

Un fantasma recorre Europa

Pilar Carrera

Recibido: 25.10.2018—Aceptado: 30.11.2018

Title / Título / Titolo

A Ghost Runs Through Europe
Un fantôme traverse l'Europe
Un fantasma attraversa l'Europa

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

Este artículo analiza el concepto de Europa en cuanto relato a través de lo que se denomina Modo de Representación Europeo (MRE), caracterizado, entre otros factores, por la negación del efecto de transparencia de la representación, por poner en escena estructuras discursivas o formas retóricas y por establecer un vínculo específico entre lo poético y lo político.

This article analyzes the concept of Europe as discourse through what is called European Mode of Representation (EMR), characterized, among other factors, by the negation of the transparency effect of representation, the staging of discursive structures or rhetorical forms, and by the establishment of a specific link between the poetic and the political.

Cet article analyse le concept d'Europe en tant que discours à travers ce que l'on appelle le Mode de Représentation Européen (MRE), caractérisé, parmi d'autres facteurs, par la négation de l'effet de transparence de la représentation, par la mise en scène de structures discursives ou de formes rhétoriques et par l'établissement d'un lien spécifique entre poétique et politique.

Questo articolo analizza il concetto di Europa come discorso attraverso ciò che viene chiamato modo di rappresentazione europeo (MRE), caratterizzato, tra altri fattori, dalla negazione dell'effetto di trasparenza della rappresentazione, dalla messa in scena di strutture discorsive e forme retoriche, e da un legame specifico tra poetica e politica.

Mots-clé / Palabras clave / Keywords / Parole chiave

Europa, modo de representación europeo (MRE), posverdad, retórica, política

Europe, mode de représentation européen (MRE), post-vérité, rhétorique, politique

Europe, European Mode of Representation (EMR), post-truth, rhetoric, politics

Europa, modo di rappresentazione europeo (MRE), post-verità, retorica, politica.

En cuanto a Europa no parece que se sepa ni de donde ha sacado su nombre ni quién se lo ha dado.

Herodoto

Retomando las palabras de Herodoto, lo que en este artículo se plantea es una idea de Europa refractaria o indiferente a la noción de origen y a la idea de lo nuevo (el relato nuevo o renovado) que se basa en dicha noción. En cuanto estructura discursiva, Europa se caracteriza porque los contenidos concretos, relatos y repertorios de tradiciones específicas, correspondientes, por ejemplo, a la nación-estado o de otro orden, ocupan un lugar *segundo*. Europa da nombre, por tanto, a un marco supra o metatextual que administra la convivencia e interacción de dichos relatos que cohabitan dentro de sus lindes. Se trataría de una noción no esencialista de Europa, noción que situaríamos no en el terreno contenudista del símbolo o del mito, sino en un terreno propiamente retórico, en el que la *conciencia del discurso*, esto es, la conciencia retórica, adquiere la prevalencia. El concepto de *retórica* será, por tanto, un elemento axial en la caracterización de la cultura europea, no simplemente como instrumento al servicio de fines puntuales, sino para establecer una determinada relación con los relatos consustancial a eso que denominamos “cultura europea”, y que la diferencia de otras formas culturales.

La retórica que, etimológicamente, encamina el discurso hacia lo público y lo político (del griego “arte de hablar en público”) sobrepasa con mucho la visión reduccionista que hace de ella mero artefacto de persuasión de masas o la reduce a un recetario de estratagemas discursivas. Como concepto, la retórica sitúa el discurso, privado o público, el discurso que uno mantiene consigo mismo o con los otros, en un lugar inevitablemente político. La noción de lo político que aquí se maneja no tiene nada que ver, más bien es su directo opuesto, con las de propaganda, proselitismo o arte militante. Lo político, tal como lo entendemos, en su vínculo con la retórica, funciona como una especie de reactivo que hace emerger el código, que lo “pone en escena” sin, por ello, obstaculizar o cuestionar el discurrir del relato. Podría, por tanto, definirse como una forma específica de meta-

textualidad, cercana a lo poético, de acuerdo con la definición que daba José Ángel Valente (2007:25) de poesía como “palabra que (...) no comunica propiamente, sino que convoca o llama hacia el interior de sí misma”). Pero este “metatexto” no cuestiona el “texto” con el que interactúa, sino que se simbiotiza con él configurando así una unidad de sentido que ya no dice “soy un espejo de lo real”, ni tampoco “soy mera invención”, es decir, “soy documento” o “soy “ficción” en su acepción más tradicional, sino “soy un acto de enunciación” y, por tanto, un acto retórico y un acto político. Lo que vamos a denominar Modo de Representación Europeo (MRE) concibe documental y ficción como las dos caras de una misma moneda o como dos extremos del espectro representacional, no como opuestos ni como identidades. No son los embajadores de la verdad y de la fantasía, sino que ambos operan sobre lo real a través de formas retóricas específicas que delimitan tanto decires concretos como las gratificaciones que se obtienen de los mismos.

Esta emergencia diegética de ambos planos discursivos, el énfasis sobre el contenido y el énfasis sobre el código, sin que ninguno invalide al otro, “espesa” el discurso, lo calcifica o lo hace cristalizar allí donde enuncia verdades, mentiras o fantasías, para confrontarlo con su propia verdad discursiva, para hacerlo devenir objeto más allá de los objetos que lo pueblan. En cierto modo, la vis política y la vis poética son una y la misma cosa, si entendemos la poesía como aquella forma discursiva que “alumbra lo anónimo («sin nombre»)). Pero solo el sujeto puede tejer lo anónimo. Pues eso que se denomina «sujeto» no es una condición natural, es una consecución, un logro”. Poesía, por tanto, como “celebración de la resistencia del signo, de su parte maldita, intransitiva, de la musicalidad y la violencia sintagmáticas precediendo al sentido narrativo” (Carrera, 2016: 188), en la que la abstracción surge de llevar la concreción material del lenguaje, su duración y sus ritmos, al límite, “ensuciando” el discurso, intoxicándolo de materia, materia del mundo y materia del signo, fragmentos de mundo y espolones de relato, o a través de ralentís y aceleraciones que crean zonas discursivas, regiones poéticas y, por supuesto, políticas, que sólo el discurso puede hacer existir.

Tomemos dos casos en los que quizás quede más clara esta conciencia de la naturaleza política (esto es, retórica) de la representación: una película del director francés Jean Eustache, *Une sale histoire* (1977), y una fotografía de Aleksandr Rodchenko, la bien conocida *Chica con Leica* (1934).

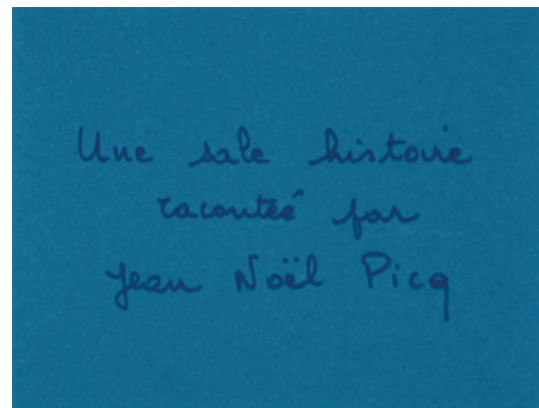
Quizás la película de Eustache sea menos conocida, por lo que resumiré un poco el asunto. Se trata de un díptico fílmico en el que dos narradores (el actor Michaël Lonsdale y Jean Noël Picq, al que se atribuye la autoría de la historia) cuentan dos versiones casi idénticas de una historia “sucía” (entrecornillo el adjetivo porque, como veremos, la suciedad no está allí dónde se la espera) sobre un peculiar agujero en la puerta del baño de señoras de un café parisino, mirones frequentadores del café en cuestión y la obsesión casi metafísica del protagonista de la historia, encarnado por los dos narradores que relatan en primera persona su experiencia como *voyeurs*, con el agujero en cuestión. Suele decirse que la primera parte del “díptico”, con una filmación más clásica, cámara fija, plano-contraplano y encuadres cuidados, es la “ficcional” y que la segunda, en la que se aprecia una filmación “menos cuidada”, cámara oscilante, apariencia de espontaneidad, etc., es de corte documental.

Esta segunda parte de la argumentación, que identifica prácticamente el modo documental con la realidad¹ (como si no hubiese tanta puesta en escena en el documental como en la ficción), es, precisamente, la que Eustache cuestiona sistemáticamente y en este cuestionamiento del “efecto de transparencia” y en la escenificación del mismo (explicitada incluso en los títulos de crédito [fotogramas 1 y 2], por cuanto generar un efecto de espontaneidad requiere grandes dosis de artificio, sobre decirlo), radica uno de los aspectos de lo que estamos denominando modo de representación europeo.

¹ Un ejemplo de dicha identificación lo encontramos en *The Bressonians: French Cinema and the Culture of Authorship*, de Codruta Morari (2017: 131), libro en el que la autora afirma: “Eustache invierte el orden de los eventos, empezando con la “representación” a la que sigue la versión documental, deshaciendo la relación entre realidad y representación, entre lo real y lo irreal”.



Fotograma 1: Retórica ficcional



Fotograma 2: Retórica documental

Esta conciencia retórica tiene poco que ver con las tradicionales incisiones metatextuales del tipo introducir la cámara o al cámara o al enunciadore en el cuadro o alguna estrategia semejante, para, supuestamente, “abrirle los ojos” al espectador sobre la naturaleza de lo que está viendo y romper el efecto ilusionista. Pero lo que no se suele decir en estos casos es que siempre hay otra cámara “oculta” detrás de la cámara que se ha hecho entrar en el plano y a esa puesta en abismo de la representación no se apunta en este tipo de metatextualidad. No basta tampoco con que uno de los personajes se dirija al ojo de la cámara (esto es, al espectador). Ningún espejismo se está rompiendo aquí, antes bien, se está procediendo a una doble ocultación de la enunciación: por una parte, se pretende estar “desnudando” el acto retórico por el hecho de hacer tomar conciencia al espectador de que está ante una representación; por otra,

se procede a ocultar de manera más eficaz aún y tras ese supuesto gesto de desvelamiento y transparencia un acto de enunciación más opaco todavía que el tradicional efecto ilusionista del “espejo a lo largo del camino” y que consiste en sugerir: “yo (relato), que apunto a los artificios del relato, me sitúo, por tanto, más allá de la diégesis y del discurso y soy la verdad”. Contra este dispositivo de supuesto “desvelamiento”, se aprecia aún más claramente la radicalidad de Eustache: hacer del relato mismo objeto del relatar implica asumir que no hay original posible, concebir una textualidad desarraigada, rizomática y errante cuya autenticidad no deriva de su cercanía o alejamiento con una supuesta realidad más allá del discurso; no deriva de un vínculo ontológico con el mundo, sino de su vínculo político, esto es, el relato no se limita a describir estados de hecho transdiégeticos, tampoco crea realidades *ex nihilo*; el modo de representación que aquí nos interesa agrieta ese bloque monolítico de relatos normalizados y naturalizados que se agrupan bajo los conceptos de documental y de ficción. Este relato *radical*, en el sentido en que apunta a la raíz del asunto, está tan alejado de las incursiones realistas al uso como de las incursiones metatextuales normalizadas a las que nos referimos. Este relato que nos ocupa –Europa– ajeno a la noción de origen igual que a la de culminación, lo que propone es un régimen discursivo basado, por una parte, en el inacabamiento y en la imperfección y, por otra, en la afirmación del relato como instrumento esencialmente antidogmático y abierto a la otredad. La sospecha y la desconfianza hacia formas de relato que, de una u otra manera, reivindican para sí mismas la verdad en un sentido contenudista se manifiesta en un planteamiento que tiene menos que ver con la verdad de un conjunto de enunciados que con las estructuras de poder que establecen qué verdades interesan y cómo se ponen en escena y cuáles no. En ese sentido, llamamos políticas a ciertos modos de representación centrados no simplemente en la verdad o la mentira contenidas en un determinado enunciado, sino en las reglas discursivas que determinan la relación que se establece entre ese relato y las nociones de verdad o mentira. La continuidad que, en el caso de Eusta-

che, se establece entre la forma documental y la forma ficcional, no deriva de una confusión entre ambas, pero tampoco de su contraposición². Eustache las integra como dos momentos o movimientos de idéntico orden de relato. Por lo tanto, lo que entendemos por modo de representación europeo no sólo sería refractario a la noción ilusionista del discurso como espejo a lo largo del camino, sino también a la noción de metatextualidad normalizada, precisamente porque ningún relato puede apuntar a otro declarándolo falso y usar este “señalamiento” como una forma de sustraerse a sí mismo a toda crítica. La metatextualidad de Eustache implica la totalidad del cuerpo del relato, tanto la parte que podemos denominar textual, la historia que se repite en las dos versiones, como la metatextual, que afecta a las reglas de la enunciación y cuyo contenido es el acto retórico mismo, y es distinta en ambas.

Decíamos que la suciedad del título va más allá de los retretes, es una suciedad estructural, que elimina directamente toda noción de pureza o de transparencia en el terreno de la representación y en los diferentes niveles de la misma. Eustache enuncia, *con total precisión*, desde el ruido, la niebla y la suciedad, desde la contradicción y el desconcierto, desde el resto o el residuo, desde lo inexacto. Sólo desde ese espacio de la enunciación, *zona* creada por el propio discurso, es posible plantear un régimen de relato capaz de reciclar y apropiarse de todos los despojos, fragmentos y otredades discursivos sin perder su propia identidad. Este es el caso de Europa, que no sólo da nombre a una específica configuración económica o geográfica, sino también discursiva (y, por ende, política, en el sentido antes formulado). Lo que el modo de representación o modo discursivo europeo, tal y como aquí se entiende, plantea, es un lugar tercero, más allá de la contraposición documental-ficción o de la reducción de ambos al patrón ficcional.

En términos de modos de representación y de lo que podemos denominar política del discurso, resulta interesante una aproximación “evangélica”, esto es, analizar

² Sobre la dialéctica documental-ficción, véase Pilar Carrera y Jenaro Talens (2018), *El relato documental. Efectos de sentido y modos de recepción*, Madrid, Cátedra.

las variaciones que representan los cuatro Evangelios canónicos y el arranque de los mismos. Empecemos por Mateo y Lucas; el primero, de un relatar objetivante, remite el texto a alguna instancia enunciativa (tradición, revelación) ajena a su subjetividad de narrador que funcionaría únicamente como intermediario de una palabra ya dicha, renunciando a su autoría: “Genealogía de Jesucristo, hijo de David, hijo de Abraham”. Por su parte, Lucas, reclama su rol como narrador en el trabajo de discurso, reivindica su parte de autoría, trayendo, en un ejercicio metatextual, el propio relatar y no sólo los avatares de los que da cuenta, al primer plano y, al mismo tiempo, dejando constancia de la subjetividad que estructura el discurso, mientras lo vincula con una factualidad fuera de cuestión, objetiva, prueba última de la verdad del relato. Ya no la tradición, sino “los hechos” serán la piedra de toque. Lucas reivindica para sí como narrador-autor no los contenidos, sino la exactitud y la escritura ordenada, representando la clásica actitud documental: “Puesto que muchos han intentado narrar ordenadamente las cosas que se han verificado entre nosotros, tal como nos las han transmitido los que desde el principio fueron testigos oculares y servidores de la Palabra, he decidido yo también, después de haber investigado diligentemente todo desde los orígenes, escribírtelo por su orden, ilustre Teófilo, para que conozcas la solidez de las enseñanzas que has recibido”. Juan, por su parte, escribe: “En el principio la Palabra existía y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios (...) Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe”. Ni la tradición, ni los hechos, por tanto, ni lo objetivo, ni lo subjetivo, sino la palabra-relato autoabasteciéndose, autopoyética, cual ficción reacia, no obstante, a afirmarse subjetivamente. Sólo Marcos omite cualquier “justificación” del discurso, cualquier genealogía: “Comienzo del Evangelio de Jesucristo, Hijo de Dios”, limitándose a citar brevemente, por todo anclaje, al profeta Isaías. Marcos es, en este sentido, el enunciativo más radical³. En este recorrido “evangélico”

³ Quizás no sea casual que Marcos escribiese su evangelio en Roma y para un público sometido a las leyes del Imperio, esto es, *européo* en sentido estricto, mientras que Mateo, Lucas y Juan lo hiciesen para un destinatario del Medio Oriente.

por algunos modos o modalidades de enunciación, entre los polos de la tradición, la factualidad y la ficción, con sus correspondientes declinaciones subjetivantes y objetivantes, queda enmarcado lo que denominamos modo de representación europeo y su novedad, que se caracteriza, como hemos dicho, por su conciencia retórica y por su naturaleza política. Esto implica, como presupuesto, lo que bien enunciaba Herodoto: el rechazo de la noción de origen, de originalidad en el sentido más habitual y de todas las variantes culturales de la rai-gambre, para reivindicarse como pura variación, como actividad de apropiación y reinención incesante, como errancia, concibiendo el discurso como espacio político en el que se configuran, hasta en el aparentemente más inocuo producto de entretenimiento, relaciones de poder, un espacio rizomático, el del realismo del discurso, de la enunciación, que tiene poco que ver con el realismo temático al que estamos acostumbrados, que suele ser, en esencia, una manera de ratificar y legitimar un determinado *status quo*. También podríamos llamarlo materialismo, si entendemos que tal denominación va en contra de una concepción idealista del lenguaje y del relato, en la que este se evalúa de acuerdo con su índice de “transparencia” y su supuesta capacidad para “duplicar” el mundo.

Pasemos ahora a Rodchenko y a su *Chica con Leica*. Partiendo de lo que ha sido muchas veces mencionado para caracterizar su fotografía, ángulos extremos, puntos de vista inusuales, encuadres sistemáticamente escorados o “torcidos”, en equilibrista desequilibrio, etc., procedamos a hacer una lectura en términos políticos (nada tiene esto que ver con las usuales caracterizaciones de Rodchenko como propagandista de la Revolución Soviética o como artista perteneciente a la vanguardia (soviética), que es como habitualmente se salda su fotografía en términos políticos y artísticos). Sí, Rodchenko fue un fotógrafo de la revolución, pero no sólo de la rusa, sino de la revolución como concepto y, en este sentido, no se trata únicamente de que revolucionara el lenguaje fotográfico, sino de que sus fotografías plantean directamente la cuestión del estatus político del discurso, fotográfico en este caso, y

lanzan una propuesta de cómo (estructuralmente, y no exclusivamente desde el punto de vista temático), representar la revolución. Atributos estructurales como la imperfección, la desestabilización, el “ruido”, la mezcla de solidez del objeto y de “fragilidad” del encuadre, la cotidianeidad del contenido y la radicalidad del punto de vista, hacen confluír en sus imágenes la mirada de Apolo y la de Dionisio. Todos ellos son elementos que niegan la idea de revolución como consumación, como meta o estación *termini*, para plantearla como proceso, como movimiento dialéctico que rehúye todo reposo, todo acabamiento, toda perfección, transparencia o naturalización del relato.



Chica con Leica

En la fotografía de Rodchenko que nos ocupa vemos a una joven sentada en un banco, con una cámara a

modo de bolso bandolera. Su silueta y el espacio que la rodea están colmados de sombras en forma de pequeños cuadrados o celosías y de líneas que parecen remitir a algún elemento arquitectónico o decorativo que queda también fuera de cuadro. Esas fantasmagorías geométricas, huérfanas de referente concreto, invaden por completo la imagen, la contaminan con sus cuadrados y sus líneas, incorporando “ruido”. El “ruido” es central en Rodchenko. Este elemento es bien conocido en teoría de la información, donde se le da un sentido eminentemente negativo, como “adiciones indeseables” que perturbarían la potencial transparencia de la señal: “Estas adiciones indeseables toman la forma de distorsiones del sonido (en telefonía, por ejemplo), ruidos estáticos (en radio), distorsiones de geometría o brillo de las imágenes (televisión), errores de transmisión (telegrafía o facsímil) etc. A todas estas causas de cambio de señal transmitida se les llama ruido” (Shannon y Weaver, 1964: 33)

Un sentido bien distinto tiene el ruido en Rodchenko, como el que introducen todas esas sombras de formas geométricas proyectadas sobre la joven. El ruido no perturba una supuesta señal originaria y original, no la merma, sino que, en todo caso, la enriquece. Y, por otra parte, no queda muy claro que las protagonistas de la imagen no fuesen esas sombras y que la chica cumpliera un papel subsidiario... La “suciedad”, de nuevo, se revela como un elemento central frente a la ideología del ilusionismo, la transparencia y las esencias inmutables. La joven, captada por la Leica de Rodchenko, porta la suya como parte de su vestuario, como si fuese un pequeño bolso, y parece estar evitando expresamente el objetivo de la cámara. Se establece, respecto a esa mirada huidiza, cierta ambigüedad. ¿Rodchenko ha captado a la joven sin que esta se dé cuenta? ¿Se trata de buscar un efecto de espontaneidad (la joven “finge”, por indicación del fotógrafo, no ser consciente de su presencia)? ¿O bien la joven esquiva expresamente el objetivo y aparta la mirada sin que nada capte su atención fuera de campo, por indicación de un autor/enunciador que, lejos de buscar un efecto de espontaneidad, desea que ese rictus resulte forzado y que el espectador perciba que la joven está poniendo en escena el gesto de na-

turalidad característico de muchas fotografías? Quizás debamos inclinarnos por la tercera opción. La joven que se niega a mirar a cámara directamente, se niega también a mirar al espectador, se recluye en la interioridad de su ser imagen, escenografía, en la que se abisma, mientras ignora la cámara *a conciencia* y escenifica el efecto de transparencia, con su cuerpo y su entorno poblados de sombras geométricas.

El ruido, las interferencias, que hacen perder transparencia comunicativa al mensaje, sirven para enfatizar o hacer emerger el proceso de mediación, esto es, el código y la puesta en escena que están detrás de ese contenido que prevalece habitualmente. Las interferencias o el ruido, normalmente vistas como obstáculos para la comunicación, nos hacen tomar conciencia de que hay un código, un “artefacto”, un *medium* detrás de la aparente naturalidad de la imagen. Ahora bien, lo que Shannon y Weaver caracterizaban como “indeseable”, de acuerdo con una versión del relato como “espejo a lo largo del camino”, puede ser entendido de una manera bien distinta, y ahí es donde se ve implicado lo que denominamos modo de representación europeo. Esas sombras geométricas que cubren la imagen de la chica, que la “ensucian”, ese ruido en términos estrictamente comunicativos, se convierten en elementos significantes de primer orden, tomando incluso la precedencia sobre lo que se supone es el centro de la imagen, la chica con la Leica. Ese “ruido” se convierte en señal de pleno derecho, hasta el punto, como hemos dicho, de plantearnos qué es más relevante en esa fotografía, si la supuesta señal enturbiada o lo que la enturbia, si la “sombra” que nos hemos olvidado que es tal -la chica, imagen fotográfica- o las sombras que sobre ella se proyectan. El ruido, ensuciando la supuesta transparencia discursiva y devolviéndola a su dimensión ideológica, no sólo evidencia que las nociones de pureza y definición de la imagen son una estratagema retórica más, sino que, en este juego de sombras y fantasma, modifica al mismo tiempo la recepción, dado que la supuesta “información” y el supuesto “ruido” empiezan a fundirse de forma indiscernible en un único acto discursivo que los incorpora a ambos como elementos integrantes de un relato unita-

rio. Por extensión, esta misma dialéctica de la otredad (el “ruido”) y lo uno, que apreciamos en el nivel de relato, se extiende a otras dimensiones, dando lugar a una noción de identidad propiamente europea que rechaza los conceptos de pureza, origen y transparencia. Europa, tal y como aquí la entendemos, se sustrae, por tanto, a los dictados y restricciones discursivos de una tradición específica y se constituye, precisamente, como, por un lado, elemento articulador de tradiciones diversas, potencialmente en conflicto y, por otro, como metadiscurso que postula la imperfección (esto es, lo no perfecto) de cualquier relato, especialmente de aquellos que se alimentan de la noción de origen. De origen desconocido, como bien afirmaba Herodoto, Europa se alimenta de otra noción, bien distinta, la de la pura variación y la apertura hacia lo Otro, del fragmento que precede a la ideología de la totalidad, que no de lo orgánico. Estos elementos, que harían peligrar, precisamente, aquellos discursos basados en la idea de origen y de tradición, en el caso de Europa no hacen sino fortalecerla.

A la luz de lo que acabamos de decir, las consideraciones acerca del “declive” o la muerte de Europa, centradas en una noción esencialista de identidad que se considera puesta en cuestión por la presencia de distintas otredades, deben ser matizadas. Si tomamos, a modo de ejemplo, uno de los numerosos obituarios que circulan sobre Europa, el de Douglas Murray en su libro *The Strange Death of Europe*, ejemplo claro de este discurso esencialista que se está utilizando para ratificar el fin de Europa, podemos leer: “El último acto se produjo debido a dos concatenaciones simultáneas de las cuales ahora es prácticamente imposible recuperarse. La primera es el movimiento masivo de personas hacia Europa (...) La segunda concatenación (es) el hecho de que, al mismo tiempo, Europa ha perdido la fe en sus creencias, tradiciones y legitimidad (...) Europa está ahora profundamente abrumada por el sentimiento de culpa por su pasado (...) también hay un problema en Europa de cansancio existencial y una sensación de que tal vez para Europa la historia se ha acabado” (Murray, 2017: 2-3). Pues bien, ya hemos dicho que la “otredad” es, precisamente, alimento y fuerza nutricia de ese siste-

ma discursivo que es Europa, y no elemento deletéreo y, por otro lado, la idea de la “vieja” Europa que recicla discursos, los adapta y se los apropia dentro de los límites de su propia configuración discursiva, no es síntoma precisamente de una decadencia cultural, sino, más bien, de todo lo contrario, de una cultura en su plenitud, que no teme el encuentro con lo ajeno, con la contradicción, y que se reafirma en su identidad, no por exclusión, sino por inclusión y articulación de otras diégesis. Lejos del “buenismo” de la apertura incondicional hacia lo otro, lo que esto refleja es un sistema discursivo extremadamente sofisticado y característico que permite preservar el propio discurso sin necesidad de negar la otredad o de ocultarla: “Europa es, por definición, un crisol de culturas, capaz de asimilar y apropiarse de las tradiciones más diversas. Lo que puede hacerla peligrar no es *lo Otro*, sino, precisamente, *lo Uno* (...) En lo que concierne al mito de la cultura “cansada”, “decadente”, aplastada por el peso de su propio pasado, (se) omite que toda cultura es, en esencia, operación de reapropiación, no supuesta novedad *ex nihilo*” (Carrera, 2018: 1475).

No hay “original”, por tanto, no hay origen, sino pura variación en este modo de representación europeo, en el que la supuesta espontaneidad y transparencia documentales que algunos relatos se arrojan son el fruto única y exclusivamente de una retórica igual o más sofisticada que la ficcional, cada una de ellas con sus correspondientes modos de representación y de recepción y con sus formas de placer textual, por retomar una fórmula barthesiana. Pero ninguna está más anclada que otra o respaldada por una realidad pretextual o, lo que es lo mismo, ambas lo están en la misma medida. Ese agujero o pequeña nada que se convierte en el centro en la película de Eustache, literalmente, y en la fotografía de Rodchenko, como puesta en abismo de sombras, esa pequeña nada de la que emerge precisamente la representación es la mejor metáfora de un centro vaciado, de una representación que se mueve en las afueras del Acontecimiento, como hacía *Stalker* en la Zona en el filme de Andrei Tarkovski.

Los que se empeñan en firmar el acta de defunción de Europa como idea y como realidad, se alinean per-

fectamente con los argumentos del discurso en boga sobre la posverdad que, de facto, lo que defiende es la existencia utópica de una Verdad **única** e indiscutible y el retorno triunfal de unos supuestos “hechos objetivos” que serían la vara de medir de la misma. Resulta evidente la naturaleza regresiva de estos argumentos, que poco tienen que ver con ninguna realidad “objetiva” ni con la descripción de un cambio de paradigma cultural y mucho con la esfera del poder. Frente a ese contraataque de lo cultural, la pureza, la Verdad y lo identitario, una idea de Europa basada no en la articulación indiscriminada de otredades, sino en la articulación de la Otredad (que es algo muy distinto, porque implica una estructura discursiva matriz –lo que hemos denominado MRE- que establece las reglas de convivencia discursiva y de administración de la diferencia), esto es, la transformación de lo que en otros sistemas discursivos se considera ruido que hay que eliminar para preservar la información (identidad discursiva), en elemento constitutivo de pleno derecho del mensaje.

Decía Julia Kristeva, sobre la cuestión de la identidad europea y el Brexit: “Europa, entre las otras culturas que se reparten la globalización, es una tradición cultural única en relación con las otras, porque, en nuestro caso, una filosofía se ha creado de acuerdo con la cual la identidad no es un culto, sino una interrogación. Un cuestionarse. Toda esta dimensión de la cultura europea es extremadamente importante: problematizar las identidades⁴” y Tzvetan Todorov enfatizaba las dimensiones de reapropiación, amalgamaje e hibridación culturales como consustanciales a la tradición europea, haciendo posible que los europeos fuesen capaces de adaptarse a circunstancias cambiantes y entornos caracterizados por la mutación, y poniendo el énfasis en la dimensión crítica: “Una de las características de la tradición europea es precisamente el ejercicio del pensamiento crítico (...) la unidad de la cultura europea reside en su manera de gestionar las diferentes identidades regionales, nacio-

⁴ Declaraciones de J. Kristeva realizadas para el programa radiofónico de *Les Matins de France Culture*, “Après le Brexit, paroles d’intellectuels”, el 24 de junio de 2016. Recuperado de: <https://www.franceculture.fr/geopolitique/apres-le-brexit-paroles-d-intellectuels>

nales, religiosas y culturales que la constituyen (...) la identidad espiritual de Europa no consiste en una lista de nombres propios o en un repertorio de ideas generales, sino en la adopción de una misma actitud frente a la diversidad” (Todorov, 2008: 288 y ss).

Este modo de representación en el que se fusionan el ruido (que, en el fondo, es información sobre el código y las reglas que gobiernan el discurso, o metainformación) y lo tradicionalmente considerado información (el “contenido” de los mensajes en su sentido más restrictivo) para dar origen a un relato o a un modo de representación que integra ambas dimensiones, lo que podemos denominar modo narrativo y modo poético, es característico de las formas más radicales, representativas y genuinas de la cultura europea. Si tomamos una de las manifestaciones de esta última, el relato fílmico, podríamos definirlo como “un cine quijotesco: sin subjetividades propiamente dichas, sin arraigo. No es un cine sobre “el Hombre”, es un cine sobre *el partir* y la errancia y el desposeimiento, acometiendo su particular subida al Monte Carmelo, perpetrando su propia geografía, su exploración, no de la subjetividad, sino de la otredad. Incluida la otredad del relato (Don Quijote). De una errancia voluntariamente desposeída de rictus épico, que no de poesía, que se acomete en los suburbios del campo de batalla, en los suburbios de la Acción” (Carrera, 2016: 62-63).

La idea de Europa que hemos descrito en estas líneas se opone de raíz, por tanto, a la noción de posverdad. Esta última manifiesta abiertamente su naturaleza dogmática, cultural y pseudoreligiosa. El relato europeo no teme la hibridación, la apropiación, el mestizaje o el *remake*. Ninguno de estos fenómenos pone en peligro su identidad, todo lo contrario. Tampoco necesita del gesto maldito, de la belleza doliente y pesarosa. Walter Benjamin, uno de los principales representantes de eso que hemos denominado MRE, ironizaba acerca de aquellos intérpretes de la obra de Proust, “los alumnos modelo de la vida” que la consideraban “bajo la cómoda perspectiva, probada desde antiguo, de la renuncia, del heroísmo, de la ascesis”, defendiendo, *a contrario*, la posibilidad de una belleza sin martirologio: “Que en lo

bello pudiese también la dicha tener su parte, sería demasiado bueno. Su resentimiento jamás llegaría a consolarse” (Benjamin, 1977: 337)

Recordemos como da comienzo el *Manifiesto comunista* de Karl Marx y Friedrich Engels: “Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo”. Marx y Engels no apelan a un “hecho”, ni a ningún denominador naturalista. Entendemos por qué el “basado en el fantasma” es mucho más *real*, en términos políticos (que es la dimensión en la que el individuo habita), que el “basado en hechos reales”, acepción de tintes culturales y pseudoreligiosos que se fundamenta en el dogma, en la verdad carismática e irrefutable, para ocultar su vis “demasiado humana” y su fuerte carga ideológica. El MRE podría tener por emblema ese fantasma errabundo, quijotesco, que representa el discurso como espacio de poder que determina qué verdades y qué mentiras se ponen en escena y cuáles se dejan fuera de cuadro.

Bibliografía

- BENJAMIN, W. (1977). *Illuminationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Biblia de Jerusalén* (1967). Bruxelles: Desclée de Brouwer.
- CARRERA, P. (2016) *El irresistible encanto de la interioridad*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2018) “Estratagemas de la posverdad”, *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 73, págs. 1469-1481.
- CARRERA, P. y J. Talens (2018). *El relato documental. Efectos de sentido y modos de recepción*, Madrid: Cátedra.
- MARX, K. y F. Engels (2011). *Manifiesto comunista*. Madrid: Alianza Editorial.
- MURRAY, D. (2017). *The Strange Death of Europe: Immigration, Identity, Islam*. London: Bloomsbury.
- SHANNON, C. y Weaver, W. (1964). *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: The University of Illinois Press.
- TODOROV, T. (2008). *La peur des barbares. Au-delà du choc des civilisations*. Paris: Robert Laffont.
- VALENTE, J. A. (2007). *Palabra y materia*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.