

LA SEDUCCION DEL CAOS

La televisión como metáfora

Javier González Solas

Universidad Complutense

En 1991 la película de Basilio Martín Patino *La seducción del caos* obtiene la FIPA de Oro en el festival de Cannes, a raíz de lo cual se estrena en Televisión Española. No ha salido a las pantallas comerciales. No se ha vuelto a emitir. Casi todas las críticas y comentarios a esta obra coinciden en señalar como obvio que el tema y la intención de la misma tienen como objeto la televisión, la verdad mediática, el problema de la representación, la objetividad... Sin embargo ninguna de esas tematizaciones parece responder a la pregunta de por qué la película lleva por título “la seducción del caos”, y menos aún responder a por qué el caos parece seducirnos, que podría ser la pregunta implícita en la forma enunciativa del título. También se podría traducir en por qué no nos seduce la verdad sino cualquier apariencia con su forma, o por qué no nos interesa la verdad sino la vida en su evidencia...

Quizás a BMP le seduce el caos frente al determinismo y el orden impuesto, casi siempre chato e improductivo, pero quizás haya que jugar contra el autor mismo y salvarle de su pretensión inmediata.

Además el caos seduce, lo que supone que otras fórmulas no lo hacen. No seduce el orden, ni el clasicismo, sino el desorden y lo barroco. No el texto sino la imagen, no la razón sino el deseo.

Nos aprovecharemos de la teoría del texto abierto, de la “obra abierta”, de la terminación pragmática hecha por el receptor, del texto como pretexto, de la muerte del autor, de la coautoría del receptor, del autor como *medium*, etc, para aventurar una interpretación que, sin contradecir las centradas en los procesos de la comunicación de masas en sí misma (1) —con sus problemas adjuntos de representación o de veracidad—, hace de todo ese conjunto, y sobre todo de la televisión como elemento de figurativización de ese discurso, una simple metáfora. Y nos escudaremos no en un relativismo elemental con respecto a la interpretación, sino en una característica de las

verdaderas obras de pensamiento, que no son precisamente polisémicas sino más bien fecundas.

El tomar los medios de comunicación de masas como motivo de análisis y de reflexión ha sido el tema también de otras obras cinematográficas. Pero resulta raramente coincidente el modo de abordarlo de esta película de Patino y de otra de Fellini: *Ginger y Fred* (1985). Ambas películas tienen como tema de superficie la televisión. Pero ambas toman la televisión como un síntoma alrededor del cual se analiza una actitud ante la vida. Toman la televisión como metáfora.

El análisis siguiente procede según un esquema clásico (descripción, agrupamientos analógicos o clasificaciones categoriales, e interpretación cultural), pero desde el primer paso pretende realizar una fragmentación descriptiva del texto pertinente para una interpretación poco usual. La coincidencia final del texto de Patino y el de Fellini refuerza la idea de que se trata de dos reflexiones sobre la vida actual, dos obras típicas del “arte en la era de la reproductibilidad técnica”, de la sociedad de masas.

La seducción del caos

Es una película de estructura compleja. No precisamente por el manejo de la estructura cinematográfica espacio-temporal, como pudieran serlo, por ejemplo, *Angustia* (Bigas Luna) en cuanto al espacio diegético-extradiegético, o *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (Jan Haas) y *Memento* (Chris Nolan), en cuanto al tiempo. Sino porque plantea varias líneas narrativas a la vez, de cuya confrontación se ha de inferir el sentido de la propuesta. Sin embargo su estructura compositiva general es simétrica y circular, con un comienzo a cargo de un conductor y maestro de ceremonias, permanentemente presente a lo largo de los distintos niveles narrativos, y que cierra también la obra y la representación.

Programas narrativos

N2		N1	N3 (E)	N4 (C)
N2a	N2b	“Culebrón” Programa de superficie: Asesinato pasional atribuido al autor de “Las Galas del Emperador”, autor también de la trama de inculpación y de desmentido.	“Trampantojos narrativos”: Torán Navarro Rico Carmena Castelli Íñigo Mateo Piqueras Semprún Campillo Sisa Armero...	Citas: - Retablo de Maese Pérez - Calderón - Shakespeare - Fake - Cambalache
Índice sistemático: - la ciencia - la religión - la política - la belleza - lo cotidiano	Ejemplificación del índice: - astronomía - reliquias - procesiones - desfiles - emblemas - inauguraciones - galerías - falsificaciones - cementerio - falsos molinos - circulación - autómatas			

1. Primera línea narrativa (N1). Constituye el centro de la narración superficial y convencional en el cual se van incrustando lateralmente las otras líneas de apoyo o de abstracción. El argumento base, simple pretexto, no es sin embargo prescindible, y revela su entidad poderosa cuando extrae su sentido de la confrontación citada. Es una narración televisiva, y lineal, en forma de falso documento (con estructura de un crimen perpetrado en 1980 en casa de los marqueses de Urquijo, pero calcable sobre cualquier suceso truculento habitual), pero de verdadero *reality*. Se trata del asesinato de la mujer del protagonista, profesor notable, y de un amigo de ambos, a quien se atribuye la autoría de los éxitos mediáticos del primero. Esta misma trama es desmentida de inmediato como un montaje, lo que da lugar a una nueva versión del *reality*, paradójicamente en forma de directo real (ese “directo televisivo” que actúa como forma simbólica naturalizada — puesta en evidencia cuando se enuncia como “riguroso directo” — y a la que nuestra cultura atribuye el mayor grado de veridicción e incluso de verdad). La entrega de la noticia al ritmo fragmentado de la supuesta realidad (y al ritmo fragmentado de la entrega televisiva: *varietés* cortadas por la noticia del suceso, entrevistas, desmentidos, etc) desliza el architexto de la telenovela o del “culebrón”

como código de lectura. Una pretendida indiferenciación entre realidad deliberadamente construida-programada y la supuesta realidad inmediata del directo. Sólo este hilo daría para tejer un largo discurso acerca de la ritualización del directo (2), es decir, anulación del supuesto básico y específico de la televisión. Anotemos tan sólo que entre el directo-espectáculo y el directo-espejo (3) no existe ya diferencia en cuanto a la seducción basada en su carácter caótico. Simplemente porque el espejo ya no existe: el espejo ya no es la verdad en bruto, porque lo que se ha constituido como mundo reflejado no es sino una superestructura espectacular inscrita ya en lo material. Ya no hay mundo inocente, no sólo cuando pasa por el espejo de la televisión, sino cuando pasa directamente bajo nuestra mirada, adaptada ya como una prótesis televidente.

2. Segunda línea narrativa (N2). Paralela a la estructura narrativa convencional (en grado figurativo elemental, icónico) discurre otra estructura en parte también cuasiconvencional, híbrida entre figuratividad y abstracción. Si la estructura anterior podría ser clasificada como imagen, en la propuesta de Peirce, ésta segunda lo sería como diagrama. Su parte figurativa lo constituye la transcripción de un programa televisivo en formato de serie titulado “Las galas del emperador”, que toma cuerpo argumental propio, y que funciona en parte como contrapunto, y en parte como anexo o prueba documental del llamado “culebrón” escandaloso.

Las dos líneas narrativas **N1** y **N2** discurren paralelas, precisamente mediante un montaje paralelo que no implica en principio coincidencia ni en el espacio ni en el tiempo, hasta tal punto que el haber planteado una línea a continuación de la otra hubiera aportado un mismo efecto de sentido: ambas líneas se ofrecen como datos a correlacionar, rompiendo así el planteamiento narrativo convencional para pasar a un planteamiento documental y analítico.

La denominada segunda línea narrativa tiene dos caras, dos niveles de abstracción figurativa. Una de ellas (**N2a**), la de mayor abstracción figurativa, consiste en los títulos, visualizados en el discurso mediante caretas que tanto anuncian un programa televisivo como enuncian un programa sistemático de análisis. La relación de títulos simularía un índice que exploraría los principales campos de las creencias como fundamento de toda organización social, ya que de ellas se derivan los valores y la organización de las funciones: la ciencia, la religión, la política, la belleza y la vida cotidiana. Visto así, es posible que haya datos para pensar que el objeto de la tesis de Patino podría ser la confección de la verdad televisiva, incluso la pretensión mayor de

referirse a la volatilidad de la verdad en sí misma y por tanto al relativismo y al escepticismo. Pero es defendible una pretensión interpretativa de mayor alcance (a través de una lectura también directamente constatable en la enunciación visual): trataría de “la seducción del caos” a través de todas esas formalizaciones sociohistóricas de la verdad. La otra cara de la segunda línea narrativa (**N2b**), de menor abstracción que la anterior—pero más abstracta que **N1**— consiste en una demostración de la tesis propuesta, mediante ejemplificaciones del comportamiento humano en los diversos campos indexados.

Las relaciones entre líneas narrativas se complican aún más por el hecho de que en todas aparece como actante fundamental un actor sincrético, que es protagonista en la narración del suceso, autor en la serie documental y narrador de la metanarración que pretende unificar todos los programas narrativos bajo la reflexión acerca de la verdad, el sentido, el caos y la praxis. En este aspecto además parece coincidir el actante-actor de la ficción cinematográfica y el autor real (Patino).

Pero antes de abordar el fundamento de esta última lectura conviene redondear las complejidades de la película con alguna línea discursiva más como son los equívocos (**N3(E)**) y las citas (**N4(C)**).

3. N3(E). En el primer apartado cabe considerar como línea discursiva-narrativa la acumulación de trampas— mucho más efectivas en la época del estreno que hoy—, donde se percibe la ironía de un autor que tras su aparente timidez parece observar con sorna y despreocupación nuestra perplejidad ante sus guiños cifrados. No parece interesarle hacerlo explícito, con lo que nos complace saber que nos construye como lectores implícitos inteligentes. Su equívoco fundamental consiste en crear la confusión, el pánico, mediante el caos perceptivo que crea el *shock* de la supuesta realidad (el directo más inmediato, “de alcance”— incrustada sin aviso en el campo de la ficción. Porque sin ser documento, los actores adoptan la máscara (persona) de lo que son en realidad: el profesor Torán hace de profesor, el juez Navarro de juez, el galerista Castelli de galerista, etc. (con la excepción de Sisa, que hace de anarquista ¡disfrazado de Groucho Marx!). Y por ahí desfila una serie de personas-personajes pertenecientes a la vida referida y a los mediadores interpretantes. De un lado los citados más Giménez Rico, Campillo, Armero, Semprún, e incluso algunos *in absentia*, como Gubern, cuyo libro *La mirada opulenta* aparece entre las obras del protagonista Hugo Escribano-Marsillach, sin que sepamos si es otra diablura más en esta línea de equívocos o un

product placement. De otro los locutores y directores de programas televisivos en activo en el momento en que se emite la película: José María Íñigo, Pedro Piqueras, Rosa María Mateos... Patino trata el caos con su misma materia, a través de una expresión caótica.

4. N4(C). Por el lado de las citas se encuentran tres fundamentales, que vienen a constituir otra metáfora-colchón para una interpretación nada rebuscada: la del teatro. En primer lugar, y con gran protagonismo en principio y cierre, aparece como hilo diegético sonoro *El retablo de Maese Pérez*, de Falla, una obra de titiriteros, un teatro “de mentira”, de broma, en sintonía con el tema básico. Es patente la alusión al *Gran Teatro el Mundo*, de Calderón, en la adopción de parte de la escenografía, también de inicio y de cierre, que como corchetes parecen marcar el texto entre un prólogo y un epílogo didascálicos. Y, en un momento cumbre de la interpretación, en un aparte dirigido claramente al público extradiegético, el protagonista, atarvesando con una única mirada todas las capas de sus papeles de encausado, autor televisivo, presentador y narrador, parodia, con una calavera en la mano, el momento decisivo en el que Hamlet-Shakespeare reflexiona, no sobre su episodio anecdótico de la venganza (la televisión), sino sobre la vida (la seducción del caos): ¿Qué es mejor, soportar el caos y llevarlo con paciencia y resignación o alzarse contra él, construyendo a su vez otra representación sin garantías?

Cervantes, Calderón y Shakespeare representan los paradigmas de esa mirada crepuscular sobre la vida. El teatro como metáfora: la televisión —ese teatrillo— como metáfora. ¿De qué? de una forma de representación generalizada que nos seduce, y que ha pasado a ser una manera de afrontar la vida desde un punto primitivo, especular, y sin estructura simbólica, convencional.

El caos y su seducción

Se trata de aunar todas las claves anteriores y ver su confluencia hacia una respuesta probable al título de la película, y más aún, a la razón de la seducción del caos.

Ante todo hay que decir que la película en cuestión no resulta nada seductora. La prueba está en su exclusión del circuito de la comunicación de masas. El hecho es coherente

con un supuesto análisis o cuestionamiento de temas importantes, algo que nunca suele resultar seductor. Sin embargo el material del discurso sí ofrece situaciones de caos, tipologías de caos, sobre las que resulta seductor meditar.

1. En principio lo que hemos denominado “culebrón” (primera línea narrativa) refleja un tipo de caos: copia el caos que seduce en el medio televisivo prototípico: el suceso, el *reality*, el espejo de la realidad en estado bruto, aquellas propuestas para las que no se necesita bagaje cultural, ni reflexión, ni movilización, simplemente la constatación de que lo que veo es lo que soy. Un proceso de reconocimiento especular que construye el imaginario más primario, el armazón de una identidad natural, confundida con los otros, con la naturaleza, con la inmovilidad discursiva. El pensamiento se hace iterativo, repite una y otra vez la jugada y el suceso, intentando cada vez una identificación más vívida, una constatación de que está ahí, como yo, la vivificación de un fantasma que se posee por simple evocación. Una histéresis de la función fática, de sentirse simplemente unidos y acompañados de manera sensorial, háptica, estética. En este sentido la televisión se ha convertido en esa bestia negra contra la que, según la mayoría de las lecturas citadas, arremete Patino. Probablemente no sin razón, pero por encima de ello habría que considerar a la televisión más como imagen global. Es precisamente la suma de imágenes, las imágenes “por un tubo” lo que puede caracterizar el estatus objetual de la televisión. Un chorro de imágenes continuo, magmático, desjerarquizador, sin sintaxis propia (o con una sintaxis que se oculta en la “parrilla”), una imagen envolvente y tantas veces hipnótica. Su poder seductor puede provenir de su estado de caos permanente, de mosaico de reflejos alternantes.

2. Los capítulos de la serie “Las galas del Emperador” (segunda línea narrativa) recorren ciertos aspectos de la organización social con los que la especie humana ha intentado pertrecharse para protegerse y subsistir. La selección podría entenderse como parcial, sin pretensión sistemática, pero aún así serviría como conjunto ejemplificatorio (4). A pesar de todo dicha selección abarca las tres metanarraciones principales puestas en crisis en los tiempos postmodernos: la religión, la ciencia y el poder. En este sentido hay una pretensión totalizadora, como totalizadora es la película en el sentido de llevar la reflexión (no tanto de responder) a una cuestión básica para el hombre, y no a acontecimientos anecdóticos. De ahí su valor artístico en cuanto reflexión universalizante, más allá de interpretaciones inmediatas que atribuyan a esta obra la

pretensión de zanjar una cuestión de mediano alcance, instrumental —el poder de los medios, o de la televisión y su mediación perversa—, mediante un diagnóstico arrogante) (5).

La lectura habitual, en sintonía con los comentarios generales señalados al comienzo de estas líneas, consiste en observar cómo, en cada uno de los aspectos ejemplificados (ciencia, religión, poder, belleza, diversión...) se da el cambio aleatorio entre verdad y mentira, creencia y ficción... La lectura alternativa propuesta —o como mínimo complementaria— sería: ¿por qué nos seduce el caos en el afrontamiento de ciertos temas capitales? No se puede ni siquiera sospechar que Patino identifique la religión con la superstición, ni el poder con los desfiles militares, sino que pone de relieve precisamente los aspectos caóticos de estos dominios, aquellas estéticas que resultan espectaculares y que nos seducen: es presumible una cierta conjunción entre el caos y lo espectacular tal como se entiende hoy, en una estética proclive a lo deforme, grotesco y sublime. Pero la pretensión de una lectura desde el caos mismo es más totalizante que la lectura estética, de carácter más antropológico, no ceñida a una historia concreta. ¿Por qué en la religión nos apegamos a esos aspectos irracionales, mezcla de poderes ominosos y de duda sobre la razón? ¿Por qué lo que nos seduce del poder es esa parafernalia en la que se manifiesta organizado y sobrecogedor, mediante la gestión del efecto (recordemos los desfiles hitlerianos y la “banalidad del mal” de Arendt), que puede resultar tan euforizante como ingobernable y versátil? ¿Por qué ese morbo frente a la falsificación que nos hace admirar tanto la habilidad del falsificador como el engaño a nuestros sistemas de vigilancia y de vigilia intelectual? ¿Por qué nos seducen ciertos ritos justo bajo esas formas en que todo se mezcla? ¿Hay ciertamente una seducción del caos, de la que la televisión se hace transmisora privilegiada y figura metonímica?

3. Del contraste de los distintos programas narrativos y de las diversas ejemplificaciones se hace posible una interpretación que no se ancla en la supuesta pretensión del autor de aportar una solución fácil, sino sólo una sugerencia para la reflexión. Por eso parece plausible entender que la sugerencia va más allá de algunas válidas, pero insuficientes, interpretaciones inmediateistas. Si se tratase de una pretensión autoral de corto alcance, se le podría aplicar un argumento del tipo *tu quoque*, según el cual Patino caería en la contradicción de utilizar el mismo medio al que estigmatiza. Sin embargo se puede sostener que se trata de una posición realista y situada tácticamente en las fisuras que el sistema tiene y que se pueden aprovechar con astucia para ofrecer una reflexión

alternativa. De hecho todos usamos el mismo lenguaje para decir la verdad y la mentira. No parece, pues, ser el suyo un discurso sobre la verdad sino más bien sobre nuestro poco interés por descubrirla, fiados en el garante mediático que muestra un flujo de acontecimientos tendentes al desorden y a la entropía. No habla de manipulación sino de nuestra disposición y propensión a ser manipulados. No utiliza el simulacro de realidad para hacernos ver el mecanismo de la mentira, sino para hacer reflexionar sobre el *shock* de realidad que producen los medios audiovisuales. No se trata de una lección sino de una ironía. Su lenguaje no puede ser considerado embaucador sino metalingüístico. No intenta poner al espectador ante la verdad del propio autor, sino ante sí mismo como receptor. No hace un discurso sobre los medios (aunque su querencia le empuja a ello) sino sobre el hombre. Interroga como interrogan las obras de arte: no sobre el dedo sino sobre la luna. Y todo ello, es evidente, mediante una farsa equívoca que muestra el caos simulándolo. Se trata de un verdadero acto situacionista y de apropiación del espectáculo, hasta hacernos dudar de qué es el objeto y qué lo reflejado: por eso la película también seduce, por su ambigüedad, por quitar el suelo, por producir cierto vértigo.

Frente a una interpretación ceñida a la crítica a la televisión y a la construcción del verosímil, o incluso de la veridicción televisiva, se yergue un vía de comprensión más en la línea del tango *Cambalache*, de Enrique Santos Discepolo: esa mezcla sin transición de toreros, cantantes y jefes de estado en los ritos de muerte propios de los museos de cera; o de pitufos, troyanos y reyes magos en los ritos de paso y conmemorativo-comerciales (*Cortylandia*), con ese regusto que genera la transgresión inconsciente de algo sagrado e irracional. Mezcla que se manifiesta a través de una de las estéticas más propias de la sociedad de masas, de la televisión y de la publicidad, la del *kitsch*. El *kitsch* es una estética de la seducción y de la indiferenciación. Y Patino selecciona una gran cantidad de episodios *kitsch* como indicadores de ese gusto caótico, en las reliquias y exvotos, en las procesiones, en los desfiles, en los ídolos de cera, en las insignias, en los videojuegos... Pero también selecciona imágenes de la circulación vial, de las horas punta del metro, de esos pequeños caos cotidianos que sufrimos impasibles como algo normal. Todo ello nos ofusca y funciona como “engañosa tapadera de la realidad”, en palabras de Patino.

Ginger y Fred

El propósito de estas líneas es un discurso sobre el caos y su seducción. El motivo inmediato, texto y pretexto a la vez, es la película de Patino. Sin embargo la propuesta interpretativa apuntada podría resultar un tanto extraña y para algunos fantástica. Un abuso de la obra abierta y del la autoría del lector. Por eso parece conveniente traer como segunda prueba otra película que posee la misma temática superficial centrada en la televisión, y una lectura más amplia centrada también en el caos, esta vez a través de la sensación subjetiva de los personajes protagonistas, frente al discurso formalmente más complejo de Patino.



A la luz de las consideraciones anteriores puede comprobarse si la lectura de esta otra película coincide o no con una reflexión semejante a la de Patino por parte de Fellini. El discurso aparente es también la televisión, pero sigue siendo una anécdota metafórica para una reflexión sobre un modo de vida en el que también se resalta lo caótico y lo sin sentido.

La obra de Fellini es también de composición simétrica y circular, con un comienzo y un fin localizados en una estación de tren, con una inicial ilusión de encuentro y una comprobación final de que lo único que pudiera haber tenido sentido en medio de tanto caos, no se supo conjugar en proyecto común. El relato, en contraposición al de Patino, es único, monolítico y lineal, de traza narrativa convencional, pero de igual modo sólo sirve de trama superficial para una urdimbre de mayor calado. Su formalización

espaciotemporal simétrica enmarca un hecho central —un espectáculo caótico en lugares de lo cotidiano —con un espacio público— en sentido físico (estación), pero como representación de un espacio público político (calle)— y con una historia personal de amor frustrada. Una historia en un fondo de an-historia, de caos masivo.

Dos viejas glorias del *claque*, Ginger (Amelia/Giulietta Massina) y Fred (Pippo/Marcello Martroiani), son convocadas, al parecer en una “operación nostalgia” pero realmente como una curiosidad de feria más, para actuar en el programa de televisión de fin de año. El relato comienza en la estación Termini de Roma, atraviesa calles con tráfico, ruido, publicidad y montones de basura. Tiene un primer momento de concentración en un hotel, y un desarrollo central en los estudios de televisión, para, después de realizar de nuevo el pasaje por la publicidad y la basura en las calles, llegar a la despedida en la misma estación del inicio.

La publicidad exterior que se deja ver, confecciona para la ocasión, y por tanto expresión de una reflexión sobre la misma por parte de Fellini, es llamativamente monumental, simple, con poco texto y con imagen única y pregnante, una cita clara del Gran Hermano: “—Pssss... Tú!”, “Roma limpia” [!], un enorme zapato-mujer. comida para gatos, platos enormes de pasta...En la televisión un Dante-marioneta “*extraviado en la mitad del camino de la vida*” anuncia un reloj-brújula, una mujer fácilmente clasificable anuncia aceite de oliva con gestos insinuantes, otra invita a la gimnasia facial para no envejecer, junto con gigantescos platos de comida y películas gore. En el hotel (tan caótico como el camarote de los Hermanos Marx), y luego en los estudios de televisión, se concentra el “material” del espectáculo: dobles (el doble como desconcertante espejo y como *kitsch*) de Kafka, Proust, Martin Feldman, dos Lucio Dalla (dos gemelos!), Brigitte Bardot, Woody Allen, Kojak, Celentano, Samy Davis, Marlene Dietrich, Pío XII... (¿de nuevo *Cambalache*?), pero también Catanzaro, criminal camorrista condenado a veinte años de arresto domiciliario (“—En su campo todo un divo”), que produce perplejidad (“—¿Lo han arrestado o es un actor?”, un autobús de enanos bailarines, una vaca con dieciocho ubres, registradores de voces de muertos, un *frate* que hace milagros y levita (mientras suena *Volare*), un fabricante de bragas comestibles, un cura secularizado, una mujer “deprivada” de televisión durante un mes, que llora traumatizada pero que, a petición del presentador, canta *Mai più*, una enamorada de un extraterrestre, un perro que ladró cuando murió el Papa... “—¿Esto es un manicomio!”, dice Ginger.

El programa convocador se denomina “Y con ustedes...”. Para entrar en el plató se pide silencio (“—De puntillas, ¡como en la iglesia!”). Pippo está decidido a salir y llamarles a todos ¡Bo-rre-ga-zos! Pero en medio de las presentaciones de esta fauna espectacular se produce un corte de corriente eléctrica que deja el estudio en total oscuridad. Sólo entonces se hace el silencio. Ginger y Fred susurran y planean irse, no sin que antes Pippo llame a todos “¡Teleadictos!”; mientras les hace un corte de mangas, momento y pose en el que le sorprende la llegada de la luz.

Amelia y Pippo se despiden en la estación, mientras se oyen instrucciones para instalar la televisión y disfrutar de una oferta de 66 canales...

El tema, en Patino y en Fellini, parece ser el mismo: en superficie la televisión, en profundidad, el caos, dos tipos de espectáculo. En Fellini el espectáculo es materia real, en Patino es materia construida “a la manera de”: puro situacionismo provocador.

En el comienzo era el caos

En el principio sólo había el caos (Tohu ba bohu). Pero en una de las tradiciones que duplica el relato del Génesis, en seguida Dios separó la luz de la oscuridad, incluso antes de crear el sol y las estrallas: prevalencia de una estructura compositiva ritual en simetría por quiasmo, indicadora de la jerarquización entre lo importante y lo secundario. La prisa por tener luz, la acción de separar, ha sido, para Occidente al menos, una característica antropológica, una actitud diairética frente a lo confuso, una ordenación estructural de simbolismos diurnos frente a los nocturnos, según Durand (6). El cosmos es un orden (la cosmética), algo que se puede ver y comprender. Por eso en el principio también fue el lógos.

“En primer lugar existió el Caos. Después Gea, la de ancho pecho, sede siempre segura de todos los inmortales que habitan en la cumbre del Olimpo”. Hesíodo contrapone en cambio el caos con la seguridad confortable, sin oponerle, por tanto, al orden, lo que podrá dar lugar a un paradójico caos protector que permitirá la complacencia en el mismo, como se apuntará más adelante.

Otro mito de origen que indaga las relaciones caos-orden se revela en el Golem y en el robot. Dobles sin alma propia que repitan indefectiblemente lo programado, que

pretenden ser una copia de la realidad misma, porque pensamos que así está dominada, que no se sale de sus límites, que la poseemos mejor que como nos poseemos: nos reasegura en nosotros mismos. Es la vertiente especular del caos: si nos vemos estamos seguros de quiénes somos. Otra versión, más allá de lo especular, apunta hacia lo espectacular y lo maravilloso, lo incomprensible, lo siempre renovado por sí mismo, como la naturaleza, ciega y sin embargo subsistente. Algo que también reconocemos en nosotros mismos y por lo que entramos en simpatía con un caos más nocturno.

Los dos tipos de caos, separado/envolvente, diurno/nocturno, podrían funcionar como estructuralmente opuestos, desde donde se podría entender la tendencia al refugio en lo irracional cuando no se posee el suficiente poder para contrarrestar la hiperracionalidad impuesta a un mundo desencantado. Tanto irracionalidad como hiperracionalidad son situaciones de espejos, rotos (el espejo roto de la televisión: déficit de norma) o multiplicados (los espejos de La dama de Shanghai: exceso de norma), situaciones caóticas semejantes.

Patino, a pesar de su inmediata y visceral rebelión contra el orden sufrido —“el orden es el peor de los caos” (7)—, ha manifestado un lado positivo del caos que puede seducir como contrapeso, y que ha desarrollado, posteriormente a La seducción del caos, en forma de “paraísos” intuitivos (8). Frente a los aspectos negativos del caos primordial pueden entrecruzarse dos situaciones positivas y productivas de caos, la del amor y la de la anarquía —versiones de Eros y Tánatos implícitas de manera paradójica en cualquiera de las dos situaciones—, pero entendidas como órdenes no impuestos sino autoimpuestos. Nostalgia bien de libertad, bien de ataduras concretas. Para Patino el caos es además una metáfora para la añoranza de otro orden (político) que sin duda se sitúa en un espacio utópico. Para Ginger y Fred el caos es el fondo escénico de un orden (humano) azaroso o imposible.

Imágenes y símbolos

El sentido de símbolo adoptado en estas líneas es el del legisigno peirceano, algo convencional y acordado, frente a lo natural e inefable. En los espejos no hay símbolos sino imágenes, dobles realidades sólo organizadas por el reconocimiento propio. Para que haya comunicación, en lugar de espacios imaginarios cerrados y solipsistas hace

falta un tercer elemento exterior, el orden simbólico, que puede ser dado (tradición, autoridad), pero que también puede ser inventado y abocado al acuerdo intersubjetivo (diálogo, sociedad civil), como se expresa en cierta situación postmoderna. No hay una imagen segura que nos devuelva quiénes somos sino que para saberlo estamos entregados a nuestros propios medios, a la creación de una objetividad a partir de intersubjetividades, certezas en lugar de verdades. De lo contrario nos espera el silencio o el desentendimiento. La permanencia en los estadios caóticos, de reproducción de la realidad (caótica, entrópica) y la seducción por su imagen sería la dimisión de la construcción en común. No ser conscientes de ello sería la tópica alienación propia de la ideología, o, como señala Ibáñez, añorar a la madre mientras se trabaja para el padre (9). El yo se define frente a otros “yoes”, no frente a sus imágenes. En este sentido se puede hablar de símbolo como convención, por oposición a lo semejante, unitivo, imaginario y no segregado: ese sería el sentido de simbólico frente a mimético, de crítica frente a *reality*.

Sin embargo el caos, a pesar de su inherente amorfía y entropía (o “liquidez”), puede entenderse también, en la situación actual, como un saber sistémico, puesto que aparece organizado (enmarcado) por ciertas instancias. Pero se trata de un sistema basado en el código más que en el referente: el código une, con un único significado, cualesquiera cosas circulantes. Por ello se puede corresponder con un sistema in-formativo más que comunicativo.

También se puede señalar en el símbolo, como construcción intersubjetiva, cierto componente laico y pragmático, frente a la epifanía de espíritus absolutos que se manifiestan desde sí mismos como signos que hay que descifrar (¿sería también el caos cierto tipo de espíritu absoluto?). Lo incierto ya está suficientemente arraigado en el hombre mismo como para no tener que recurrir a caos externos y especulares: éstos más bien actúan como signos —y más concretamente síntomas— de una situación de disgregación social, donde quizás se sustituye la construcción societaria por el horóscopo, cuando no por el recurso a una autoridad salvadora (10).

La complacencia en el caos

En el caos original se da la ignorancia perfecta: quizás el saber, que lleva a la muerte, genera tal temor que hace preferir la permanencia en el caos, en el origen primordial. El

caos, como el espejo único, produce pocas disonancias cognitivas, es acogedor.

Sabiendo esto los medios han creado también, mediante la multiplicidad de los espejos, además del caos complaciente, un caos espectacular, un caos del exceso, seductor por lo inasimilable, próximo a la estética de lo sublime: allí donde, a punto de perdernos, pero resguardados, gozamos lo incontenible. Pero en el fondo ninguno de los dos —el caos originario y el mediático— apaciguan, y tienden a perpetuarse inercialmente porque nunca sacian el deseo.

El caos implica cierta preferencia por lo virtual, ficticio, aquello sin bordes definidos, donde se puede navegar, hipotetizar, flotar (útero), divagar, vagar, frente a un mundo claro.

En los medios de comunicación de masas la ficción se ha ocupado de hacernos seductor y amable el *cyborg*, el monstruo, la mascota extraterrestre, el límite donde el ser humano se disuelve, bajo la coartada de con-pasión con el “otro”. En sus aspectos narrativos, la acumulación de hechos inconexos, sin historia ni memoria, nos mantiene en un perpetuo presente espacializado y contemplativo: ninguna narratividad supera los umbrales de lo misterioso, oscuro, acumulativo; la narración queda desmembrada, discretizada en partículas intercambiables por idénticas, a imagen de un cuerpo también desmembrado, desnarrativizado, que goza el vértigo (sublime) del no-yo (11).

La complacencia en el caos puede verse también como una reacción, pendular según algunos, en la sucesión rítmica de clasicismo y romanticismo, o de lo apolíneo y lo dionisiaco. Esta supuesta alternancia es hoy acrónicamente utilizada para oponer tendencias de modo sucesivo y acelerado, sin otro fin que el de perpetuar el incesante movimiento del consumo. Sin embargo, lo que desde un punto de vista microestructural es alternante y acelerado, desde otro punto de vista más amplio puede que conviva dialécticamente con una una macrotendencia que indicaría el desarrollo consecuente de cierta modernidad y de su burocratización racionalizadora. No otra cosa parecería indicar la *macdonaldización* (12), o los últimos “inventos” publicitarios y de ciertos diseños para racionalizar —controlar los procesos y sus utilidades con respecto a un fin: el mercado— la emoción, la pasión, lo personal (13). Todo ello bajo el argumento del progreso y de la novedad convertidos en dispositivo potente para hacer parecer caduco y sobrepasado todo lo que el proyecto mercantil exija para su autorreproducción. Hoy, sumergidos en una racionalización gobernada sin el hombre (ya muerto?), sólo nos quedan las últimas fronteras del cuerpo y su perímetro, las sensaciones, y aplicamos a ello la imaginación fantástica (*piercing*, tatuaje, consumo personalizado, comunidades

de marca...), porque la realidad nos obvia. Convertido lo real en una realidad incomprensible, parecemos buscar de nuevo lo real, pero sin proyecto para entenderlo y dominarlo, sólo como mito, como nostalgia del origen de la fusión con la naturaleza, con un cierto fatalismo.

Puede incluso que una posición demagógica o populista permita afirmar que el desorden sea esencial a la verdad, por representar la vida misma, y de ahí nuestra aceptación y sintonía con el caos. Pero cabe también al menos otra interpretación de la vida como verdad, sin renunciar al supuesto vitalismo ni pretender austeridades calvinistas o furias talibanescas: lo real, aunque en sí mismo desordenado, es lo único que tenemos, pero no se debería confundir con la ideología que lo amaña. Sencillamente el caos que contemplamos sería el material real e ineludible para trabajar, pero no precisamente para perpetuar.

Caos y kitsch

Probablemente lo que hace al caos tan deseable es lo mismo “que hace a los hogares americanos tan confortables”, según la obra pop de Hamilton. Muchas de las cualidades del *kitsch* son comunes con las que propician la seducción por el caos. La lista recogida bajo el programa **N2b** recoge precisamente muchos de los lugares típicos de sedimentación y reflejo del *kitsch*. La fuerte frase de Arnheim “el *kitsch* es la vulgaridad que seduce a un gusto ineducado” no es sino la versión estética de una actitud antropológica. Tanto Dorfles como Moles, Ramírez, Broch, Gómez de la Serna, Greenberg, pero sobre todo Giesz (14), hacen depender el *kitsch* de un estado de déficit detectable desde el comienzo de la sociedad de masas. La reproductibilidad técnica, facilitada por la industria, y la rápida difusión y multiplicación de estímulos estéticos, generada por los medios de comunicación de masas, (la llamada “estetización de la sociedad”), ha generado una especie de nostalgia del “aura” (15) que el *kitsch*, en ausencia de un juicio competente de gusto—consecuencia, según Giesz, de una *mid-cult*—viene a satisfacer. La imposibilidad (psicosocial) de acceder al origen para afrontarlo con juicio propio permite la construcción mediada del efecto estético separado de la causa, un efecto que se aporta en exceso como compensación, como plus

que rellene el déficit señalado. Es el efecto el que seduce como placer estético reproductivo, y hay que excitarlo no con lo común sino con lo espectacular-especular: es el estatuto actual dominante en los medios y en la publicidad. En las dos muestras fílmicas analizadas es evidente la alusión a esta conjunción de dejación intelectual, medios, gusto y seducción (16).

Caos y marco

Los sistemas compositivos, como sistemas de orden, suelen poner de relieve un primer artificio por el que los textos se delimitan. El marco, como cierre de texto, induce toda una serie de isotopías. El no-orden sería el caos, el punto de partida, según Bense (17), para otros tipos de órdenes. Sin embargo hay un orden muy elemental pero muy efectivo que es el “caos enmarcado”, que establece el caos como un tipo de orden, si se permite este oxímoron provisional como una simplificación de urgencia. El accionismo pictórico, representado por cierto expresionismo americano y sobre todo por Pollock, sería un ejemplo plástico. La forma caótica, aún sin separar del fondo (el caos del origen antes de ser separado) logra ser texto por el mero hecho de ser enmarcada. No otra cosa intentan las teorías del caos, de los juegos, de las catástrofes, de los fractales: encerrar en una forma abarcable, en una fórmula. Y no otra cosa es la opción de las definiciones institucionales, de tipo pragmático y positivista: es arte o política lo que institucionalmente de-finimos —separamos o enmarcamos— como arte o política, es decir, aquello que delimitamos con dispositivos textualizadores y legitimadores, sean museos, premios, leyes o parlamentos.

El marco de la televisión hace que el caos que por ella desfila, el rompecabezas en el que cada pieza ignora a la otra, el chorro continuo de “imágenes por un tubo”, tome la apariencia de “algo”, cuando en realidad toma la forma del medio, y por supuesto de su propiedad. Pero en el discurso circular habitual ¿quién es el propietario, la sociedad gestora o el público? Porque este argumento tautológico no es sino otra estrategia del espejo en la que, suprimido todo diálogo que no sea el audímetro, se manifiesta una tranquilidad y un bienestar fácil y seductor (o seductor por lo fácil): la total armonía entre emisor y receptor (o simple recipiente).

La matriz informativa ofrece datos que sin una estructura personal organizada carecen de interpretación. La falta de percepción del marco, de la matriz, hace ver los datos como un mosaico que espeja la realidad, por lo que su recepción resulta conservadora y tranquilizante, ya que parece aportar una comprensión inmediata, y no se crean discordancias entre el esquema personal. La parrilla televisiva sería una metáfora de ese caos.

El poder nivelador de la televisión, tanto entre guerras y cosméticos como entre emisor y receptor es potenciado por su poder hipnótico, ese momento de pérdida de la vigilia en que las imágenes se sueltan y navegan como los sueños, estableciendo sólo las conexiones que en el caos del inconsciente emulan a la naturaleza.

El marco televisivo, el de la publicidad, son auténticos operadores de sobresignificación institucionalizada del caos. O, según Serres (18), el motor informacional que puede convertir cualquier caos en orden. El marco de la televisión, el medio como marco, es un dispositivo capaz de legitimar los contenidos caóticos al constituirlos como texto; puede otorgarles una unidad topológica e inducida, una unidad imaginaria y especular ampliada, magnificada. La televisión actúa muchas veces (gran parte de sus programaciones y contraprogramaciones) como “prótesis extensiva” que crea una imagen especular ampliada pero no crea un signo (19). En su función de espejo de aumento la imagen puede llegar a convertirse en pura ocularidad (en pornografía o en voyeurismo: *Gran Hermano*, *El show de Truman...*), donde ocurre el punto de catástrofe en que desaparece la forma, el concepto, el símbolo, colapsando en lo real como caos.

Al filtrar todo el mundo por el cuadrado de la televisión, todas las cosas quedan enmarcadas, sujetas, y esa parece la garantía de que no nos superan, pues dependen de nuestra acción textualizadora. El caos, convertido en texto, parece quedar así domesticado. Pero es una ilusión: el caos-texto no llega a tomar forma, no fragua en lengua, en idioma convenido, sino en Babel. Es cierto que la ficción del texto no es un hecho privativo de la televisión (cualquier medio actúa como marco legitimador), pero su plurilinealidad discursiva, la ambigüedad de la imagen y la seducción visual la hacen más proclive a una recepción desestructurada, sobre todo para un receptor (o recipiente) no estructurado.

No sólo hay textos sobre el caos (las dos obras analizadas) sino que, por medio del marco, el caos es un texto más frente a otros textos, pero es un texto que tiene nuestro favor. Un texto al fin tan poco extraño y banal como la “banalidad del mal”. Aunque la

prótesis televisiva que lo faculta pasa frecuentemente a ser el blanco de la crítica, en realidad no es sino el mensajero, el espejo de una dimisión cívica frente a un orden alternativo. El caos no es sino uno de los polos estructurales del orden.

Es curioso que en la película de Patino las emisiones con forma de documento se hallen enmarcadas por unos artilugios (ángulos, recuadros, elipses...), auténticamente prescindibles e inoportunos en un supuesto documento, y que no dejan de ser otra burla, un plus de efectos (auténtico *tecnokitsch*, aunque aquí opera también como un metalenguaje de distanciamiento (20)) con el que la emisión ha de ser sobredecorada porque la verdad que contiene no es atendible sino como simulacro.

Caos, orden y representación

El orden no es sino una representación simbólica del mundo, trátase de un orden representativo visual y geométrico (21), o de un orden epistemológico que clasifique palabras o cosas (22). Categorizar y clasificar el mundo no es sino un medio de aprehenderlo, se opere desde la matemática o desde la poesía. Pero nunca es un reflejo del mundo sino una elaboración sintética. Cuando la clasificación se aproxima demasiado al mundo deja de representarlo y pasa a presentarlo. Como ocurre con el *Emporio celestial de conocimientos benévolos* en su caótica clasificación (23), pero también con la televisión. Aunque, según Borges, todas las clasificaciones del universo son arbitrarias, porque no sabemos qué es el universo, basta echar un vistazo al mundo para verlo clasificado por instancias cuyo interés especulativo suele ser de muy distinto color que el de la especulación filosófica o literaria. Este ordenamiento mundial no es un orden natural, aunque muchas veces se encuentre naturalizado, como en la ideología. No se trata por tanto de ver en el afán ordenador o clasificadorio una pretensión de enmarcar un mundo sin restos, sino de sacar a la luz el tipo de orden que establecido. Ese orden, sin duda simbólico, convencional, toma a veces incluso la forma de caos seductor, de nuestro estadio imaginario en el que nos identificamos con nosotros mismos sin dificultad, de manera acogedora y lógicamente amistosa. Más allá de lo imaginario, en lo simbólico del lenguaje, nos encontramos con la historia y con la sociedad como interpretantes, donde se forjan esos elementos simbólicos compartidos como representación del mundo. Entre significante y significado se encuentra la barra del código y del sujeto, que niega el acople perfecto y dogmático en favor de la

coyuntura (*túnjanon*): un sujeto por el que penetra la historia como intersubjetividad, más allá de la subjetividad intransferible (24). La exclusión de esa participación en la confección de elementos simbólicos, la exclusión de la historia y de la sociedad cívica, se opera a veces mediante la fuerza, pero otras veces se consigue actuando a favor de esa corriente de simpatía con el caos que nos seduce, creando una representación del mundo tan caótica como la naturaleza con la que nos identificamos, nuestra naturaleza, pero a la vez enmarcada —y por tanto ordenada, textualizada, televisada (25)— para dar la apariencia de un orden natural, real, verdadero, “directo”, sin mediación: presencia antes que representación. El texto de ese marco aparecería como un simulacro donde el deseo cae en la trampa (26). En último extremo aceptar el caos no sería renunciar a la convención, sino aceptar una convención ya vigente que lo establecería como convención, como una norma en cuya confección quedaría por ver si hemos participado (27).

¿Puede el espejo decir la verdad? El interrogante de Patino a la televisión pudiera ser entendido como una ironía arrogante. Sin embargo es más bien una acusación de arrogancia a un medio que pretende ser representativo, tanto en el sentido de simbolización del mundo como en cuanto paradigma de la representación del mismo — en una cultura del capitalismo tardío, consumista o postmoderno, comoquiera que se le quiera llamar— en cuanto que absolutiza los aspectos más banales y frágiles de lo episódico y se atribuye el monopolio de una presunta objetividad mediante el uso ritualizado del directo.

Moda y política

Perdida toda narración y toda mitología, todo se basa en el individuo, en la exageración de sus características, en una patologización que desemboca en mitologías individuales. Situación curiosamente coincidente con unos intereses mercantiles por la personalización, por los microsegmentos, por la atención a las emociones individuales. La moda, según Benjamin (28), se ha transformado en “una medicina destinada a compensar sobre el plano colectivo los efectos fatales del olvido”, una forma de crear ficticiamente (sobre todo a través de las marcas) una comunidad perdida, el olvido de un destino o de un planeta común. Por eso el cambio continuo de la moda es lo más parecido a un caos, pero un caos programado, conformado, formalizado para que sea

comprensible, o al menos sintetizable como percepto. La moda se basa en el continuo enterramiento como cancelación, como olvido no culpabilizante. Aceptar esa ausencia de culpabilidad es entregarse a la novedad perpetua. Pero a una novedad no contrastable con nada, no relacionable, referida a sí misma, novedad como tal, absoluta, sin petición de razón. Eso es el caos. Y el caos seduce porque libera de una memoria que ordene los acontecimientos. La novedad barre todo recuerdo: imposible la conexión, la relación, el relato. “Cuanto más efímero es un tiempo más se orienta según la moda”, dice Benjamin. No parece casual que televisión, publicidad o moda coincidan en esta situación caótica o flúida. No es difícil percibir en ello un sistema de control “postmoderno”, que desde el “panóptico” de Bentham y Foucault ha derivado hacia el “sinóptico”, entendido como sinestesia, como lugar en el que unos miran conjunta e indistintamente a los otros: “los espectáculos ocupan el lugar de la vigilancia sin perder nada del poder disciplinario de su antecesora. Hoy, la obediencia al estándar [...] tiende a lograrse por medio de la seducción” (¿la verdadera seducción del caos?)(29).

En paralelo a esta situación especular-espectacular, el aparente caos y ausencia de orden no es tal: ese caos es necesario como el otro polo estructural de un cierto orden entre los órdenes posibles. Se trata de un orden muy coherente a través de sus desregulaciones (aparente caos), o el borrado de las fronteras (en realidad empuje y presión sobre otras fronteras: persistencia del modelo del capitalismo colonial). Libertad para traspasar las fronteras que se encuentran en los procesos cognitivos más aparentemente ocultos del individuo (y que se intenta colonizar), o los límites del planeta (globalizados también hasta sus últimos reductos, incluidos los *apartheid* indígenas), o los de la ética (mediante la revalorización de las grandes corporaciones a través de la responsabilidad social corporativa), todas ellas directrices claras de la construcción de un futuro no dejado al azar, aunque sí a veces entregado a la ceguera ante el medio o largo plazo, y que requiere una ciudadanía partícipe en una fluidez disgregada.

El procedimiento parece haber sido claro: se trata de que el conjunto de individualidades se asemejen en episodios íntimos, emocionales (aquel terreno propicio para el caos), sin confluencia en el exterior de sí mismos. Individuos frente a la ciudadanía, obligados a resolver biográficamente las contradicciones sistémicas (30). La suma de todos da un caos entrópico total, pero no llega a ser algo más, o diferente, de la suma de las partes. Es juntable pero no cristalizable. En el fondo genera un gran pesimismo social. No existen ya promesas de libertad modernas: la libertad ya se ha alcanzado, y con ella el fin de la historia. Como los compañeros de Ulises

transformados en cerdos por Circe, parece la situación ideal, “sin dudas ni razonamientos” (31).

La fragmentación psíquica ha quedado elevada a poder cualitativamente nuevo, la dispersión estructural del sujeto descentralizado parece haber sido promovida nada menos que a lógica existencial, en esta etapa de nuestra cultura. Por eso intentar articular las diferencias individuales en el espacio intencional de la cooperación, en lugar de en el espacio pulsional del acoplamiento, de la suma amorfa, sería lo mismo que adoptar el símbolo, la convención participada, en lugar de la entropía caótica. Pero ya se puede intuir el poco interés de algunas instancias en favorecer la cooperación frente a la dispersión. Es de nuevo el individuo frente a la sociedad. La cooperación de unidades dispersas se ha sustituido de nuevo por una mano invisible, entendida como una especie de espíritu absoluto (el fin de la historia, realizado “a pesar de”), o como la sabiduría del mercado. El hecho es que el caos no tiene pretensión de totalidad, no pretende tener una idea total de la sociedad, pero funciona como un inconsciente geopolítico, una verdadera política, pues en política no existe grado cero. La ausencia de forma es su forma fundamental.

Conclusión

Al intentar sistematizar el caos aparece claramente una posición de tipo innatista, con matices claramente conservadores. Con igual matiz puede ser entendida la posición reactiva contra la razón, en cierto modo considerada como una versión postmoderna. En cualquiera de los dos casos el caos aparece coherentemente como seductor. Pero ya que se ha intentado una interpretación de unos textos contemporáneos, y en particular el film de Patino, en el que interpretamos que muestra-interroga acerca del caos y de su seducción, avancemos una línea interpretativa más. La pregunta acerca de por qué nos seduce el caos la entendemos como una pregunta sobre el gusto. No se trata del gusto sobre el que Hume nos advierte que no vale la pena discutir (perversamente interpretado como aquello sobre lo que no hay nada escrito), sino más bien del gusto como objeto de la tercera crítica de Kant. La versión subjetivista del tercero de los universales clásicos (*bonum, verum, pulchrum*) a los que Kant dedica su crítica de las formas de conocer. Se trata por tanto de una forma de conocer, la estética, como discernimiento, juicio, representación del mundo. Se trata de un esfuerzo colectivo (intersubjetivo) para descifrar las formas con las que interpretamos nuestra época. En

este sentido la percepción de la realidad tiene un componente político. Nuestra manera de fantasear los acontecimientos cotidianos se hace en términos de deseos utópicos y hábitos programados comercialmente, y la representación de la realidad en forma de caos cumple la función de desactivar toda pretensión de totalidad, de poseer una idea total de la sociedad. La presentación de formas dispersas y separadas del contenido (que puede o bien a ser único o bien ninguno aparente) pasa a ser el contenido fundamental. Ya se ha indicado la conexión del *kitsch* como gusto con las formas representativas del caos. Se ha señalado también la polarización hacia lo individual y lo imaginario, hasta patologizar lo subjetivo, base de la identificación especular: a falta de mitologías colectivas las mitologías individuales han tomado el relevo. Y se podría apuntar que tal dispersión estructural del sujeto descentralizado apunta a una lógica coincidente con intereses dominantes en nuestra sociedad. La conexión de nuestras tendencias caotizantes y entrópicas con tales intereses disgregadores induce a pensar en una especie de “estética geopolítica” (32). Una estética que, enmarcada en la televisión, generado como texto, toma la forma de gusto imperante, el gusto de nuestra época. A este respecto es oportuno traer a colación la publicidad (ausente, por cierto, en esta obra de Patino, pero omnipresente en la citada de Fellini), no sólo por ser dominante en el medio televisivo, sino porque encarna por antonomasia los mismos elementos caóticos. La publicidad, sobre todo en su realidad actual, propone identificaciones, no ya con los productos, ni siquiera con los micromitos seleccionados, ahistóricos y discretizados con los que los ha sustituido, sino con ella misma como seno natural, como útero de seguridad frente a la escasez, material o de identidad. Seguridad en un sistema socioeconómico que ha creado una capa protectora mediante el acceso directo a la realización del deseo a través del consumo. La madre publicidad. La que nos arropa ficticiamente, como si fuéramos emperadores, en una mentira compartida, que, al parecer nos seduce, puesto que la hemos aceptado. Arque-tipo y tele-tipo de la imagen especular. Medios, *kitsch*, *mid-cult*, capitalismo de consumo... todo parece confluir en que cierta tendencia natural imaginaria y cierto interés disgregador darían respuesta a por qué nos seduce el caos y por qué, al fin de cuentas es tan confortable como un “hogar americano”.

NOTAS

(1) La mayor parte de los comentarios y críticas de cine se centran en los aspectos de crítica directa a la televisión o en el problema de la construcción de la verdad mediática. Por ejemplo: “*No pretende sino poner en liza, entre otras muchas cosas, cuán fácil es crear realidades a partir de ficciones*”. (ALBERO, Enric : “La libertad de disentir. A propósito de La seducción del caos”, *Encadenados*, nº 37 (2003)).

[www.encadenados.org]. “Ensayo sobre la retórica televisiva” (CATALÁ, Josep M^a.: *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Ocho y medio. Libros de cine, Madrid, 2001)). “*El film es precisamente la óptima constatación, por oposición, de la pobreza abismal en la que ha caído la programación televisiva*” (TORREIRO, Mirito: *Archivos de la Filmoteca*. Valencia, abril/junio (1992)). También PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: “La seducción del caos o la quiebra del espejo audiovisual”, *Archivos de la Filmoteca*. Valencia, abril/junio, (1992).

Sin embargo en algún caso se apunta la línea interpretativa elegida para nuestra propuesta: “*En La seducción del caos testigos, investigadores, pruebas audiovisuales, discursos, todo queda impregnado por esa potencia de lo falso que se hace coincidir con el medio mismo y con los recursos, narrativos o no, de que el medio dispone*”. (GONZÁLEZ, Fernando: “La seducción del caos o la quiebra del espejo audiovisual”, *Filmhistoria*. Volumen VII. Número 2 (1997).

(2) DAYAN, Daniel (2004): “Los valores de mostrar: televisión, actos de mirada y 11-S”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 9, p.101-116.

(3) IMBERT, Gérard (2004): “De lo espectacular a lo especular (apostilla a La Sociedad del Espectáculo)”, *Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 9, p- 69-81.

(4) No pasa revista al sistema económico (aparentemente poco propicio a la seducción, pero abordable a través del glamour o del “neorriquismo”), ni a la publicidad (quizás por motivos obvios —compromisos financieros y profesionales—, dejando de lado un gran depósito de proposiciones y de incitaciones a conductas caóticas), ni a la televisión misma (habiendo podido reflejar los “possís”, los “cañitas bravas”, los “cuñaos”, los hoteles y granjas humanas y demás fauna que desfila como “objetividad” por esas cortes de milagros y paradas de monstruos que al parecer nos seducen —al menos eso dice el audímetro: “damos a la gente lo que le gusta”—). Por ello insistimos sobre todo en el valor, no de exhaustividad sino ejemplificatorio, de la selección propuesta, aún así bastante totalizadora.

(5) ZUMALDE, Imanol (1996): “Dos seducciones hermanas”, *Área Cinco*, nº 5.

(6) DURAND, Gilbert (1992): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 11^a ed.

(7) Conversación con el cineasta.

(8) Las siete películas englobadas en la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*, 1995: “Carmen o la libertad”, “Ojos verdes”, “El grito del Sur”, “Silverio”, “El museo japonés”, “El jardín de los poetas” y “Paraísos”.

- (9) IBÁÑEZ, Jesús (1979): *Más allá de la sociología*, Siglo XXI, Madrid, p. 219.
- (10) ADORNO, Theodor W. (1975): *Bajo el signo de los astros*. Laia, Barcelona (1986). En la época de la teoría crítica esa autoridad externa fue muy concreta (los fascismos). En nuestros días parece sustituida por una aparente seguridad difusa ejercida desde el mercado y la publicidad, que parecen resolver las contradicciones a nivel individual. Ver luego nota 28.
- (11) La falta de narratividad es patente en muchos dibujos animados infantiles, que, a la manera de los grandes ojos especulares atribuidos a los actores de los conocidos *mangas* japoneses, agrandan los de los tiernos televidentes ante el espectáculo de rugidos, contrapicados imponentes, destellos, estallidos, rayos destructores, etc. Ver BERMEJO, Jesús (2002): “El pensamiento del niño dislocado por la televisión. Bola de Dragón y otros relatos”, *I Congreso de Análisis Textual*, Trama & Fondo. Madrid, mayo. En cuanto a lo indefinido —difuso, oscuro... tanto visual como auditivo— en un gran porcentaje del contenido, puede verse la saga cinematográfica de *El Señor de los Anillos*.
- (12) RITZER, George (1993): *The McDonaldization of Society. An investigation into the changing character of contemporary social life*. Pine Forge Press, Newbury Park,.
- (13) NORMAN, Donald (2005): *El diseño emocional: por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*, Paidós, Barcelona. Algo semejante ocurre con la aplicación de la llamada “ingeniería Kansei”, algo que debería figurar en cualquier descripción funcionalista correcta, pero que hoy surge como novedad y moda. Ver ARTACHO et al. (2001): “La ingeniería Kansei: nueva metodología de desarrollo de productos orientados al usuario”, *XVII Congreso Nacional de Ingeniería de proyectos*. Murcia. [<http://www.unizar.es/aeipro/finder>]
- (14) GIESZ, Ludwig (1960): *Fenomenología del Kitsch. Una aportación a la fenomenología antropológica*. Heidelberg. Tusquets, Barcelona (1973)
- (15) BENJAMIN, Walter (1936): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid (1982).
- (16) GONZÁLEZ SOLAS, Javier (2004): “Kitsch en publicidad”, *Área abierta*, nº 9. Comunicación al II Simposio de Profesores de Creatividad Publicitaria, Sevilla.
- (17) BENSE, Max (1973): *Introducción a la estética teórico-informacional : fundamentación y aplicación a la teoría del texto*, Alberto Corazón editor, Madrid.
- (18) SERRES, M.: *Motores* (1977), citado por IBÁÑEZ, op. cit. p.110.
- (19) ECO, Umberto (1997): *Kant y el ornitorrinco*, Lumen, Barcelona (1999) p. 420 ss.

(20) O tal vez un metalenguaje, a la vez que índice, que evidencia y habla del uso del vídeo para el rodaje de la película, algo que funciona como guiño y reto a los críticos de cine que piensan que tal tecnología es inferior.

(21) PANOFSKY, Erwin (1985): *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona [5a ed.]

(22) FOUCAULT, Michel (1966): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México (1984) [15ª ed.].

(23) “En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. El Instituto Bibliográfico de Bruselas también ejerce el caos [...]. BORGES, Jorge Luis (1960): “El idioma analítico de John Wilkins”, *Otras inquisiciones*. Emecé eds., Buenos Aires, 3ª reed. (1966), p. 142.

(24) Amelia y Pippo son los únicos que tienen un lugar, confortable o no, modélico o no, pero consciente, desde donde juzgar, desde donde orientarse. El autor les otorga una historia. Los demás tienen historias, se muestran sumergidos, acunados en el magma caótico del espectáculo.

(25) Se alude por lo general a la televisión, en primer lugar porque los textos analizados la toman como motivo argumental de superficie, pero también porque, según la interpretación aquí seguida, funciona no sólo como modelo de una formulación del caos sino como pretexto para tratar la seducción del mismo. Sin embargo este modelo se cumple también en otras instancias representativas de nuestro tiempo: la publicidad, y últimamente el diseño, se unen también a esta fiebre por la imagen, carentes o incapaces de simbolización. En el momento de la creación de las dos obras comentadas tampoco la red informática estaba estandarizada y no se había configurado como posible texto, e incluso hoy hay quien afirma su cualidad de no tener marco. Frente a ello Eco advierte ante a una red configurada como duplicado del mundo y entendida de manera ahistórica (ECO, Umberto (2006): entrevista por François Armanet. *El País- Babelia* 24 sept.: “Internet lo dice todo” pero debe estar filtrado por “el repertorio del saber virtual compartido por una comunidad”, de lo contrario “...acabaremos por tener 6.000 millones de enciclopedias, una por cada habitante del planeta!”. Es decir, un caos.

(26) “La figura en el cuadro funciona como el fantasma [...] señuelo como imagen del deseo y trampa por la cual **el deseo se da un «objeto»** que no es otro que su otro en el cual se reúne, **representándose**” (subrayado nuestro). MARIN, Louis (1971: *Estudios semiológicos*. A. Corazón ed., Madrid (1978), p.78.

(27) LOZANO, Jorge (2006): “Walter Benjamin. La Moda: el eterno retorno de lo nuevo”, *Espéculo*, nº 24 [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/modaloz.html>].

(28) Cuando Repsol, por ejemplo, patrocina “El tiempo”—y el próximo paso puede que sea patrocinar los informativos—, se está ya patrocinando la realidad. Una doble mediación: una realidad previamente ficcionalizada es entregada como nueva realidad mediante el artificio del marco televisivo que la constituye en texto. Auténtico caos, vértigo, representación en abismo.

(29) MATHIESEN, Thomas, citado por BAUMAN, Zygmunt (2002): *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires (2006), p. 92. También ABRIL, Gonzalo (2003), habla de este paso de lo panóptico a lo sinóptico, no en el sentido de “mirar juntos”, como Bauman, pero sí en el sentido de sinestesia: *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*. Cátedra, Madrid.

(30) BECK, Ulrik (1998): *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*, Paidós, Barcelona, p. 137

(31) BAUMAN, Zygmunt: op. cit.

(32) JAMESON, Fredric (1992): *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós Ibérica, Barcelona (1995)