ayudarlo en su presidio, Flores Magón no aceptó el dinero, porque si bien reconocía la buena intención de algunos funcionarios, el recibir dinero del Estado iba en contra de sus principios.

Fue su anarquismo algo vivido, no puramente intelectual. Como lo fue para muchos de sus compañeros que murieron o en prisión en Estados Unidos o en suelo mexicano luchando contra Díaz o contra quienes querían continuar su forma de gobierno.

LA SOLIDARIDAD CONTRA LA PRIMACIA DEL MAS FUERTE

Una de las teorías que defendió con mayor fuerza Kropotkin fue la de la solidaridad, en contra de la pretensión de llevar a lo social la tesis darwiniana de la primacía del más fuerte (véase su obra **El Apoyo Mutuo**).

"Aquí tenéis el caso del altivo cisne, o él de las gaviotas; todo es sociabilidad y apenas sufren rencillas, y

si se suscitan revisten un tono de fugacidad; o el de los amables pingüinos polares, siempre en trance de acariciarse unos a otros" (44).

Esto puede parecer un tanto ingenuo, pero reviste suma importancia si se recuerdan las afirmaciones de una Macedo o de un Flores respecto de la suerte que le toca al pobre en la sociedad.

Flores Magón lleva estos temas a la anulación del Estado mismo. En su relato **El sueño de Pedro** dice:

"El espectáculo de la vida animal le ha dado la respuesta. Esos rebaños que tiene a la vista no necesitan gobierno para poder vivir. No existiendo entre ellos la propiedad individual, no se necesita de alguien para que cuide esa propiedad de los ataques de los que nada poseen. Poseen en común la bella pradera y el cristalino aguaje. Sin gobierno, esos dignos animales no se hacen pedazos unos a los otros, ni necesitan de jueces, ni de carceleros, ni de verdugos, ni de esbirros. Los coyotes, los lobos, los patos, viven en sociedad y en esa sociedad está basada en la solidaridad practicada en un grado que la pobre especie humana no ha alcanzado aún" (45).

Es el tema constante, la obsesión de Flores Magón: ¿para qué sirve la autoridad? En sus cuentos, en sus obras de teatro, se reitera con una gran claridad, con un lenguaje accesible, lo más accesible que se puede, la preocupación por la autoridad y la incitación a la rebeldía.

En sus obras de teatro la autoridad son el hacendado, el cura, el carcelero y el ministro (46), o bien el general, el médico, el juez, los gendarmes (47). Pero nunca el propio Flores Magón, a pesar de todas las oportunidades que tuvo de obtener algún puesto público o de convertirse en uno de esos apósteles que sacan muy buen

provecho de sus actividades.

Su rechazo a la autoridad se manifiesta hasta en los más mínimos detalles. En su obra **Verdugos y Víctimas** uno de sus personajes es acusado de magonista porque lleva en su bolsa un ejemplar de **Regeneración.**

El personaje afirma: "No soy magonista, soy anarquista. Un anarquista no tiene ídolos" (48).

BELLEZA Y ARTE

Todos esos puntos de vista son reiterados una y otra vez mediante el periodismo y la acción directa. La influencia de Flores Magón se extiende también a los chicanos. **Regeneración** no era sólo un arma de combate contra Díaz, y sucesivamente contra Madero y Carranza. Circulaba además en Estados Unidos donde en más de una oportunidad se produjeron manifestaciones a favor de sus editores.

El 16 de marzo de 1918 fue publicado un manifiesto dirigido "A todos los trabajadores del mundo". Flores Magón había visto con absoluta claridad las causas de la primera guerra mundial. En ningún momento cayó en la trampa del belicismo y alertó a los trabajadores de que los únicos sacrificados en la contienda eran ellos. El 18 de ese mes fueron detenidos Flores Magón y Librado Ribera acusados de espionaje y de obstaculizar con su prédica el esfuerzo bélico de Estados Unidos. Se les condenó a 20 y 15 años de cárcel, respectivamente.

Desde la prisión de Leavenworth, en Kansas, mantiene el luchador una correspondencia en la que se reiteran sus ideas sostenidas a lo largo de años, pero a la vez se enfatizan las alusiones a la naturaleza, un desencanto en relación con el papel que las masas pueden cumplir y las

referencias al arte y a la belleza.

La solidaridad aparece, como antes, en relación con la naturaleza "Es tan rara virtud la solidaridad". El rebaño humano ha olvidado que debe a la solidaridad el haber salido victorioso sobre las otras criaturas de la selva. "Para mí la solidaridad es la virtud de las virtudes. La materia existe por la solidaridad de los átomos . Amante de lo bello, adoro la solidaridad, porque ella hace posible la existencia de lo bello.

Gracias a la solidaridad existe la naturaleza y puede complacer mis sentidos con sus formas y colores, con su fragancia y su poesía, mientras que en mi cerebro se agitan sueños rosados de libertad, justicia y arte" (49).

A la solidaridad se suma el viejo tema anarquista de la armonía en relación con la naturaleza: "porque ello responde al llamado de un instinto misterioso de armonía y belleza que se estremece en los más íntimos rincones de mi ser. Quiero que todo sea bello en armonía con la naturaleza. Todo en la naturaleza es hermoso, todo respira belleza, menos el hombre, la más privilegiada de sus criaturas" (50).

Un último ejemplo: "Ve a los campos y conversa con tus hermanas las flores; ellas son buenas, ellas no huirán de ti, y para tus palabras de amor tendrán siempre belleza y fragancia. . . ninguno está solo en el corazón de la naturaleza, con tal de que sienta y piense; con tal de que uno se dé cuenta de su cercano parentesco con el ave y la bestia, la planta y el árbol. . ." (51).

Son frecuentes las alusiones a las masas, por momentos, en los primeros tiempos, para señalar que algo se prepara en el corazón y en la mente del esclavo, algo anuncia un tiempo distinto. Pero luego el tono será de

desencanto: "El hombre es un animal muy estúpido, la razón no lo convence. Mientras tenga un mendrugo de pan que llevarse a la boca, cree que habita lo mejor del mundo, y que todo marcha bien. Tal vez tengo una opinión muy pobre de la dignidad que muestra el Hombre, pero no por eso es menos cierta. Desgraciadamente el Hombre recuerda que hay algo que se llama dignidad y vergüenza, no cuando su alma está herida, sino cuando gruñe su máquina digestiva" (52).

La posibilidad de ruptura viene del sufrimiento y de la deseperación: ". . . no creo que jamás el sindicalismo, por sí solo, llegue a romper las cadenas del sistema capitalista; eso se conseguirá por la labor de una conglomeración caótica de tendencias; eso será la labor ciega de las masas llevadas a la acción por la desesperación y el sufrimiento. . . " (53).

La elección por las masas, la elección por su lucha, es también para Flores Magón una forma de tomar partido por la belleza y por la armonía: "Culpas a los trabajadores, mi buena y generosa camarada, por su indiferencia para interponer sus brazos vigorosos entre mí y mis verdugos. . . son inocentes. Ellos no me nombraron su campeón para librar batallas por su cuenta: me nombré yo mismo. Los ví tan feos, y tan ignorantes y tan débiles bajo el peso de sus cadenas, que mi corazón, amante de la belleza, se conmovió y entonces fue cuando me convertí en rebelde. Todo es culpa mía; el pecado es de mis nervios por agitarse a la vista de la injusticia; el crimen es de mi corazón siempre insaciable por la belleza. Quería que las masas fueran bellas por el único medio que pueden serlo: la libertad, y siendo demasiado pequeño para tan gigantesca empresa fracasé, ¡ay! pero mi sueño de belleza es digno de cualquier sacrificio" (54).

Como en otros aspectos de su vida, la referencia a la

belleza y al arte es para Flores Magón una forma de hablar de su lucha, del cumplimiento de sus ideales. No encontramos en estas cartas una referencia académica ni sofisticada; tampoco la preocupación por mostrar de qué manera se conoce a tal o cual autor. El arte pasa a través de esos nervios que no cesaron nunca de agitarse a la vista de la injusticia. Para él hay una estrecha relación entre la belleza y la armonía de la naturaleza, como también la hay entre arte y libertad: "Soñé viendo al hombre formando parte, al menos, de la hermosura universal, ya que no fue posible hacerle rey de la creación, y siendo la libertad el único camino para llegar a la Belleza, traté de romper sus cadenas con mis manos diminutas. Pero cualquiera que sean mis sufrimientos, me complazco en haber tratado de hacer del Hombre una parte de lo Hermoso" (55).

Lo contrario de la belleza será la tiranía: "Todo lo hermoso encuentra simpatías en mi corazón. Quizá por esto soy un rebelde. Amo la belleza, y quiero la belleza para el hombre. Libertad es Belleza, y, por esto, me rebelo contra la tiranía, la cual es fealdad" (56).

Con esa manera de pensar y de sentir no podría Flores Magón dejar de oponerse al "arte por el arte". Veamos una última cita:

"Estoy completamente de acuerdo con tu concepción del Arte. Eso del "Arte por el Arte mismo" es un absurdo, y sus defensores han crispado siempre mis nervios. Siento por el Arte tan reverente admiración y amor, que me lastima verlo prostituído por personas que no teniendo el poder de hacer sentir a otras lo que ellas sienten, ni hacerles pensar lo que ellas piensan, ocultan su impotencia bajo el mote "El arte por el arte mismo", pero afortunadamente el número de los defensores de "El Arte por el arte mismo" es despreciable y no hay

peligro de que el Arte jamás zozobre en sus aguas turbias. La vida, con su miríada de manifestaciones, está en contra de esa escuela absurda, y mientras el hombre continúe siendo un ser construido con sangre y nervios, con corazón y cerebro, el Arte tendrá que existir, el Arte genuino que tú concibes, mi querida camarada, "con significación y fondo, verdadero y bello" (57).

CONCLUSIONES

Todo intento de análisis de un período histórico y de sus autores y participantes activos conlleva el riesgo de la parcialización. En nuestro caso hemos esbozado apenas unas líneas de investigación, especialmente en las relaciones entre estética y anarquismo. Queda en todo esto flotando la pregunta por el arte y su función social. Sin duda no es lo mismo el papel que cumple entre los sectores dominantes que entre las grandes mayorías. Se ha hablado y se habla de la necesidad de abrir canales alternativos a las manifestaciones populares. Una de las formas de orientar esas alternativas está en el rescate de los momentos en que ellas existieron, en que aparecían integradas a la vida cotidiana de la gente.

El período que va desde la irrupción de las masas en la escena política hasta la difusión de una cultura elaborada por los sectores dominantes para consumo de ellas, es en nuestros países de una riqueza enorme. En él se dieron formas de expresión que reaparecen en momentos de crisis y en movilizaciones.

BIBLIOGRAFIA CITADA

1. Chávez Orozco, Luis. La agonía del proletariado. CEHSMO. México. 1911 p..p. 38–39.
2. Zea, Leopoldo. El positivismo en México. F.C.E. México. 1968.
3. Zea, Leopoldo. Op. cit. p. 57.
4. Zea, Leopoldo. Op. cit. p. 182.
5. Barreda, Gabino "Discurso a nombre de la Escuela Nacional Preparatoria de México", recogido por Ida Rodríguez Prampolini en la Crítica de arte en México en el siglo XIX, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, México. 1964. p. 252. Vil. II. UNAM.
6. Fernández Justino. Estética del arte mexicano. Instituto de Investigación Estéticas. Imprenta Universitaria. UNAM. México. 1972.
7. Rodríguez Prampolini. Op. cit.
8. Fernández, Op. cit. p. 391.
9. Fernández, Op. cit. p. 391.
10. Fernández, Op. cit. p. 395.
11. Fernández, Op. cit. p. 397.
12. Tibol, Raquel. Historia general del arte mexicano. Ed. Hermes. México. 1975. 2 vol.
13. Rodríguez Prampolini, Op. cit. vol. I. p. 164.
14. García Cantú, Gastón El socialismo en México. siglo XIX. ed. Era. México 1974.
15. Citado por Hart, en Los anarquistas mexicanos. 1860–1900. Ed. SEP–setentas. México. 1974. p. 160.
16. Chávez López, Manifiesto a todos los oprimidos y pobres de México y del Universo. Chalco, abril 20. 1869.
17. Chomsky, Noam. Notas sobre anarquismo. Ediciones Tierra y Libertad. México (el texto de Chomsky es del 70, en la edición en español no se indica año). p. 21.
18. Joll, James. Los anarquistas. Ed. Grijalbo, México, 1968 p. 259.
19. Joll. Op. cit. p. 260.
20. Proudhon. ¿Qué es la propiedad? citado por Joll. p. 62.
21. Hart. Op. cit. p. 40.

22. García Cantú. Op. cit. p. 172.
23. Plotino Rodakanaty. **Cartilla socialista**, en Escritos. CEHSMO. México. 1976. p.p. 22—23.
24. Rhodakanaty. Op. cit. p. 57.
25. Rhodakanaty. Op. cit. p. 63.
26. Rhodakanaty. Op. cit. p. 70.
27. Rhodakanaty. Op. cit. p. 88.
28. Rhodakanaty. "El Craneoscopio", México. No. 1. p. 2, 16 de abril de 1874.
29. Rhodakanaty Periódico citado No. 1, p. 2, 16 de abril de 1874.
30. Rhodakanaty Periódico citado por No. 1, p. 2, 16 de abril de 1974.
31. Rhodakanaty Periódico citado No. 1, p. 3, 16 de abril de 1874.
32. Rhodakanaty Periódico citado No. 2, p. 4, 22 de abril de 1874.
33. Rhodakanaty Periódico citado No. 3 p. 3, 29 de abril de 1874.
34. Rhodakanaty Periódico citado No. 3, p. 1.
35. Rhodakanaty Periódico citado No. 4, p. 2, 6 de mayo de 1874.
36. Roszler, André. **La estética anarquista**. F.C.E. México. 1974.
37. García Canclini, Néstor. **Arte y sociedad** en América Latina. Ed. Grijalbo. México 1977.
38. Tibol. Op. cit. p. 209 vol I.
39. Flores Magón, Ricardo. **Carta a** Nicolás T. Bernal, 6 de diciembre de 1920, recogida en **Epistolario** Revolucionario e íntimo. Ediciones Antorcha. México. 1978. p. 35.
40. Véase las obras de García Cantú ya citadas y de Arnaldo Córdova: Ideología de la **Revolución Mexicana**. Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM. México. 1978.
41. Córdova. Op. cit. p. 173.
42. Gómez Quiñones, Juan. **Las Ideas** políticas de Ricardo Flores Magón. Ed. Era. México. 1977.

43. Joll. Op. cit.
44. Citado por Joll p. 146.
45. Flores Magón, Ricardo. "El sueño de Pedro", en **Para qué sirve la autoridad y otros cuentos.** Ediciones Antorcha. México. 1978. p. 64.
46. Flores Magón, Ricardo. **Tierra y Libertad.** Ediciones Antorcha. México. 1977.
48. Flores Magón, R. **Verdugos.** p. 81.
49. Flores Magón, R. **Epistolario revolucionario e íntimo.** citado p. 22.
50. Flores Magón, R. **Epistolario...** p. 38.
51. Flores Magón, R. **Epistolario...** p. 64.
52. Flores Magón, R. **Epistolario...** p. 79.
53. Flores Magón, R. **Epistolario...** p. 118.
54. Flores Magón, R. **Epistolario...** p. 147.
55. Flores Magón, R. **Epistolario...** p. 209
56. Flores Magón, R. **Epistolario...** p. 75.
57. Flores Magón, R. **Epistolario...** p.p. 34–35.

Este libro se terminó de imprimir en Diciembre de 1984 en Editorial "Belén", siendo Director General de CIESPAL el doctor Luis E. Proaño y Jefe del Departamento Editorial el periodista Jorge Mantilla Jarrín.