

LOS REPLICANTES*

Omar Calabrese

PREÁMBULO

En la película *Blade Runner* hay una metáfora, muy familiar por cierto al autor del guión Philip K. Dick (el mismo que inventó la «teoría de los simulacros», que hoy pasa por un descubrimiento de Baudrillard), que podría perfectamente aplicarse al tema de estas páginas. Los «replicantes» nacen como robots perfectamente parecidos a un original, el hombre, a quien mejoran en algunas características mecánicas (la fuerza, por ejemplo), pero después se independizan del original, y llegan a hacerse preferibles a él en el aspecto estético y sentimental. Si por un momento pensáramos en los mismos términos en los productos de ficción de la comunicación de masas de hoy, se podría llegar a la misma conclusión, que yo expondré aquí: los «repetidores» (películas de serie, telefilmes, y otros por el estilo) nacen como producto de repetición mecánica y aprovechamiento del trabajo, pero su perfeccionamiento produce una estética. Concretamente, una estética de la repetición.

El sentido común quiere que la repetitividad y la serialidad sean consideradas en el polo opuesto y contrapuestas a la originalidad y a la artísticidad. La obra de arte (pictórica, arquitectónica, literaria, cinematográfica o teatral) es tal cuando es «irrepetible», hasta el punto de ser incluso «indecible» (es decir, tampoco repetible metalingüísticamente)¹. En la crítica

* Traducción del italiano de José Pérez Navarro.

¹ Es clara la referencia a la crítica «idealista» de Croce y Gentile, que en Italia se resiste mucho más a morir que en otras partes, y que ha empapado también un pensamiento crítico de escuela no idealista. Piénsese, por ejemplo, en el periódico retorno de polémicas sobre la legitimidad de los estudios semióticos sobre el arte y la literatura, que recientemente ha visto repetir a algunos «nuevos» críticos las antiguas *querrelles* ya oídas en los años sesenta. Cfr. A. BELARDINELLI, *Il mestiere di critico*, Il Saggiatore, Milán, 1983; F. BRIOSCHI, *La carta dell'impero*, Il Saggiatore, Milán, 1983; pero también, más atenuadas, las posiciones de R.

corriente (la de los periódicos, para entendernos) se leen a menudo juicios de valor negativos sobre obras estéticas que «repiten» otras obras consideradas como arquetipos de una serie o de un género; como máximo, se aprueba algún producto admitiendo «artesanalidad», o se está de acuerdo con la postura de grupos que consideran productos de serie comparables a productos esenciales, pero sólo porque estos últimos dan importancia a un valor que no reside en la elaboración de la obra, sino en su fruición. La estética de la repetición, en fin, es como máximo una estética de la recepción. Mi impresión es que una postura de este tipo está desfasada y es al mismo tiempo confusa e inadecuada a los fenómenos de la producción de obras estéticas en nuestros días. Desfasada porque la postura de idealización de la unidad de la obra de arte ha sido sin duda arrasada por las prácticas contemporáneas de la citación y del pastiche. Confusa porque aquella postura, que no es sólo idealista sino que sobrevive también en otros muchos planteamientos filosóficos, tiende a sobreponer, sin distinguirlas, diversas acepciones de *repetitividad*. Una repetitividad entendida como modo de producción de una serie a partir de una matriz única según la filosofía del capitalismo industrial; una repetitividad como mecanismo industrial de los textos; una repetitividad como condición de consumo para el público. El juicio negativo sobre la repetitividad es fruto de la ideología, es decir, de un juicio negativo sobre la primera acepción, la de la *producción de serie*, que recae también sobre el producto de serie. Y como del producto de serie forman también parte las características de su peculiar estructura interna y de una estructura de la fruición, el juicio negativo se traslada automáticamente también a éstas. Inadecuada, en fin, porque la idea preconcebida de valor impide reconocer en algunos productos contemporáneos el nacimiento de una nueva estética (o el renacimiento de una vieja estética, igual da); precisamente, una estética de la repetición.

El fin de estas páginas es, pues, el de demostrar la existencia de tal estética, que podría ser definida como ha hecho recientemente Ray Smith, «supermanierismo», o, como propondría aquí en modo más preciso, «neobarroco»².

BARILLI, *Culturologia e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bolonia, 1982; sin olvidar el curioso éxito con que ha sido saludado un artículo de D. SHATTUCK contra la semiótica literaria aparecido en *Comunità*, 2, 1982.

² El libro de Smith, *Supermanierismo*, Laterza, Bari, 1982, está dedicado a problemas de arquitectura, y sigue el debate sobre el «posmoderno» inaugurado por los americanos (Eisenman, Jenks, Baird, los Five Architects, etcétera) y por los italianos (Portoghesi a la cabeza). Merece ser recordado que el «posmoderno» en arquitectura no tiene la misma acepción que, por ejemplo, en las ciencias humanas (véase la definición de Lyotard) o en literatura (cfr. U. ECO en este número de ANALISI.) El supermanierismo de Smith es, pues, una poética de la citación, y no una estética del ritmo como aquí, por el contrario, se tenderá a sostener.

Antes de afrontar más concretamente algunos principios de la estética de la repetición, vale la pena detenerse precisamente en el concepto de «repetición» para subrayar que el término es demasiado general como para que resulte apropiado a los fenómenos que debería describir. De hecho, bajo aquel término podemos reconocer una serie de acepciones muy diferentes entre sí.

Llamaremos *estandarización* a aquel mecanismo, relativo a la producción de obras (y también a la producción de obras de entretenimiento como los libros, las películas, los programas televisivos), que permite producir en serie a partir de un prototipo. La estandarización se remonta a los años treinta del siglo XIX y a la primera industrialización americana, y termina con el taylorismo y el fordismo³. La estandarización exige además no sólo una producción y difusión de las repeticiones de un prototipo, sino también la individualización de las componentes de un todo que se producen por separado, y que finalmente se ensamblan según un programa de trabajo. La estandarización de los productos se ha acompañado siempre de la estandarización de los productos intelectuales: siguiendo en los años treinta del siglo XIX Pulitzer y Hearts se anticiparán a Ford; por último, los medios eléctricos instituirán la noción de palimpsesto, que no es más que el programa de ensamblaje de las partes de un producto de entretenimiento. Es evidente que la producción en serie tiene razones de aprovechamiento económico. Baste pensar en la cada vez mayor fragmentación en porciones pequeñísimas de los telefilmes americanos de hoy para ofrecer la publicidad con la máxima cadencia. Pero está igualmente claro que la serialidad también se puede aprovechar estupendamente para el control social: la reducción a componentes elementales y atómicas garantiza en efecto el reconocimiento de los productos de ficción y la regulación «pedagógica» de los sistemas de valores correspondientes. El juicio ideológico de falta de calidad de los productos en serie tiene unas claras razones: el descenso de invención por motivos económicos y la creación de consenso social que consigue. Existe, sin

³ Para un cuadro de referencia sobre la estandarización bastará remontarse al libro de H. FORD, *La mia vita*, Bolonia, 1925, que es una colección de ensayos no unitarios en lengua original, pero reunidos en italiano. Un comentario muy penetrante puede encontrarse en M. TRONTI, *Operai e Capitale*, Einaudi, Turín, 1973. En lo que concierne a la estandarización de los productos intelectuales, remito a dos «clásicos» como E. MORIN, *L'industria culturale*, Il Mulino, Bolonia, 1962, y J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milán, 1969 [Trad. cast.: Siglo XXI. Más reciente es A. ABRUZZESE, *Sociologia del lavoro intellettuale*, Marsilio, Padua, 1980; y para una historia de la relación cultura industrial/cultura de masas, O. CALABRESE, *Le comunicazioni di massa fra informazione e organizzazione del consenso*, Utet, Turín (en prensa).

embargo, un concepto diferente de repetición, y es el que concierne a la estructura del producto. Creo que aquí se necesita una mayor sutileza definitoria porque bajo la etiqueta cómoda de «repetición» pueden ir a parar fenómenos bastante diferentes. Son repeticiones, en efecto, las continuaciones de las aventuras de un personaje; pero son repeticiones también los recursos de historias análogas y estructuralmente idénticas como las escenografías-tipo. Son repeticiones los calcos como los B-western o los B-warriors, pero son repeticiones también los fenómenos de citación, o las reapariciones de fragmentos estándar como el viejo poblado tejano, el salón, la astronave a vuelo de pájaro, y otros por el estilo. Digamos entonces antes de nada que el concepto de repetición se articula mejor según los parámetros que se consideren. No se podría hablar de repetición, por otra parte, si no se declara la red de modelos con que analizamos los fenómenos, a través de la cual se convierten no sólo en individualidades localizadas espacio-temporalmente, sino también estados de cosas abstractos utilizados como modelos. Creo, pues, que se puede distinguir como primer parámetro definitorio la relación que se instaura en un texto, y entre varios textos, entre lo que puede ser percibido como idéntico y lo que puede ser percibido como diferente. Entonces tendremos dos fórmulas repetitivas opuestas: la *variación de un idéntico* y la *identidad de varios diversos*. En el primer caso, y limitándonos al telefilme que, como he dicho, será el objeto de este análisis, serán consideradas aquellas obras en las cuales el punto de partida es un prototipo (por ejemplo: *Rin Tin Tin*, *Lassie*, *el teniente Colombo*) que se multiplica en situaciones diferentes. En el segundo caso, sin embargo, se colocarán aquellos productos que nacen siendo diferentes de un original, pero que resultan idénticos (*Perry Mason* y *Ironside* y *Starwinsky*; *Baretta* y *Kojak*; *Colombo* y de nuevo *Baretta*; *Star Trek* y *Galáctica*; *Dallas* y *Dinastía*, etcétera⁴. Dentro de cada uno de los dos grupos, sin embargo, se introduce un ulterior parámetro. Éste consiste en el modo de conjugar la discontinuidad del tiempo del relato con la continuidad del tiempo relatado y del tiempo de la serie. Tendremos entonces otras dos fórmulas repetitivas: la *acumulación* y la *continuación*. A la primera pertenecen aquellas series que se repiten sin tener nunca en cuenta el tiempo de la serie entera, como *Lassie* y *Rin Tin Tin*. A la segunda pertenecen, sin embargo, aquellas series en las que en el fondo o explícitamente aparece un punto final, como *A la conquista del Oeste*, o *El increíble Hulk*, o *Star Trek*, en las cuales el tiempo de la serie es medido por el lentísimo acercamiento a California, al descubrimiento del misterio del cambio de Hulk, o al encuentro de un

⁴ Para un examen sumario de las definiciones de identidad y diferencia en sentido científico, remito a la voz homónima de F. Gil, en *Enciclopedia*, vol. 6, Einaudi, Turín, 1979; un buen cuadro del pensamiento «de la crisis» sobre este tema puede encontrarse también en M. FERRARI, *Differenze*, Multhipla, Milán, 1982.



planeta habitable para los supervivientes de la humanidad. El tercer parámetro, por último, está constituido por el nivel en el que se instituyen las repeticiones y las diferenciaciones, que puede ser a nivel figurativo (el héroe tiene los ojos azules, la astronave es filmada a vuelo de pájaro, el policía habla en dialecto meridional), a nivel estático (se enfrentan siempre bien y mal, y el bien vence; o al contrario, como en *Dallas*), a nivel dinámico (hay escenas-tipo que se repiten, como la persecución, el asalto a la diligencia, el beso y la seducción, la traición, etcétera). Tendremos entonces el *calco* cuando la repetición se da en los tres niveles y la *reproducción*, cuando algún nivel queda relegado. En el primer grupo podremos colocar *Star Trek y Galáctica*, y en el segundo *Dallas y Dinastía*.

Volveremos en seguida a estas definiciones (por otra parte provisionales y susceptibles de cambio o afinamiento). Me interesa mucho más de momento subrayar como las diversas clases hasta aquí delineadas son homogéneas respecto a dos nudos problemáticos. El primero concierne a la cuestión del tiempo, el segundo pertenece a la dialéctica entre identidad y diferencia. El tiempo se pone en juego con el fin de que pensemos sobre el hecho de que no es demasiado importante describir *qué se repite*. Es mucho más importante definir cuál es *el orden de la repetición*⁵. Desde los líricos griegos hasta el Círculo Lingüístico de Praga, es de sobras conocido que la repetición es el principio organizador de una poética, pero sólo con la condición de que se sepa reconocer cuál es su orden. En el pensamiento griego antiguo, como ha observado brillantemente Emile Benveniste⁶, existía un término para definir tanto el orden estático como el orden dinámico de la repetición: el *ritmo* correspondía al orden dinámico y el esquema al orden estático. Ritmo y esquema eran, pues, sinónimos y eran definidos repetidas veces como «forma» (por ejemplo por Leucipo y Demócrito), como «disposición» (en los líricos griegos), como «forma proporcionada» (por ejemplo por Platón). Sólo que, mientras que el esquema corresponde al instrumento modular de articulación del objeto que se analiza, el ritmo es su instrumento formular. El esquema corresponde a la medida espacial, el ritmo corresponde a la medida temporal. El ritmo, en fin, es, para decirlo en términos musicales con los que es considerado hoy también, la *frecuencia de un fenómeno periódico de carácter ondulatorio con máximos y mínimos repetidos a intervalos regulares*, o también es la *forma temporal en la que los miembros repetidos son variados en uno o más de sus*

⁵ Para un cuadro general sobre la repetición, en sentido matemático y epistemológico, vid. S. AMSTERDAMSKI, *Ripetizione*, en *Enciclopedia*, vol. 12, Einaudi, Turín, 1980, y F. Gil, *Classificazione*, *ibid.*

⁶ El espléndido ensayo de etimología estructural de Benveniste se encuentra en *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, París, 1966 [Trad. cast.: Siglo XXI.]

atributos⁷. Pero si nosotros insistimos en el concepto de repetición desde el punto de vista del ritmo, observamos que, al igual que Jakobson con la poesía, nos encaminamos hacia una utilización de la repetición para ser exactos en clave estética. Podremos de hecho definir las diferencias de orden repetitivo como diferencias de ritmos, y, así como en historia del arte hicieron Focillon, Wölfflin, y más recientemente Hubler, llegar a considerar las variaciones de ritmo en la historia del telefilme como variaciones de forma estética⁸.

Por lo que respecta a la dialéctica entre identidad y diferencia podemos nuevamente afirmar que no nos interesa tanto *qué se repite*, cuanto más bien el modo de segmentar las componentes de un texto y de codificarlas para poder establecer un sistema de invariantes, definiendo todo lo que no tiene cabida en este sistema como variable independiente. Normalmente las disciplinas estructuralistas se ocupan de los sistemas de invariantes, y olvidan las variables. Pero, como ha notado recientemente Jean Petit⁹, la oposición entre invariantes y variables es absolutamente fundamental para la descripción del funcionamiento dinámico de cualquier sistema. El mismo Eco ha tenido en cuenta esta dialéctica, hasta el punto de que al describir el mecanismo de la invención del código habla de una reformulación de la forma de la expresión o de la forma del contenido, o de ambas simultáneamente¹⁰. La constitución de un nuevo estilo o de una nueva estética, en otras palabras, es considerada como la evolución de un sistema, que pasa de un estado a otro reformulando el conjunto de las propias invariantes y los principios por los cuales se consideran variables los elementos no pertenecientes al sistema mismo. Como se ve, pues, también desde el punto de vista de la dialéctica entre identidad y diferencia, nuestro objetivo continúa siendo el de una posible definición estética de un sistema (en este caso el del telefilme) en progresiva evolución a través de estados discontinuos.

⁷ Tomo las definiciones de ritmo en sentido musical de J.J. NATTIEZ, *Ritmo/Metro*, en *Enciclopedia*, vol. 12, Einaudi, Turín, 1980.

⁸ En historia del arte, el concepto de ritmo se usa para definir géneros artísticos o incluso estilos de época en el pensamiento formalista y purovisibilista. Cfr. H. FOCILLON, *La vie des formes*, París, 1934; H. WOLFFLIN, *Kunstgeschichte als Formgeschichte*, Viena, 1912, y más reciente G. KUBLER, *The Shape of Time*, Princeton University Press, Cambridge, 1975. En cuanto a Jakobson, bastará recordar sus escritos sobre el lenguaje poético recogidos en los *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1975.

⁹ J. PETITOT, *Saint Georges*, en A.J. Greimas et al., *Semiotique de l'espace*, Denoel-Gonthier, París, 1979.

¹⁰ Me refiero a la tercera parte del *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milán, 1975, [Trad. cast.: Lumen] en donde, hablando de invención moderada e invención radical, Eco formula la invención en términos hjelmslevianos como re-pertinentización de la materia (de la expresión o del contenido) de una nueva forma para una nueva sustancia.

El tercer grupo de acepciones del concepto de repetitividad se refiere a la esfera del consumo. Normalmente se entiende como repetitivo un comportamiento habitual solicitado por la creación de situaciones de expectativa/ofertas de satisfacción siempre iguales. Es el comportamiento que alguien ha definido justamente como *consolado*¹¹, en cuanto asegura el argumento haciéndose encontrar lo que ya sabe y a lo que está acostumbrado. Pero existen también otras formas de comportamiento repetitivo de consumo: ya he aludido, por ejemplo, a aquellos fenómenos cada vez más difundidos que consisten en el volver a ver casi obsesivamente, como forma de culto, el mismo espectáculo (el ejemplo más oportuno es el *Rocky Horror Picture Show*, en programación en Milán desde hace cuatro años en el mismo cine, y que ha dado origen a una especie de espectáculo en el espectáculo con la intervención organizada del público en el transcurso de la película; un segundo ejemplo podría ser la repetición en Italia de los partidos de fútbol del Mundial de España). Una tercera forma, en fin, podría ser un comportamiento llamado del «síndrome del pulsante», que consiste en el obsesivo cambio de canal con la misma cadencia de la publicidad de las cadenas privadas para captar contemporáneamente una serie de programas diferentes, haciendo reconstrucciones simultáneas cada vez que cambia la escena. La costumbre, el culto y la cadencia son, pues, tres comportamientos repetitivos, pero cada uno de ellos tiene implicaciones diferentes: en el primer caso nos encontramos frente a un comportamiento que podríamos llamar *proppiano*, el comportamiento del niño que quiere oír la misma fábula; en el segundo, el comportamiento no es de puro consumo, sino de consumo productivo, dado que el fruidor añade algo de su parte en la modalidad misma del consumir; en el tercer caso, en fin, el comportamiento repetitivo se adecua a las condiciones de percepción ambiental, se hace fragmentado, rápido y recompuesto, de la misma manera que es fragmentado, rápido y recompuesto el panorama de la visión que el fruidor ha aprendido a seguir (por algo el comportamiento «obsesivo» es característico de los chicos, que se «educan» con la televisión por la tarde).

Ahora el problema está en intentar relacionar las últimas acepciones de «repetición» con las concernientes al producto-texto, y ver si, tanto desde el punto de vista de los programas contenidos en su interior como del de los comportamientos de consumo, se puede obtener una definición integrada de la estética supermanierista y neobarroca.

El procedimiento analítico en esta dirección será, por tanto, doble. Por

¹¹ Otra vez U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milán, 1964 [Trad. cast.: Lumen], pero el apelativo «consolador» está mejor definido todavía en *La struttura assente*, Bompiani, Milán, 1968 [Trad. cast.: Lumen], cuando Eco habla de las acepciones posibles de la retórica, que es precisamente «consoladora» si no lleva a alguna renovación de código, pero que es funcional si es entendida como mecanismo de puesta en discurso de un mensaje.

una parte, se tomarán los telefilmes más típicos de los últimos treinta años de televisión y se intentarán descripciones exclusivas; por otra, veremos si la ontogenia así obtenida no corresponde por casualidad también a una filogenia, regulada ella misma por un mecanismo teórico. Se confrontarán después los resultados obtenidos con algunas consideraciones sobre las modalidades del consumo de telefilmes, para deducir eventualmente su reciprocidad dentro de un panorama de códigos del gusto capaces de decirnos, de manera razonablemente aproximada, si no sólo es legítimo hablar de una estética de la repetición, sino si incluso los cánones de tal estética no se han estabilizado definitivamente en el saber colectivo.

EL ORDEN DE LA REPETICIÓN EN LA HISTORIA DEL TELEFILME

Intentemos, como se ha dicho y sobre la base de los modelos antes definidos, describir los prototipos de telefilme que constituyen la historia de uno de los más ejemplares «específicos» televisivos. Los primeros telefilmes de los que todos tenemos, en mayor o menor medida, competencia directa son los de los años cincuenta. Son los telefilmes para chicos, los que en el fondo han educado a todos nosotros en la serialidad (recuerdo que los orígenes televisivos no contemplaban el telefilme como programa nocturno de punta, sino sólo como relleno o como programa para los chicos). El telefilme nace como miniaturización de un género, el género de aventuras con sus variantes del western, del salvaje y del capa y espada¹². El telefilme de los orígenes es tanto variación de un idéntico cuanto identidad de varios diferentes: el modelo imperante es el que se funda en la presencia de un chico, protegido por un animal inteligente (casi siempre canino, pero también equino y primate) y por un hacedor-funciones-de-padre muy heroico además de un hacedor-funciones-de-tío tosco pero bondadoso. He aquí diferentes idénticos: «Rusty», «Pluma de Halcón», «el hijo de Tarzán», «el hijo de Jim de la jungla»; y «el teniente Masters», «Águila Negra», «Tarzán», «Jim»; y «el sargento O'Hara», los jefes indígenas africanos; y «Rin Tin Tin», «Chita», «El campeón», y así sucesivamente. La estructura de los capítulos es siempre análoga: cada episodio termina en una historia y la serie no está dotada de historia (no se sabe, por ejemplo, cuál es el origen de Rusty en Rin Tin Tin, ni cuál será su destino). La serie, en fin, es programable hasta el infinito, porque el tiempo de cada episodio es

¹² Cfr. sobre el argumento las ponencias de U. ECO y de O. CALABRESE en el congreso *Il modello americano*, Florencia, 18-19-20 de mayo de 1983 (actas en prensa), organizado por el Instituto Gramsci.

metahistórico, siempre idéntico a sí mismo. El tiempo relatado, por otra parte, es extremadamente variable: una historia puede articularse en horas, días o meses, puesto que lo que cuenta es sólo la unidad narrativa y temática de las partes funcionales, sin ninguna relación proporcional con una unidad de tiempo narrado. Desde el punto de vista de la relación identidad/diferencia, los primeros telefilmes son a menudo calcos (típico es el caso de Jim de la Jungla, copiado de Tarzán), e igualmente a menudo calcos parciales (desde el momento en que el nivel figurativo transmigra entre las diversas series, de Rin Tin Tín a Lassie, a nivel de actores o de características físico-morales).

Mucho más frecuente, sin embargo, es el caso de la reproducción, fundado sobre todo en el mantenimiento de algunas identidades de nivel estático y de nivel dinámico¹³. A nivel estático, por ejemplo, es siempre análoga la formulación de la oposición bien/mal: el héroe y su entorno están totalmente puestos en la vertiente del bien, y cada una de sus marcas de reconocimiento es una marca de bien también a nivel figurativo (cara de bueno, expresión ingenua, inspira fe, es generoso, etcétera); el antihéroe, sin embargo, como confirmación de su completa maldad, es no sólo completamente malo, sino también anónimo. Los papeles de los malvados no están representados por actores fijos, sino que siempre son diferentes y renovados sin ninguna memoria en cada episodio. En otros términos: mientras el bueno es figurativamente invariable, el malo es figurativamente variable, quedando fijo el nivel estático del bien y del mal. A nivel dinámico, las fórmulas de cada uno de los episodios son bastante rígidas. Si tomamos *Rin Tin Tín* como modelo, encontraremos un esquema dinámico muy repetido: Rusty descubre por casualidad una amenaza al fuerte del VII de caballería o a alguno de sus componentes, intenta oponerse solo y no lo consigue, acude en su ayuda Rin Tin Tín, que frena la amenaza al menos hasta que el teniente Masters o el sargento O'Hara, que en un principio no podían impedir la misma amenaza, pueden intervenir decretando la definitiva derrota de los enemigos. El nivel dinámico se mantiene idéntico en la serie, variando figurativamente, pero se mantiene idéntico figurativamente respec-

¹³ Los expertos en la materia reconocerán en la terminología genérica aquí utilizada algunos términos que en realidad corresponden parcialmente a ramas semióticas. Cuando hablo de «nivel figurativo» entiendo evidentemente el concepto ilustrado por A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, París, 1979 [Trad. cast.: Gredos]), cuando hablo de nivel estático y de nivel dinámico entiendo prácticamente la estructura narrativa (cfr. J. Courtés, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Hachette, París, 1977 [Trad. cast.: Hachette]). Prefiero, sin embargo, una terminología más vaga porque esta podrá estar mejor definida en el futuro a través de conceptos matemáticos y geométricos. La vaguedad aparente, pues, esconde el propósito de cumplir un sucesivo acercamiento hacia la concepción de una «dinámica de los sistemas» como la propuesta por R. Thom, *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Denoel-Gonthier, París, 1978.

to a otras variantes de género: por ejemplo, la amenaza puede ser un asalto indio, una traición, un ataque de los bandidos, etcétera, que son variantes respecto a la serie *Rin Tin Tin*, pero son identidades respecto a los lugares conocidos del western (asalto al fuerte, ataque de los bandidos, traición, etcétera). El nivel dinámico, además, se repite también entre series diferentes, desde el momento en que la misma estructura pertenece también a *Tarzán*, *Pluma de Halcón* y a *Lassie*, aunque el aspecto figurativo es a veces muy diferente.

Un segundo gran modelo de telefilme es el representado por *Zorro* y por *Ivanhoe*. En este caso, entre otras cosas, es diferente de lo normal también el origen: se trata de hecho en ambos casos de «adaptaciones» de libros. *Zorro* es doblemente una adaptación: desciende del héroe creado por el escritor estadounidense J. McCulley en 1919 en la novela *La maldición de Capistran*, pero también de las películas de Douglas Fairbanks jr. *Ivanhoe*, sin embargo, desciende directamente de la novela de Walter Scott. La novedad del nuevo modelo de telefilme consiste en el hecho de que, precisamente presuponiendo una existencia del personaje en un lugar enciclopédico cerrado y definido, también el telefilme está obligado a explicitar un horizonte de espera limitado. Mientras la estructura de cada uno de los episodios repite sustancialmente la de los anteriores, cambia efectivamente el tiempo general de la serie. Los personajes tienen un pasado y un futuro: *Zorro* es en secreto un noble mejicano, *Ivanhoe* es en secreto un caballero de Ricardo Corazón de León; sus enemigos son dos usurpadores del poder; su futuro es el restablecimiento del legítimo señor del lugar. Cada una de las historias, aunque autónoma de manera absoluta, se coloca como etapa parcial de un objetivo final recordado explícitamente en cada ocasión. Comenzamos a tener, de esta forma, no sólo una cadencia de los episodios, sino también un ritmo de la serie, señalado por la oscilación de las relaciones de fuerza entre el bueno y su entorno, y el malo y el suyo. El nivel estático se convierte en este caso más rígido porque también los malvados tienen un actor fijo para personificarlos, pero menos rígido porque la dialéctica buenos/malos, bien/mal está más articulada. Además debe señalarse que el mismo nivel figurativo se hace más rígido (actores fijos y cualidades propias fijas) precisamente porque existe un conocimiento sobre los personajes ya depositado en otro lugar (el libro), en donde el tiempo de la serie está ya fatalmente señalado. Tenemos, en fin, un sistema de invariantes también a nivel figurativo mucho más rico y complejo, y las variables están constituidas por variaciones cada vez más microscópicas según la dialéctica caza/fuga de las parejas de personajes opuestos.

Y llegamos ahora al tercer gran modelo, el que produce un decidido cambio también en la destinación y en el consumo de telefilmes. Me refiero

a *Bonanza*, la gran serie que en su primer período fue dirigida por Robert Altman, de quien por algo es reconocida su gran competencia en el estudio crítico de los géneros cinematográficos. Según mi opinión, Altman se exhibe en un gran invento dentro del género western. A nivel figurativo, repite todas las características clásicas: cow-boys, granjas, pistolas, pueblo, salón, iglesia, bailes en la plaza, manadas, indios, praderas, pastos, etcétera. Además fija no un número bajo de actores, sino altísimo: los Cartwright son cuatro, las mujeres fijas son dos, los personajes permanentes una decena (el herrador, el cura, el sheriff, el camarero, el banquero, el jugador, la bailarina, los caballos, el criado negro, el mayoral). Las variantes figurativas, pues, son minúsculas, pero sorprendentes precisamente por esto: el viejo de la montaña, el boxeador venido de Inglaterra, la chica del Este, el pistolero enfermo de los ojos, el japonés todavía no integrado, etcétera. En resumen, las variables son verdaderamente *muy* independientes en la iconología bonanciana. Para compensar, tanto el nivel estático como el dinámico están completamente liberados de vínculos: el bien y el mal no están en rígida oposición ontológica, sino que vuelven a ser definidos cada vez; los papeles fijos transmigran según el empleo temático al que está sometido cada actor; todas las historias comienzan según escenas-tipo (robo de la manada, acusación injusta a un Cartwright, homicidio de un jugador, etcétera), pero concluyen siempre volviendo a definir la tipicidad de la escenificación, o incluso reformulándola. En cuanto a la relación entre tiempo del episodio, tiempo de la serie y tiempo relatado, también aquí asistimos a importantes novedades de ritmo. Ante todo se modifica el tiempo de la serie: el mismo marco es una historia, pero no un objetivo del que se conoce la conclusión anticipadamente (al menos como posibilidad disyuntiva: obtención o fracaso del fin declarado). Se trata de una historicidad interior de la serie no traducida en una fábula, sino en un mecanismo de mutación que modifica el estatuto de los personajes de capítulo en capítulo, exigiendo al espectador adecuar su saber al mutado saber de los personajes. En resumen, no existe sólo una simple cita semanal que se puede perder sin que nada suceda. Existe también una cita vinculante, pero sin que la historia pierda significado para el espectador ocasional. Bien pensado, ésta es una de las características que más seducen de la serie americana hasta nuestros días: la de saber ser al mismo tiempo una narración por capítulos y una narración acabada y satisfactoria. En este sentido, la flexibilidad de *Bonanza* es verdaderamente arquetípica: saber crear incluso diversos desniveles temporales, como la historia siempre cumplida en cada uno de los episodios, la historia abierta de la serie y un modelo intermedio que consiste en la historia abierta para un número determinado de capítulos, normalmente no más de tres. El modelo *Bonanza* ha transmigrado con algunos perfeccionamientos hasta nuestros días, sobre todo en la serie-saga *La conquista del*

oeste, donde existe una gran historia-marco que sufre pequeñas modificaciones internas de capítulo en capítulo, y dentro de esta historia se insieren microhistorias, que pueden partir de uno cualquiera de los personajes fijos, que en este caso crecen hasta en número (los McLean son seis, comprendiendo también dos mujeres protagonistas) y en función (el héroe puede estar representado por un personaje que en otra parte hace de ayudante o de oponente, o que incluso aparece en escena una sola vez).

El tercer gran modelo es *El teniente Colombo*. Aquí no tenemos una historia-marco que incluya cada una de las historias. Aparentemente estamos en el caso ya descrito de la variación de lo idéntico. De hecho tenemos un solo personaje fijo (con su staff, puramente de relleno: un sargento sabihondo, un médico legal, la mujer de Colombo, a la que se describe, pero no aparece nunca en escena), el cual se reproduce siempre idéntico de capítulo en capítulo: con su impermeable, su puro, su pasión por los hobbies de los demás, su fingida distracción, su coche destartado, sus torpes modales y el acento meridional. Hay, pues, una porción del nivel figurativo muy repetitiva, pero sólo una porción, de la que se fijan iterativamente los particulares. Los adversarios del héroe, las situaciones, las características de los lugares narrativos son variables. Su nivel estático es, sin embargo, igualmente rígido: no se articulará semánticamente en una oposición bien/mal adecuada a la moral corriente, sino simplemente en la oposición perfección/imperfección del delito, y a pesar de ello la oposición es repetida siempre de la misma manera. También el nivel dinámico es estándar: delito, ocultación de las pruebas, descubrimiento del delito, busca de las pruebas, lucha de inteligencia entre escondedor e investigador, error del culpable, reconocimiento del culpable. Todo el juego, sin embargo, consiste en la variación sutilísima a nivel figurativo de la fase/característica-del-lugar/(el hobby o el especialismo del culpable)/error-del-culpable/reconocimiento-del-culpable/sobre la base de la característica del lugar conocida por el investigador.

El teniente Colombo es indiscutiblemente ya una de las formas de lo que desde el inicio he definido como estética «neobarroca». De hecho en Colombo se observará que la vertiente de la dialéctica identidad/diferencia se ha desarrollado sistemáticamente. En los tres diferentes niveles (figurativo, estático, dinámico), el sistema llega a comprender un altísimo número de invariantes. Tiende más bien a fijarlo hacia un límite máximo. Contemporáneamente, el número de las variables, potencialmente grande, tiende al mínimo como dimensión y al máximo como número. Todo está muy regulado como descripción de caracteres, oposiciones semánticas, estructura narrativa. Las variables independientes atañen a elementos del texto cada vez más minúsculos: la calidad del pescado venenoso japonés utilizado como arma del delito, el potencial alérgico de una crema de belleza objeto

de drama entre dos personajes, el año de una marca de Oporto degustada durante una cena, y otros por el estilo. El alto número de las invariantes permite así una combinatoria tan amplia de componentes que, al crecer, determina una potencialidad geoméricamente más alta de historias diferentes, pero iguales. Por otra parte, la escasez cualitativa, pero la grandeza cuantitativa de las variantes permite articular las historias de Colombo precisamente sobre el gusto de la variante: una variante que será inesperada desde el punto de vista de la elección en la cantidad, pero sistemática desde el punto de vista de su cualidad. La prueba es que *El teniente Colombo* funciona casi como un ejemplo de literatura codificada, como un «*exercice de style*» a lo Queneau: todos los capítulos son ejercicios sobre el tema filmados por directores diferentes, entre los que hay también algunos nombres famosísimos, como John Cassavetes o John Borman. Ejercicios sobre el tema, variaciones sobre el tema: es éste el primer principio de la estética neobarroca, modelado precisamente sobre la estética barroca, sobre aquel principio del virtuosismo que en las artes consiste en la total fuga de una centralidad organizadora para dirigirse, a través de un tupida red de reglas, hacia la gran combinatoria policéntrica y hacia el sistema de sus mutaciones.

Pero llegamos ahora a un caso que todos consideran por error como el prototipo moderno de la repetitividad hecha comercio, y que por el contrario nos llevará a la individuación de un segundo carácter de la estética neobarroca. Me refiero al tan amado y vituperado *Dallas*. En *Dallas* parecen resumirse perfectamente los dos últimos modelos que acabamos de analizar. Por una parte, el modelo inaugurado por Altman sobre el tiempo de la serie en dialéctica con el tiempo del relato y el tiempo relatado. Por otra, el modelo colombiano de la variable regulada. Sólo que esta vez la organización se hace *mucho* más compleja. Comencemos con el aspecto de la relación identidad/diferencia. En *Dallas* tenemos ante todo un número altísimo de invariantes figurativas: lugares físicos, caracteres de los personajes, número de los personajes; escenificaciones-tipo; altas hasta tal punto que cualquier variable independiente puede convertirse después de dos capítulos en una nueva invariante del sistema. Está, pues, extraordinariamente regulado el nivel figurativo, pero en perjuicio del nivel estático y del nivel dinámico: las oposiciones semánticas se reducen a la pura pareja bien/mal, útil/inútil; la narración pasa por funciones elementalísimas como las bremondianas, es decir, objetivo, obstáculo, consecución del objetivo (o no consecución del objetivo)¹⁴. Sólo que las oposiciones semánticas y la

¹⁴ Me refiero a los trabajos de BREMOND sobre las funciones propianas, y en particular a *Logique du récit*, Seuil, París, 1975. Sobre este tema véase también el número especial de *Communications*, 8, 1968, con ensayos del mismo Bremond, de Greimas, Barthes, Gritti y otros, dedicado a *L'analyse du récit*.

articulación de las estructuras elementales de la narración pueden transmutar con una combinatoria de altísima improbabilidad alrededor de los diversos personajes.

Los numerosísimos personajes están articulados según una gradación de flexibilidad: la primera generación (la de los padres) es la más inmóvil, la más idéntica a sí misma, y puede tener un número bajo de relaciones; la segunda generación (la de J.R.) es flexible, pero mantiene una serie de caracteres estables, pudiendo tener toda clase de relaciones con los otros personajes; la tercera generación (la de los jóvenes) es flexibilísima, siempre en el umbral entre estar constituida por personajes fijos o variables. Los diversos tipos de relación están contrasignados por una marca semántica o temática: son relaciones de familia, de amor, de dinero (igual que en los horóscopos). La reconocibilidad de la serie está determinada por el hecho de que un sistema tan complejo va hacia la disgregación a causa de la multiplicidad de fuerzas internas: se trata de saber cómo y por qué el sistema consigue mantenerse igualmente estable, a pesar de los saltos catastróficos a que está sujeto por su dinamismo. Y la estabilidad depende de dos razones fundamentales: cualquier recorrido narrativo que se refiera a uno cualquiera de los personajes es siempre circular. Dicho de otro modo: cualquier serie de aventuras no lleva nunca al personaje de un estado a otro, sino que lo devuelve inevitablemente al estado de partida, a las mismas condiciones y a las mismas cualidades de las que había salido en el mapa. La circularidad de los recorridos emprendidos por cada personaje puede ser muy amplia, como en el caso del conflicto entre J.R. y Sue Ellen, que pasa lentamente a través de litigios, traiciones, abandono, divorcio, nuevos amores, e incluso en una segunda serie vuelve al nuevo matrimonio entre los dos. La desgracia amorosa de Lucy y de Mitch, sin embargo, necesita pocos capítulos para pasar de su enamoramiento al matrimonio y a la separación. La aventura de Sue Ellen, divorciada, con Cliff Barnes dura sólo tres capítulos, justo el tiempo para que J.R., su odiado enemigo, liquide financieramente al rival. Por otra parte, todas las historias se repiten cíclicamente y los personajes parece que no sacan del pasado ningún provecho: cíclicamente repiten los mismos errores, caen en las mismas trampas, usan las mismas estrategias. Otro elemento de estabilidad es el hecho de que cada historia parcial (cada ciclo) se desarrolla como en un plano de intersección respecto al mapa del juego de los personajes estables. Pero el plano de intersección es un plano particular: no corta simplemente el mapa aislando una zona para articularla, sino que recibe también la proyección de las posiciones del mapa entero. Por ejemplo, la guerra por el control de la Ewing Oil entre J.R. y su hermano Bobby recibe constantemente la proyección de las posiciones de toda la familia: en algunos lugares fijos, como la residencia de Dallas por la mañana cuando todos bajan a

desayunar, o al anochecer cuando todos vuelven pasando por el salón y bebiendo un whisky, o en algunas cenas familiares, se recuerda constantemente el tipo de relación familiar, afectiva y económica que liga a los miembros de la familia y sus adversarios/aliados.

También desde el punto de vista de la temporalidad *Dallas* es bastante complejo. Ante todo, debe observarse que el tiempo de la serie, igual que en *Bonanza* pero de manera más perfeccionada, tiene en potencia un término, pero de manera indefinida. No hay un punto preciso para la conclusión, e incluso cuando ésta podría parecer cercana (la lucha por la posesión definitiva de la Ewing Oil entre J.R. y Bobby tras la muerte del padre) es siempre posible una reapertura del caso, como la revancha del perdedor, o quizá la misma aparición de Jock, de quien sabemos que ha muerto, pero que no hemos visto morir. Sin embargo, *Dallas* es percibido como en evolución histórica, como construido según una trama total de la que cada vez se deberá intentar descubrir el giro de lo sucedido. El segundo elemento de gran importancia es que el tiempo relatado, el de cada episodio y el de la serie, es en realidad un tiempo inversamente proporcional: el tiempo de la serie es larguísimo (abarca la historia de tres generaciones), pero el tiempo relatado es brevísimo (en cada episodio no hay acontecimientos sucedidos en un tiempo superior a los tres o cuatro días). Esto significa la producción, siempre inversamente proporcional, de un tiempo del relato muy especial. Mientras en el telefilme clásico la segmentación de las escenas persigue la selección de los momentos focales, y los momentos focales son descritos con una cierta lentitud, en *Dallas*, siendo mucho mayor la continuidad del tiempo narrado, encontramos una segmentación apretadísima del metro (es decir, del encuadre): ninguna escena dura inmóvil más de 45 segundos; ninguna secuencia contiene más de diez encuadres; la velocidad de emisión sonora de los personajes varía de 3 a 5 veces la de los personajes de una telenovela (he hecho una prueba sobre los diálogos de *Dallas* comparados con los de *La amante de la Osa Mayor*). La construcción de un metro diferente determina la producción de un ritmo particularmente frenético, con el único objeto de ser válido para la inserción de la publicidad en el espectáculo, pero también sumamente innovador respecto a los ritmos de nuestras pasadas costumbres, televisivas o cinematográficas. Ocurre entonces que un telefilme como *Dallas*, que no tiene demasiadas «aventuras» según los criterios normales de género a que estamos acostumbrados, que no procede por saltos narrativos muy grandes que obliguen a un interesante trabajo inferencial, desde el momento en que su tiempo narrado no está demasiado lejos de lo que percibimos como tiempo real, es desde el punto de vista rítmico una especie de rock 'n roll respecto a una canción de Nilla Pizzi. Hacemos sobre las relaciones de tiempo una última observación, referida al modo de producir continuidad y discontinuidad entre tiempo del

relato, tiempo relatado y tiempo de la serie. El mecanismo que hemos observado en *Bonanza* se afina una vez más. Tenemos en *Dallas* una serie de construcciones de continuidad: la primera es la indefinida que constituye el tiempo del marco entero; la segunda es la de los ciclos largos, la única a la que puede ser confiada la reformulación del mapa de la serie (por ejemplo: son necesarios trece capítulos para volver a definir las relaciones familiares, afectivas y financieras de la familia cuando muere Jock —narrativamente muerto por el simple hecho de que ha muerto el actor que lo representaba—); la tercera es la de los ciclos estrechos (por ejemplo: unos pocos capítulos son suficientes para hacer que Pamela tenga un hijo adoptivo); la cuarta es la de las microhistorias concluidas en un solo capítulo. Tenemos así, una vez más, la plena satisfacción de todos los tipos de fruición posibles: la ocasional, que debe tener posibilidad de satisfacción de al menos un segmento narrativo; la serial discontinua, que puede tener un núcleo de capítulos cerrados para satisfacción narrativa; la cultural, que no pierde ni un episodio. Pero una vez más la suma de los muchos planos de intersección llevados sobre el mapa general produce un efecto rítmico fundamental: cada historia debe ser continuamente interrumpida y vuelta a coger según el montaje paralelo, so pena de la pérdida de atención sobre alguno de los niveles temporales». Una vez más estamos delante de un ritmo: un ritmo de la secuencia y un ritmo del montaje. Por otra parte, es el ritmo el que atrae la atención sobre sí mismo, y no ya el juego de inferencia narrativa. Todo lo que debemos saber se nos dice explícita e inmediatamente, el gusto será dejado para las minúsculas invenciones variables de enlace y de iconografía. Sucede, en fin, volviendo a usar una metáfora musical, como en la disco-music, donde las melodías dejan paso al apretado pum-pum, y donde el placer se halla en las variaciones de introducción y acompañamiento.

ALGUNAS INCAUTAS CONCLUSIONES

Y llegamos ahora a algunas incautas, aunque provisionales, conclusiones. Los elementos constitutivos de la que he llamado «estética de la repetición», o estética «neobarroca», creo que son sustancialmente tres: un nuevo estilo basado en la diferenciación organizada, el amor por el policentrismo y la irregularidad regulada, el ritmo como comportamiento estético. Bien mirado, los tres elementos son, desde un punto de vista metahistórico, componentes del gusto barroco; desde un punto de vista histórico, son las consecuencias naturales de la acumulación del parque de los objetos (también de los objetos culturales) y se repiten en otras formas de la producción material e intelectual; desde un punto de vista de historia de las ideas, son el punto de llegada de algunas necesidades filosófico-ideológicas.

Pero vayamos con orden, poniendo junto al análisis apenas efectuado de la estructura repetitiva de los productos alguna observación no marginal sobre la producción y sobre el consumo. Ya he dicho que, en términos metahistóricos, muchos han observado que la diferenciación organizada, el policentrismo y el ritmo son elementos constitutivos del gusto barroco. Severo Sarduy, por ejemplo, observó el isomorfismo que existe en torno al siglo XVII entre formas artísticas y formas del descubrimiento científico: así, la nueva cosmología de Kepler, no sólo destruye la idea de regularidad de las órbitas de los planetas de Galileo, sino que introduce en el sistema de la cultura el gusto de la forma elíptica, provista de centros reales y de centros virtuales, como sucede en la poesía de Góngora o en la pintura de Caravaggio, o de un Rubens y un Bernini¹⁵. Ilustres historiadores del arte como Wölfflin, Focillon, D'Ors y Kubler, sin embargo, han demostrado que en los diversos barrocos se puede asistir a una saturación de las invariantes del sistema artístico, cuyo juego se reduce a la combinatoria y a la búsqueda de la variabilidad regulada. En lo que concierne al ritmo bastará recordar que la tradición neokantiana de un Cassirer y más tarde de un Frye¹⁶ especifica precisamente en ciertas mutaciones de ritmo la característica, por un lado, de los géneros literarios (en Frye, por ejemplo, el ritmo de la solemnidad define la épica; el de la continuidad, la prosa; el del decoro, el teatro; el de la asonancia, la lírica), y por otro, de los estilos de época (también en Frye tenemos épocas con relaciones rítmicas esquizomorfas, místicas, sintéticas). En cualquier caso, tanto en Cassirer como en Frye tenemos la confianza de que el ritmo se transforma en comportamiento estético, tanto en la producción como en la fruición de obras de arte, y que los ritmos apretados son los de las épocas de tipo barroco. Bachtin va todavía más lejos, llegando a definir específicas formas de ritmo (los «cronotipos») como reguladores de los géneros artísticos y de los estilos¹⁷.

En términos históricos, para decir la verdad, la motivación de un gusto hacia la variante, el policentrismo, el ritmo, se explica bastante fácilmente. Tomemos como punto de partida la oferta fabulatoria televisiva. Un rápido cálculo nos llevará a considerar que el número de programas narrativos transmitidos en un año es enorme. En Italia se ha calculado que cinco años de existencia de las televisiones privadas han consumido el patrimonio de noventa años de cine de ficción. Muy rápidamente, pues, se ha pasado del consumo televisivo de productos «nuevos» a la «relectura» cada vez mayor de productos viejos. Incluso cuando una película o un telefilme no se ha

¹⁵ Cfr. S. SARDUY, *Barroco*, Seuil, París, 1978.

¹⁶ Cfr. obviamente de E. CASSIRER, *Philosophie der Symbolischen Formen*, Cassirer, Berlín, 1923, y, sobre todo, el volumen dedicado al lenguaje; de N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Penguin Books, Londres, 1946.

¹⁷ Cfr. M. BACHTIN, *Estética e romanzo*, Einaudi, Turín, 1979.

visto, se tiene igualmente la sensación de haber sido ya visto. La condición de recepción, en resumen, es aquélla por la que *todo ha sido ya dicho y todo ha sido ya escrito*¹⁸. Frente a una inmensa competencia narrativa por parte del nuevo telespectador existe una sola posibilidad de no saturar definitivamente el medio: cambiar las reglas del gusto junto a las de la producción. Como en el teatro Kabuki, será entonces la más minúscula variante la que producirá placer del texto, o la forma de la repetición explícita de lo que ya se conoce. Una película como *En busca del arca perdida*, obra de colosal empeño de citación, quizá no sería imaginable hace pocos años; y probablemente no sería imaginable en otro tiempo un libro como *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, inmensa pintura de invariantes semánticas, narrativas figurativas, donde todo es citación, y donde la mano de autor sobrevive en la combinatoria y en la inserción de sistemas de variantes aptas a los diversos tipos de lector modelo previstos por la novela. *El nombre de la rosa* me parece, en este sentido, un prototipo, si no el prototipo de la estética neobarroca¹⁹. Pero también los objetos materiales están siguiendo la misma marcha en el campo de la producción. Baste pensar en las nuevas fórmulas de producción en serie de los automóviles (la Fiat posee sólo tres tipos de carrocerías y tres tipos de motor), un alto número de invariantes figurativas (la llamada «gama», de la que la Renault tiene, por ejemplo, nueve ejemplares y la Fiat creo que doce), y un número altísimo de variables reguladas: según la cilindrada (el Ritmo o el Golf tienen seis tipos cada uno), según la propulsión (diesel o gasolina), según la función (berlina, spyder, coupée, todo terreno, familiar, ranchera), y por último un número también altísimo de extras, aquellos pequeños particulares que hacen más personalizado el coche: el cristal térmico, el cristal oscuro, el limpiaparabrisas a dos velocidades, el encendedor, la radio, el cassette, los faros antiniebla; los faros posteriores y la lista podría durar infinitamente, comprendiendo el aumento de la gama de los colores, de las listas, de los chismes. Por otra parte, el amor por la variación regulada confluye en el virtuosismo, carácter cada vez más pedido en el espectáculo quizás mediante la exhibición de la tecnología. No se explican de otra forma películas como *Tron* o como *Sueño de un día* en las que quedamos tan

¹⁸ Ya expresé mi convencimiento de un origen decimonónico de la idea de una conciencia de la obligatoria reescritura de lo fantástico en *Garibaldi*, Electa, Milán, 1982, donde señalo como ciertos «lugares» de la acción novelesca (también la «verdadera» de la vida) se convierten obligatoriamente en «lugares» enciclopédicos, escenas-tipos que tienen el poder de establecer una especie de contrato enunciativo con el lector mediante la construcción de sistemas de espera narrativa.

¹⁹ Pero, por lo demás, ECO lo dice de forma muy explícita en la bellísima «Apostilla a El Nombre de la rosa», en este mismo número de *ANÁLISIS*, y aunque no usa el término neobarroco, y quizá guiña el ojo a la llamada «estética posmoderna» de lo literario, creo que ha llegado mucho más lejos práctica y teóricamente en el camino aquí indicado.

impresionados por la búsqueda de efectos variados en la imagen como por la pobreza narrativa de la trama.

La lista de los ejemplos podría continuar mucho tiempo. Limitémonos, sin embargo, a concluir diciendo que la estética neobarroca encuentra probablemente también su explicación filosófica. El exceso de historias, el exceso de lo ya dicho, el exceso de regularidad no pueden producir más que trituración. Nietzsche, al observar que la idea del Eterno Retorno depende del carácter repetitivo de la historia, observaba también que el aburrimiento depende del hecho de estar saturados de historia. La saturación destruye la idea de armonía y secuencialidad, y nos lleva, como ha señalado Bachelard, no sólo a reconocer, sino a desear el carácter granular y corpuscular de las secuencias de los acontecimientos como productos de ficción²⁰.

²⁰ G. BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Seuil, Paris, 1962.