

Mito y autobiografía en la sociedad mediática

Gustavo Sapere Chavít

Psicólogo clínico

Resumen

Se propone la relación entre el mito, las narraciones y el contexto social, como un sistema complejo en transformación. En el presente, se verifica el auge del género autobiográfico, canalizado en un tipo de programación televisiva. Se extraen ejemplos de la televisión española para identificar: 1) un tipo de mito referido al ordenamiento de la intimidad; 2) estilos narrativos asimilables a diversas estructuras dramáticas; 3) un debilitamiento de la función social y personal de la responsabilidad biográfica.

Palabras clave: mito, narrativa autobiográfica, sistemas complejos, tragedia, responsabilidad, *reality-show*.

Abstract. *Myth and Autobiography in the Media Society*

The text that follows suggests conceiving the relation between myth, narration and social context, as a complex system in transformation. At present, the thrive of the autobiographic genre has been proved, mainly channelled through certain television programmes. Some examples taken from Spanish television have been used to identify: 1) a type of myth referred to the arranging of privacy; 2) narrative styles readily assimilated to different dramatic structures; 3) a weakening of the social and personal function related to biographic responsibility.

Key words: Myth, autobiographic narrative, complex systems, tragedy, responsibility, reality show.

Sumario

1. El mito como matriz narrativa

Se entiende aquí por mito una forma particular de relato. Para Platón, «el que atañe a los héroes y a los dioses». Pero sabemos que ya en la antigüedad clásica «héroes y dioses» no querían decir lo mismo para el filósofo que para el pueblo llano. El primero lee en los mitos las metáforas de las cuestiones humanas fundamentales. El otro vive sin más la literalidad de sus contenidos. Unos y otros, no obstante, participan de esa universalidad en que cada cultura se reconoce. Freud ve en uno de ellos la condición humana. Jung los entiende como el desarrollo de los arquetipos del inconsciente colectivo y de las etapas que conducen a la unificación totalizadora del ser individual.

Mircea Eliade les atribuye la virtud de actualizar el tiempo arcaico, crear ritos, organizar el tiempo y el espacio y recobrar lo real absoluto, es decir, lo sagrado. Paul Ricoeur subraya que, al permitir este proceso, llevan al hombre «a comprenderse a sí mismo dentro de su mundo», pues a pesar de haber perdido hoy día su función explicativa, han ganado en capacidad simbólica. No se trata, pues, de piezas poéticas o religiosas de un valor meramente estético o histórico. El «tiempo arcaico» que actualizan es ese punto semiótico inicial donde cuaja la matriz de todas las narraciones posibles de una cultura y sus individuos, sean biográficas, históricas o ideológicas, sin excluir, claro está, las que llamamos científicas. Y, sobre todo, aquéllas en que consiste la identidad. Así pues, *Edipo rey*, el libro de Job o la *Divina Comedia* son manifestaciones especialmente logradas de esos esquemas generales más abstractos que también toman cuerpo en las inacabables narraciones particulares.

El valor estético de estas piezas, al cual deben en parte su prestigio y su perdurabilidad, constituye sólo uno de los dos niveles del relato que distinguen los formalistas rusos: la fábula y la trama. La primera es el repertorio de los materiales que la constituyen, algo así como la breve síntesis argumental de una película. La segunda, la forma que adquiere el producto de la transmisión: por ejemplo, las síncopas y estiramientos temporales logrados en la filmación, sus efectos visuales, etcétera. En términos retóricos, la fábula pertenece al momento de la *inventio*: hallar qué *decir*; la trama, al de la *dispositio*: cómo decirlo, con qué configuración formal. Un mismo grupo de datos quedarán configurados como una noticia en un medio periodístico y en otro constituirán una composición diferente. Lo peculiar de las tramas míticas es que convienen a una potencial totalidad de circunstancias concretas dentro de un universo cultural específico, sin reducirse a los materiales de su fábula. Todos somos Edipo, todos somos Job, todos somos Dante guiados por Virgilio y Beatriz.

La confusión entre ambos niveles del relato mítico alimentó el dogmatismo cerril del poder religioso, cultural y político de diferentes épocas, no menos que un ingenuo desprecio por parte de la crítica racionalista, desde Jenófanes (s. VI aC) hasta la Ilustración. La posmodernidad reconsidera los mitos, pero en el punto de su supuesta capacidad.

En *La Condición Posmoderna*, Lyotard ve en ellos artefactos de legitimación insitucional, social, política, legal e ideológica. Alcanzada esta altura de

la historia, declara extinguida la última de las mitologías, la modernidad, presentando como prueba sus fracasos predictivos: guerras, totalitarismo, desigualdades sociales y declive cultural. No deja de ser paradójico que una corriente de pensamiento que hace de la realidad una construcción narrativa, una ficción necesaria, apele, de golpe, a una especie de empirismo resignado en el que es muy difícil no adivinar un subterfugio. Tampoco es posible, al fin y al cabo, emitir un diagnóstico sin dejar implícito un programa, aunque en este caso sea el de no alimentar proyecto alguno. Dejarse morir es también un proyecto vital. Más congruente, Feyerabend afirma en el *Tratado contra el método*: «[el científico] debe comparar sus ideas con otras ideas más que con la “experiencia”, y mejorar, en vez de excluir, los puntos de vista que hayan sucumbido en esta competición»¹. Preferimos, pues, situar la vida de los mitos en una perspectiva de ultramodernidad, menos ingenua que la ilustración, más arriesgada que la posmodernidad, y menos cómoda que ambas.

Los metarrelatos más globalizadores, en permanente retirada respecto de las realidades particulares, perviven generando una creciente complejidad argumental que responde por sus contradicciones e insuficiencias. El cristianismo, por ejemplo, sobrevivió a los formidables reveses de los tiempos apostólicos, a los cismas y herejías, la corrupción del papado y la Reforma, la Ilustración y el marxismo, produciendo un cuerpo doctrinario cada vez más sutil, complejo y poderoso cuanto mayores amenazas sitiaban su construcción dogmática y profética. En otro terreno, el éxito de las telenovelas no ha menguado un ápice, por muy cuestionados que se vean, el amor romántico o la familia convencional. Cuanto más contestados resultan, más ponen los mitos a la gente de su parte, la incitan a probar su verosimilitud, a defender su escatología, y con ella un marco de interpretación de los acontecimientos y un programa de acción.

2. Mito y retórica

En la vida personal, esos modelos formales no existen sino encarnados en los relatos biográficos y autobiográficos. Y siendo una matriz colectiva en que deben litigar posiciones antagónicas, su formulación no puede eludir la ambigüedad. En la oratoria de una campaña electoral o de un proceso de divorcio, no se ponen en tela de juicio las bondades de la democracia o los valores de la parentalidad, ni, por supuesto, las narraciones ejemplares que las sustentan. Pero su definición precisa se deja en la sombra. Por muy diversas que sean las orientaciones ideológicas de los medios de prensa, todos coincidirán en defender la epopeya gloriosa de la libertad de expresión. Nadie serrucha la rama sobre la que cabalga. En términos de retórica clásica, una vez más, la *inventio* de los argumentos particulares limita su búsqueda al repertorio de los temas posibles que la trama del mito le fija.

1. P. FEYERABEND, *Tratado contra el método*, Madrid: Tecnos, 1992, p. 14.

Así pues, la retórica mítica es opuesta y complementaria de aquélla que gobierna los discursos concretos. La primera es simple, circular y ejemplar. La segunda, crecientemente compleja, multidireccional y argumentativa. Al decir de Gadamer²: «Mito no designa otra cosa que una especie de acta notarial», algo «que no admite otra posibilidad de ser experimentado que justo la de recibir lo dicho». Supone, en fin, un nivel axiomático compartido, sólo por el acatamiento a éste quedamos habilitados para la cooperación discursiva. En este sentido, está en las antípodas del *consenso* posmodernista, gracias al cual, según Lyotard, nos podemos permitir el apaño de los «pequeños relatos». Curiosa concesión, dicho sea de paso, a una idea contractualista tan cara a la Ilustración.

El metarrelato puede y debe mutar, pero no puede extinguirse abruptamente, porque no sólo no es el resultado de un acuerdo —como no lo es el lenguaje—, sino su extrema condición de posibilidad. Hablamos, pues, de relatos cuya información es *organizadora e instructiva*: nos proporcionan un mapa y un manual de uso. Con ellos podemos organizar el flujo incesante de los acontecimientos o, mejor dicho, de sus representaciones posibles. Es contingente su carne anecdótica, no así sus pautas, que ordenan y jerarquizan los materiales del vivir y los convierten en historia. Con ello asumen la operativa básica que Bateson identificó en la función epistemológica: seleccionar algunos de los contrastes que el mundo ofrece, rotularlos y combinarlos en un elenco de distinciones, un código. Esto permite que en determinados momentos de una cultura ciertos hechos se conviertan en noticia, mientras el resto se extingue en su propio suceder.

3. Lo público, lo privado, lo íntimo

Al tiempo que ciertas diferencias de la realidad son dignas apenas de una atención pasajera, otras mantienen invariable su exigencia de representación, narrativización y generalización, y es en ellas donde encarna el mito con mayor consistencia. La vida y la muerte, la diferencia de los sexos, lo propio y lo ajeno.

Es justamente en este último eje —la demarcación entre el yo y los otros— donde se verifican la mítica y el ritual de lo público, lo privado y lo íntimo. Pero ¿en qué momento de su evolución se halla este aspecto entre nosotros? En un ensayo sobre la autobiografía literaria en España, Anna Caballé apunta³: «[En nuestra sociedad] brilla un valor fundamental y es el de la realización personal, el culto a la singularidad subjetiva [...] [Muchos] han subrayado la obsesión posmoderna del individuo por revelar su ser íntimo [...] y el culto a la personalidad como rasgos esenciales del *homo psicologicus* contemporáneo, que ha determinado una vuelta a las preocupaciones puramente personales».

2. H.G. GADAMER, *Mito y razón*, Barcelona: Paidós, 1997, p. 17.

3. A. CABALLÉ, *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga: Megazul, 1995, p. 59 y p. 60.

La autoexhibición, desgarrada o burlona, solemne o chabacana, en ediciones cultas o en la prensa rosa, parecen confirmarlo. Pero la estudiada transparencia de los famosos del cotilleo tiene efectos de opacidad aun mayor que la antigua discreción.

«I am so public than I can afford to be private», se complacía un personaje de Chesterton. El figurón actual parece ufanarse: «Soy tan público que puedo permitirme exhibir mi intimidad».

Hace unas décadas, la intimidad era el lujo de los poderosos. Los demás, hacinados en corrales o conviviendo en familias trigeneracionales, en aldeas aisladas o barrios ajenos a la movilidad social, tenían poco espacio y menos tiempo para aislarse a voluntad. Estaban privados de la doble condición de los dioses: el misterio y su consiguiente posibilidad de epifanía. La educación y la cultura permitía a muy pocos publicar sus delicadas cuitas: Silvio Pellico, María Bashkirtseff, Jules Renard, Isadora Duncan, seres más sublimes e inalcanzables cuanto más quedamente susurraban sus minúsculas anécdotas. Hoy, con el acceso universal al cuarto de baño y la habitación individual, sólo resta a las masas lanzarse al asalto de la confesión autobiográfica.

4. El mercado de la notoriedad

No hay gran novedad en que se consuman famas ajenas. El folletín decimonónico no difiere sustancialmente de los culebrones. Lo nuevo es el trasiego de alcobas y conciencias entre seres anónimos, en los programas de radio y televisión. Pero hay más de una diferencia entre el famoso que merca exclusivas y el «espontáneo» que se echa al ruedo de los platós. El primero confecciona una intimidad ficticia que lo protege, sin mencionar los beneficios profesionales y pecuniarios que cosecha. El otro, fascinado por la promesa de una breve entronización, acaba representando un papel secundario dentro de una obra coral cuyo argumento ni siquiera le pertenece. Tal vez algunos descubran, perplejos, que quedar expuesto no es lo mismo que darse a conocer. El registro de la pantalla es parecido —para peor— a lo que Borges escribió de los espejos⁴:

Todo acontece y nada se recuerda
en esos laberintos cristalinos
donde, como fantásticos rabinos,
leemos los libros de derecha a izquierda.

Por su lucacidad y su perspectiva, es una inversión de la estética sagrada. La iconografía rusa, por ejemplo, manda pintar las figuras en forma plana, yendo de lo más oscuro a lo más claro, y los objetos estrechándose hacia el observador. El célebre icono *La Santa Trinidad*, de Andrej Rublev, es una muestra ejemplar. El conjunto impone un espacio resistente a la penetración, cargado

4. J.L. BORGES, *Obra Poética*, Buenos Aires: Emecé, 1967, p. 185.

de presencia, que interpela a quien contempla. La mezcla de circunspección y proyección sintetiza lo íntimo como ámbito de participación consciente. Sustrayéndose al saqueo de la mirada, estimula la interioridad ajena. La imagen se hace pública pero no se deja violar, genera un deseo de conocer y reconocer que no satisface hasta la hartura.

La televisión, en cambio, no cesa de mostrar, real y metafóricamente, desnudez, mutilación, el cuerpo y los relatos ajenos en estado de máxima pasividad. Roto el tabú de las vísceras expuestas, el sujeto del dolor y del goce pierde toda posibilidad de representación y protagonismo. Más allá de la irrisión o el horror, sólo resta la piedad, no ya por el dolor de la carne, sino por su insignificancia, por el ser ausente que una vez fue dueño de ella y de la autoría del drama. Con brutal delicadeza, Mishima lo dice en varios pasajes de *El Pabellón de Oro*⁵: la mirada del otro es vergüenza y violencia, arroja al hombre «a un mundo que no es el suyo»; la historia se detiene bruscamente y «la entraña dibuja una cara rara: una cara que sólo se dirige a nuestro universo para rechazarlo [...]».

5. Mito y rito: el riesgo de ser dioses

Si esta novedosa sed de exposición revela una nueva distribución del prestigio, también delata un pequeño trueque: arrebatar la interioridad de los dioses para reducirlos a la miseria de la carne mortal, y exponer la intimidad propia hasta darle el rango de reliquia admirable.

Según los casos, la operación puede ser personalmente trivial, perniciosa, o incluso reportar algún beneficio psicológico. Que los dioses sean más humanos conjura, al menos en parte, la angustia que nos suscita la distancia entre su gloria y nuestra miseria. Pero los seguimos necesitando para poder adorarlos, y les perdonamos la vida a cambio de que nos dejen ser ellos por un rato. Este doble movimiento recuerda los ritos de inversión, festivales en los que los señores servían a sus esclavos sólo un día, salvando así la jerarquía y el orden por el resto del año. En el eje del género, humilde y cercana, la fiesta anual de la Alcaldesa de Zamarramala, en Segovia, da a las mujeres el poder público... durante veinticuatro horas. *Sic transit gloria mundi*.

La *gloria* es, según los eruditos, el valor fundamental de los cultos mediterráneos. En el hebreo de las escrituras, gloria es *kabod*, es decir, *peso*. En la versión griega, *doxa*: el juicio recto que cimenta una reputación. Ser glorioso por un día puede introducir un peso biográfico en cualquier momento de nuestras vidas alrededor del cual gravite el resto de nuestro gris destino. Que nuestras palabras resuenen ritualmente con un inusual eco de acatamiento puede ordenar la distraída deriva de nuestro discurso. Y ése puede ser el beneficio del ritual exhibicionista de los *reality shows*. Para aquéllos, en cambio, cuya profesión es la gloria, los riesgos son mayores y por eso están más cuidadosamen-

5. Y. MISHIMA, *El pabellón de oro*, Barcelona: Seix Barral, 1994, p. 16 y p. 58.

te reglamentados. Algunos no se salvan, a pesar de todo. Los dictadores y las estrellas rotas ilustran abundantemente esta fatalidad: Hitler, Marilyn Monroe. En la mitología canónica, Ícaro, Prometeo.

Es pues, el aleccionador dramatismo de ciertos mitos, lo que contrarresta la fascinación letal de los metarrelatos gloriosos: Kolakowski advierte sobre la intoxicación mítica que nos inmuniza contra la intranquilidad, eliminando del mundo todo carácter extraño. Propone prevenirla por medio de una incansable vigilancia social que impida al mito transformarse en narcótico. Podemos agregar que esta tarea, propia de la reflexión colectiva, cuenta, afortunadamente, con los elementos espontáneos compensadores que la misma mitología proporciona.

6. Un sistema complejo

Además de los propios mecanismos internos de autorregulación, la maquinaria mítica constituye un sistema mayor con el flujo de las narraciones particulares y el contexto social. Desde una perspectiva ecológica y cibernética, los tres niveles se relacionan en dirección a la estabilidad (morfoestasis) y la transformación (morfogénesis). Si aplicamos este esquema a un medio particular, advertiremos seguramente diferencias estructurales y funcionales más allá de las coincidencias obvias del género en todos los países occidentales.

Aquí nos centraremos en dos aspectos: clientes participantes de los programas que estimulan la narrativa autobiográfica, y una clasificación elemental de su estrategia dramática. La buena salud de que gozan estos espacios nos permite adivinar que ofrecen canales eficaces para satisfacer la demanda de escenarios en que desplegar la novela personal. Ortega llamó al hombre «novelista de sí mismo», y a la vida, «un género literario»⁶. Y en su idea de las generaciones, habló de aquella cuyo destino trágico consistía en no encontrar su propia forma de vida, podríamos añadir: su propio género. Pero en el terreno de las confesiones personales —y lo decía agudamente de sí mismo— advirtió que hablar en particular de uno mismo puede ir asociado al cinismo, en sentido filosófico, dado que «lo característico del cínico es, so pretexto de pobreza y de sinceridad, abrir agujeros en su túnica para que los demás vean su propia carne. Cinismo —concluye— es siempre un poco de exhibicionismo»⁷.

Tenemos, pues, en primer lugar, un momento histórico, el nuestro, que, en medio de un periodo de transición mitológica —o de sus metarrelatos, si se prefiere la metodología lyotardiana— engendra una narrativa exhibicionista, bien porque no halla otra cosa que enseñar que la carne de sus individuos, bien porque a través de ella busca recuperar una macronarrativa que le devuelva su identidad como una comunidad simbólica.

6. J. ORTEGA Y GASSET, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 31.

7. J. ORTEGA Y GASSET, op. cit., 1987, p. 26.

Los actores que de tal modo nos representan son gentes de edad intermedia entre la juventud y la vejez, ni pobres ni ricos, ni iletrados ni intelectuales, y con cierta preponderancia del género femenino, que por motivos que no toca analizar aquí dominan con mayor eficacia el arte de la confesión.

Por qué esta clase de personas acuden a los medios y por qué éstos los escogen tiene que ver con el tipo de intérprete que exige el papel. Una persona demasiado joven no suele inclinarse a escribir sus memorias, y un anciano no las expone en carne viva, sino que más bien se centra en las conclusiones, digamos, filosóficas que lo vivido le permite redondear. Por otro lado, el que empieza a vivir no necesita reversionar para justificarse o proyectar la acción, y el que vivió su madurez en el ecuador del siglo ha podido conservar, de un modo u otro, los modelos ideológicos que hoy parecen habernos abandonado. Los pobres de las sociedades desarrolladas no hablan de sí mismos, y por eso proliferan sus bienintencionados valedores. Son material de la noticia o del periodismo de investigación, pero su identidad se reduce a no ser como los demás, y ello equiparado al no tener. Son flecos del escenario, pero no poseen voz narrativa. Los ricos —y los intelectuales, que son una especie de ricos— ya tienen bastante con sus clubes argumentales privados.

En cuanto a los poderes mediáticos, sin que esto excluya los objetivos pragmáticos que los orientan, participan de la mitología del tiempo y del lugar, pero a la vez contribuyen a su emergencia, reforzamiento o modificación. Dependen de ella pero también la modulan. Siéndoles preciso detectar los mitos que magnetizan a su público, no dejan de devolvérselos en un discurso que los reinterpreta.

Y dado que hablamos de posiciones y poder, de las restricciones y aperturas argumentales, nos permitiremos intercalar una reflexión acerca del tema de la responsabilidad en el discurso.

7. Un mito mutilado: la narrativa de la irresponsabilidad

Apartémonos por un momento de lo autobiográfico y tomemos un ejemplo reciente de noticia teológica en plena agonía del siglo. El papa hace unas precisiones sobre el infierno, y la prensa agnóstica —hoy que nadie puede confesar sin vergüenza su ateísmo o su religiosidad— monta un curiosísimo revuelo. A la comunidad confesional, en cambio, parece traerle el tema muy sin cuidado. Para este exiguo «resto de Israel», el concepto de la condenación eterna como un estado de conciencia más que como una parrilla no constituye ninguna novedad. Primero, porque pertenece a la más venerable tradición teológica; segundo, porque quien ha sobrevivido católico lo ha logrado gracias a Teilhard más que al padre Ripalta; tercero, porque —paralelo a otras mutaciones sociales, políticas e ideológicas— el Dios cristiano está hoy en día más cerca de la madre nutricia que del padre terrible. ¿Por qué, entonces, el cronista posmoderno repara en semejantes fantasmagorías revisadas por el obispo de Roma? La respuesta es que, aunque los grandes temas desplieguen su dialéctica en los claros espacios del pensamiento, sus raíces no pueden sino

hundirse en el turbio légamo de lo mítico. Por citar de nuevo a Ortega, «las ideas se tienen, en la creencia se está»⁸. Y el infierno —como así lo atestigua el lenguaje cotidiano— continúa encarnando un aspecto de un metarrelato fundamental: el de la transgresión, la responsabilidad y la culpa.

En la Grecia clásica, eran las Erinias las deidades del orden natural; luego encarnaron el orden moral como vengadoras del crimen impune —infirmiendo las terribles heridas del remordimiento—, pero se las representaba benéficas con el nombre de Euménides. Unían así los dos aspectos esenciales de la responsabilidad. El occidente ilustrado aceptó con menos facilidad las dentelladas de la culpa, y el posmoderno abomina de los discursos totalizadores porque amenazan su confortable pensamiento borroso. En sustitución de los rituales absolutorios tradicionales, los *reality shows* ofrecen a menudo un tribunal de alzada que garantiza veredictos benignos con tal de que el declarante confiese lo que sea. El público del estudio —que es la versión actual del coro— se arrellana en su normalidad silenciosa, hasta que, por la cuenta que le trae, prorrumpe en un aplauso al monstruo, que es, a un tiempo, una recompensa por su valentía y un indulto general. No hay Erinias, sólo Euménides.

Habíamos mencionado la ambigüedad de lo mítico. Añadimos ahora su ambivalencia. Y como ésta es estructuralmente irresoluble pero inevitable, estos tajos efectuados sobre el mito —en este caso el de la responsabilidad— no logran separar el haz del envés. Difuminada la responsabilidad por la propia vida —incluso por la propia condición de víctima—, se desvanece también toda posibilidad de autoría autobiográfica y, paradójicamente, el poder vuelve al *fatum*. La culpa es de la sociedad, del cónyuge o de la mafia de la droga. En Estados Unidos, de las compañías tabacaleras. Y no es precisamente ése el papel del *fatum* en *Edipo*, en Job. Uno y otro deciden hacerse cargo de aquello que, sin ser su *culpa*, los coloca en *posición de responder*.

Responder por la propia posición, hacerse cargo del pasado admitiendo una versión definitiva de las cosas, es la vía abierta para abandonar una suspensión del tiempo biográfico. Pagar el precio. El Edipo televisivo argumentaría que su madre lo había sometido a abuso sexual, que su padre era un producto del autoritarismo de una sociedad patriarcal, y que la peste de Tebas no es de su incumbencia, dado que él ya no ocupa su puesto en el gobierno.

A pesar de todo, no podemos uniformar a toda la narrativa autobiográfica en televisión, y veremos dos ejemplares bien diferentes de nuestro medio.

8. Dos modelos: el drama y el carnaval

En la televisión española ha habido dos modelos opuestos en la programación que nos ocupa. El primero, *Quién sabe dónde*, que se emitió durante varias temporadas, y el segundo, *Crónicas marcianas*, heredero, a su vez, de *Esta noche cruzamos el Mississippi*. *Quién sabe dónde* se presenta con el objetivo formal de

8. J. ORTEGA Y GASSET, *Ideas y creencias*, Madrid: Espasa Calpe, 1976, p. 17 y s.

prestar un servicio: encontrar a personas desaparecidas. Con este propósito se convoca a los que solicitan la búsqueda, se reúnen datos y se añade un relato de las circunstancias más amplias que rodearon la desaparición. En muchos casos se incluyen documentos filmicos de época, para situar el hecho en su circunstancia geográfica, histórica y social. El aspecto individual queda enmarcado en cuestiones que exceden la mera curiosidad por la anécdota, y se recuerda la clave que permite interpretarlo en relación con la guerra, la migración, los conflictos de la transculturación, los roles parentales, la evolución moral de la sociedad y el cambio de costumbres, así como el papel de las instituciones en determinados periodos. El conductor recoge la crónica de los entrevistados bloqueando las líneas argumentales acusatorias y los estallidos emocionales, y en muchos casos ejerce de mediador cuando algún conflicto amenaza la resolución del caso o los objetivos de la entrevista. No abandona a los interrogados a una exposición excesiva o errática y protege la confidencialidad de aspectos que no sean relevantes o que pudieran afectar al ausente, cuyo derecho al silencio o a la incomparecencia queda explícitamente garantizado.

Las historias más ricas ofrecen un desarrollo abundantemente contextualizado, y el seguimiento es acompasado con la intercalación de otras historias, más breves y menos intensas. Si la búsqueda se resuelve, se posibilita el encuentro fuera del plató, en algunos casos sin siquiera una filmación o entrevistas posteriores. También se contemplan los aspectos legales, sobre todo en el caso de haber menores implicados. El clima se podría calificar de equilibrado, alejado de la truculencia o la cursilería, y el conjunto presenta un fresco social que lo acerca a la novela realista de Baroja, o al impresionismo agudo y doloroso de Gabriel Miró. No en sus contenidos, pero sí en las formas, es posible adivinar una ideología detrás del proceso de narrativización. El espectador no se reduce al voyeurismo, sino que puede hallar referencias a su propia historia, por el peso de la contextualización.

En las antípodas, *Crónicas marcianas* no puede asociarse a un género literario particular, principalmente porque, a diferencia del programa anterior, expone más que narra. En el primer caso podemos identificar los tres elementos clásicos de la tragedia: la peripecia, el reconocimiento o anagnórisis y la acción pasional o lance patético. La peripecia es el momento en que la acción sufre un quiebro: empeora (un embarazo no deseado, una discusión familiar, la migración, el estallido de la guerra, una muerte en la familia) o mejora (la llamada de un familiar, la aparición de un dato orientador, una carta). El reconocimiento es la revelación de una identidad (el descubrimiento de parentescos ignorados, una adopción encubierta o el desvelamiento de secretos familiares). La acción pasional es aquella con que el protagonista despierta emoción al espectador, sobre todo de tipo doloroso (muerte, pérdida, abandono, malos tratos, sufrimientos injustos). Es precisamente en el *pathos* donde más difieren estos modelos: para el primero es un efecto a controlar, en el segundo, un recurso a explotar.

También difieren en el acento que imponen a diversos aspectos de la causalidad dramática. El primero procura atribuir el origen del hecho doloroso a

lo que en la tragedia clásica se denomina *hamartia*, un error de juicio ante las cosas, y que hoy podemos asociar a un diseño inadecuado del circuito de comunicación interpersonal. Esta óptica evita el reparto de papeles entre buenos y malos, víctimas y malvados, y deja abierta la posibilidad de restaurar las redes dañadas. El segundo tiende a atribuir el origen de la catástrofe a la *hybris*, esa persistencia irracional en una línea de acción peligrosa, que a veces se compensa con una dudosa compasión por las víctimas oficiales —las convencionalmente tenidas por tales— y alguna moraleja carente de la mínima complejidad.

Muchas de las historias de *Quién sabe dónde* se cierran con el resignado realismo de quien acepta sólo los caminos posibles. En *Crónicas marcianas*, se desestima cualquier elemento que introduzca variantes contradictorias con la conclusión previamente establecida. No siendo propiamente una exposición trágica, tampoco acaba de acercarse a otras variantes dramáticas. No llega a la comedia, cuyos personajes pueden mover a risa pero no son grotescos ni explotan la deformidad causada por el dolor. Ni la sátira, cargada de intención crítica. Por su complejidad con lo popular se acerca a la farsa, y a menudo retrocede a una estructura preargumental, carnavalesca, donde la catarsis se reduce a descarga. Cuando asume aires documentalistas, testimoniales, quiere ser una *tranche de vie*, al modo de la novela positivista, pero su trama acaba revelando la intención efectista sin necesidad de mayores análisis.

9. Identificación y catarsis

Si la tragedia propone un héroe doloroso, la superación del hombre medio, y la comedia, los aspectos risibles de lo feo, ambas triunfan en una idéntica apelación a la mimesis aristotélica. No se trata de la imitación a secas, sino de una *mise en abime*, la reproducción a escala de toda una vida posible, que nos permite identificarnos con los personajes aunque nuestra experiencia personal no haya actualizado efectivamente aquello que vemos en el escenario. La madre que se angustia relatando a los televidentes la búsqueda desesperada de su hija, y en el programa siguiente cae desvanecida ante el ataúd, es un argumento posible de la vida de cada uno, pero además es la Niobe helénica y la Raquel hebrea.

Ahora bien, la vida real tiene un tiempo esencialmente distinto del tiempo narrativo, del mismo modo que ambos se diferencian del tiempo mítico. El primero está crucificado en la cronología; el segundo sólo obedece a la relevancia de la trama; el tercero no transcurre, es una *gestalt* compacta de nudos argumentales. Analizando la estructura general de las narraciones, Barthes distingue «núcleos» —los puntos necesarios del relato— y «catálisis», algo así como el tejido conectivo que constituye una red de sostén. Traspolando esta descripción, podríamos ver el tiempo mítico como un conjunto de núcleos perfectamente ensamblados, sin catálisis, que estallan y se expanden ordenadamente en los relatos introduciendo en el tiempo cronológico las distinciones de lo narrativo, y con ellas, el sentido. Creemos que este estallido es lo que en

la psicología del espectador la tradición clásica llamó *catarsis*, y que reúne la intensidad emocional y el alivio del sentido biográfico.

Desde una perspectiva más psicologista, J. Hardy sintetizó hace algunas décadas una interpretación de la catarsis, gestada por varios autores del siglo pasado: la contemplación del drama nos permite experimentar pasiones básicas —esencialmente el terror y la piedad— sin peligro y con placer. Y un placer sin riesgos se ha convertido en uno de los bienes más preciados en estos tiempos del sida, las vacas locas y el agujero de la capa de ozono. Más aún si las plagas apocalípticas no podemos enfrentarlas con los antiguos consuelos de la renuncia ética, declarada caduca por el debilitamiento de los grandes discursos. Esta fragilidad procura consolarse con el mito —como ya hemos visto, incompleto, y por tanto ineficaz— de un único héroe que tuerce el cuello del buitre antes de arrebatar el fuego de los dioses. Preferimos pensar que se está produciendo una transición en la mitología de la época, y que podemos esperar la maduración de nuevas configuraciones metanarrativas. Intuirla y facilitarla es la responsabilidad esencial del mundo del pensamiento y la maquinaria mediática.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1998). *Poética*. Caracas: Monte Ávila.
- (1998). *Retórica*. Madrid: Alianza.
- BARTHES, Roland (1977). «Introduction à l'analyse structurale des récits». En *Poétique du récit*. París: Éditions du Seuil.
- BATESON, Gregory (1980). *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- (1994). *El temor de los ángeles. Epistemología de lo sagrado*. Barcelona: Gedisa.
- CABALLÉ, Anna (1995). *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Málaga: Megazul.
- CRUZ, Manuel (1986). *Narratividad: la nueva síntesis*. Barcelona: Ediciones Península.
- CHILLÓN, Albert (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Aldea global.
- DUCH, Lluís (1995). *Mite i cultura*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1996). *Mite i interpretació*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ECO, Umberto (1992). *Interpretación y sobreinterpretación*. Nueva York: Cambridge University Press.
- (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- ELIADE, Mircea (1985). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.
- (1995). *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela.
- FEYERABEND, Paul (1992). *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos.
- FREUD, Sigmund (1973). «Tres ensayos sobre una teoría sexual». En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1973). «Personajes psicopáticos en el teatro». En *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GADAMER, Hans Georg (1997). *Mito y razón*. Barcelona: Paidós.
- JOST, Walter; HYDE, Michael (eds.) (1997). *Rethoric and hermeneutic in our time*. New Haven-Londres: Yale University Press.
- JUNG, Carl Gustav. *Psychology and alchemy*. Londres: Routledge & Kegan Paul.

- (1962). *Símbolos de transformación*. Buenos Aires: Paidós.
- (1966). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires: Paidós.
- KOLAKOWSKI, Leszek (1990). *La presencia del mito*. Madrid: Cátedra.
- LYOTARD, Jean-François (1989). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.
- (1994). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- MAY, Rollo (1992). *La necesidad del mito*. Barcelona: Paidós.
- ORTEGA Y GASSET, José (1976). *Ideas y creencias*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1987). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza Editorial.
- RICOEUR, Paul (1982). *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus.
- (1987). *Tiempo y narración*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- (1992). *La función narrativa y el tiempo*. Buenos Aires: Almagesto.
- SEGRE, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

Textos literarios

- BORGES, Jorge Luis (1967). *Obra Poética*. Buenos Aires: Emecé.
- CHESTERTON, Gilbert (1992). «The secret Garden». En *The innocence of father Brown*. Ware (G.B.): Wordsworth Classics.
- MISHIMA, Yukio (1994). *El pabellón de oro*. Barcelona: Seix Barral.

Gustavo Sapere Chavit (Buenos Aires, 1952). Psicólogo clínico por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Máster en Psicología Sistémica por la Universitat Autònoma de Barcelona. Director de investigación clínica (Hospital de Sant Pau). Docente de Posgrado en Psicología Médica (Fundació Bosch i Gimpera, Barcelona). Supervisor institucional. Docente de comunicación y narrativa (Centro Argentino de Educación Permanente e Instituto Argentino para la Negociación, Conciliación y Arbitraje).
