

# Josep Casals

## Crónica crítica

Periodismo, universidad,  
burocracia, política, nación



ANAGRAMA  
ARGUMENTOS



## Índice

[Portada](#)

[PRIMERA PARTE](#)

[I. El periodismo como modelo y como perversión](#)

[II. La cultura como gran guiñol](#)

[SEGUNDA PARTE](#)

[III. La nación como voluntad y como delirio](#)

[Notas](#)

[Créditos](#)

*Dedico este libro a mi madre, a Marta, a Ilena, a Pepe (J. J. Almaraz in memoriam) y a todas las personas con las que he compartido ilusiones e irritaciones políticas*

## Primera parte

## I. EL PERIODISMO COMO MODELO Y COMO PERVERSIÓN

### 1. *Estereotipia y ornamento*

«Un siglo más de periodismo y todas las palabras hederán.» En 1882 Nietzsche escribió esto como señal de alarma ante lo que «tira hacia abajo»; y justo cien años después, Roland Barthes alertaba del «peligro intelectual» que revestía el periodismo entronizado como «nuevo poder». Entretanto, en la Viena posimperial, A. Schnitzler constataba que «los articulistas» habían hecho aborrecible «un gran número de palabras», mientras Karl Kraus retomaba la metáfora del hedor en su ataque a la cháchara como «peste mental».

Desde hace mucho, la necesidad humana de contar lo que pasa tiende a quedar circunscrita en bolsas. Bolsas «flácidas», dijo el escritor R. Musil. En la era del profesionalismo numerosas actividades necesarias han cuajado en cuerpos con reflejos corporativos (tics que quizá me resultan más fáciles de reconocer porque no me identifico con profesión alguna). «Todas las ideologías profesionales son nobles», ironiza Musil, para mostrar que «no hay que reverenciar demasiado la imagen de una actividad representada en la conciencia de aquellos que la desarrollan». Sin embargo, estas representaciones pueden variar, y así ha sido cuando las condiciones a que se somete la tarea de informar han derivado hacia la precariedad. Cada vez el *Zeitungssystem* deja menos espacio para lo que puede acompañar como lo hace una relación personal (así, en mi caso, me acompañaron las columnas de Josep Pernau o el trabajo de J. M. Huertas Clavería en concomitancia con el movimiento de barrios).

No me propongo retratar la naturaleza de una profesión. Lo que este libro tiene de crónica es que en él se cuentan

cosas vividas en un amplio lapso de tiempo. Así pues, no aspiro a la exhaustividad ni a la objetividad; hablo de lo que he tenido cerca: diarios que he leído, ámbitos que he conocido... No soy tan masoquista como para seguir la prensa más zafia; además, como decía en un artículo que escribí después de haberme encerrado para ultimar *Afinidades vienesas* y que pensé (erróneamente) que podría interesar a los afectados, centrarse en las prácticas más escandalosas podría suscitar «un asentimiento tan fácil como falso». Sin negar las diferencias, se trataba de ver en qué medida «ciertas inercias se mantienen como un bajo continuo por debajo de un tipo u otro de ejecución». Y un ejemplo podría ser la reacción de tildar de «elitista» a quien como Musil contrapone su concepción del escritor y su experiencia del periodismo.

Pero el diagnóstico musiliano nos remite a deslizamientos que hoy se han generalizado con un efecto aletargador: el tono rutinario de la burocracia encuentra compensación en el sensacionalismo, mientras lo putrefacto se envuelve en formas asépticas. Y a esto responde la imagen del hedor: a la reacción de un cuerpo ante una descomposición de la cual se aparta, exactamente en el sentido en que en un momento de propagación de la sífilis Nietzsche dijo: «Estamos más enfermos de nuestras opiniones públicas que de los males adquiridos por la relación con mujeres públicas.»

\*

La opinión pública fue, en el París posrevolucionario, un elemento decisivo en el tránsito de un poder divino y de sangre a una red invasiva de formas de control o normalización; pero antes se encarnó en hojas volantes cuyo centro era el Palais Royal, cuando aún no se había construido ahí el primer pasaje cubierto con vidrio y aquello era un hervidero de cenáculos, timbas, burdeles...

Bajo los arcos de ese Palais se reunían Diderot, Rousseau, Restif de la Bretonne..., y ahí, en todos ellos aunque con di-

ferencias –Diderot oponía una exigencia de distancia a la ilusión rousseauiana de la transparencia del sentimiento–, se apuntaba una concepción de la experiencia y del valor que incluía nexos entre este y la afección o la reacción física –por ejemplo, ante el hedor.

Que la *aisthesis* está en el origen del deslinde entre lo que tenemos por bueno y lo que rechazamos, se ve en los niños que actúan como si emitieran ese juicio; no obstante, la disposición a rehuir algo es previa a lo que se puede universalizar en la forma de un juicio. Luego el aprendizaje facilitará el paso de la sensación a la abstracción y la ética; pero la discriminación entre aquello a lo que decimos sí y lo no aceptable empieza como respuesta físico-expresiva.

El «no» que emana de lo íntimo tiene su reverso en manifestaciones de afinidad o de cuidado. Hemos podido ver ambas cosas en ese magnífico profesor Bernhardt que ha sido Lluís Homar en la representación de la pieza de Schnitzler en Barcelona. Después de que el profesor no cediera ante un conciliábulo de intereses, el ministro de Educación, viejo amigo suyo, exclama: «eres lo que se llama un hombre decente, eres un sentimental»; y este mismo político constata cuán difícil resulta «deshacerse del todo» de lo que nos liga con la calidez del sentimiento o la simpatía.

El ser humano habita en una red de relaciones que se teje en planos diversos y que tironea hacia aquí o hacia allí antes de toda deliberación, sea por un resorte de aproximación o por un malestar que hace retirar la mirada. Podemos llamarlo interacción de sentido en atención a los dos extremos entre los que bascula este término –el sentir del cuerpo, el significar del lenguaje–, sabiendo que ni uno ni otro pertenece al plano de lo que se puede definir o programar, antes bien es previo a ello. Diderot lo condensa en el modo en que nos afecta una expresión o el contacto (*toucher*) de una imagen...; y Nietzsche lo identifica con el olfato como metáfora de lo que atrae o hace que nos alejemos con displacer.



Por aquí, no; esto es el desierto: la muerte, la indiferencia. Por aquí hiede. Por allá, en cambio, la relación se activa; los afectos devienen experiencia. Así en el encuentro amoroso o en el reanudamiento de una amistad. También puede ser una lucha con un adversario que esté a la altura. O un lazo existencial con un lugar o con un objeto; es, por ejemplo, la relación del marino con el barco. Incluso puede darse en ámbitos en las antípodas del juego envolvente del arte –en el que múltiples tiempos convergen en un núcleo que los actualiza y los hace valer–. Según esto, el trabajador (lo explica Simone Weil en *La condition ouvrière* y yo lo he vivido), aunque pase la jornada atado a lo que le expropia su energía, puede querer enseñar a su hijo ese espacio en el que pese a todo discurre su vida y que incluye elementos susceptibles de marcar la memoria afectiva. El animal relacional que somos –un animal de imaginación– no tolera que no haya otros estímulos que los económicos o de subsistencia.

\*

Conocer para vivir más y vivir para conocer más: a veces me he acogido a este exergo recordando los *motti* que se estampaban con una imagen en una moneda. Pero estamos ya muy lejos de poder condensar la identidad en un emblema: «¿Una divisa? (...) Por más que me limite, / al día quizá una docena precise...», decía Schnitzler. Por otro lado, el término «emblema» ha devenido un ejemplo de hedor por el uso periodístico de su forma adjetivada (así, de Cayetana de Alba se dijo, a su muerte, que había sido «la duquesa más emblemática»).

Sin duda, los márgenes abiertos que se oponen a toda ilusión de un encapsulamiento constituyen una ganancia de libertad. Pero el amorfismo aboca a un mundo de una uniformidad simétrica a la del «tú debes». Si el modelo normativo de responsabilidad hizo que este término se desprestigiara a la vez que lo hacía el decoro burgués, Schnitzler

constata que un «mundo irresponsable» es el imperio de la indiferencia, un mundo de un «aburrimiento letal». Y, frente a ello, el profesor Bernhardt hace lo que sabe que tiene que hacer cuando, como director del Elisabethinum, debe elegir entre dos candidatos y uno no sabe escribir y puede ser un peligro para los pacientes. Para él la cuestión es clara, indubitable, por muchas presiones que existan en sentido contrario. Empero, la capacidad imaginativa que nos hace prever las consecuencias de dar un cargo a un inútil, nos dispone también a mirar las cosas desde varios ángulos; según lo cual, aquello que ha dado forma a nuestra vida y por tanto reconocemos como propio, al desplegarse, muestra lo que en esa vida se abre a lo impropio –como un teatro en el que no hay separación entre la escena y el público.

De hecho siempre representamos; pero no todas las máscaras valen igual. En un lado actúan mecanismos cuya univocidad refrena el movimiento; la intención es obvia y el efecto obligado, por lo que todo deviene anodino. Este es el reino de lo instrumental.

En cambio, cuando decíamos «conocer para vivir y vivir para conocer», lo importante no eran los «para», sino la concordancia entre conocer y vivir que se manifiesta en los contenidos animados por el pensamiento, pero también en el modo en que el saber se aproxima al no saber por arraigar en lo sensible, igual que en la experiencia intensificada de un concierto se empareja la comprensión de una sonata y la percepción del brazo desnudo de la violinista. Asimismo el «vivir» de que se habla apunta a lo potencial; es un estado nunca consumado pero que se alimenta por contacto, como cuando en una conversación íntima se impone ese vértigo desprendido de toda reserva que provoca el reconocimiento de una afinidad electiva –o, simplemente, el vino y la hora tardía.

En cambio, el «mundo de la comunicación» antepone el imperativo del beneficio al del reconocimiento, tendiendo a ocupar con su orden gregario el lugar de las relaciones

que nos configuran. Relaciones como la de confianza o la de esperanza compartida; modalidades de encaje no pre-determinadas y muy diversas, con valor de ascendente unas, como disposición a la entrega otras, aunque todas subsumibles en la experiencia de la comunicación en sentido fuerte, esto es, como entretrejimiento de nexos invisibles pero actuantes.

Quizá, para evitar confusiones, lo mejor fuera hablar de «comunicabilidad» como lo ha hecho G. Agamben a partir de W. Benjamin. Aparecería así la intermediación, la virtualidad operante en un animal de imágenes, un *milieu* expresivo no sometido a fines prefijados, una interacción en que se aúna potencia y acto pero en la que la potencia no se agota en su pasar a acto –no hay *telos*–. Y en ello confluirían los dos sentidos del término «potencia»: fuerza de plenitud y estado suspensivo.

En el extremo opuesto, cuando un político repite dos o tres veces una frase destinada a resonar en los *media* está respondiendo a lo que estos demandan –está preso de un anzuelo–, así como, a la inversa, los medios se mimetizan con la piel espesa del poder. En este círculo tantálico hay escritores que colorean la grisura con el peso de un nombre hinchado por los periodistas: son escritores «grandes» en el sentido en que esta es «la época de los grandes almacenes», como ha explicado Musil. Pero ese peso que arrastran y que los arrastra no hace sino fijarlos en los carriles de la *doxa* (término que en los griegos tenía el sentido de «opinión» o «creencia»).

\*

La opinión pública, decíamos, nació en un marco de resistencia al *diktat* de la monarquía y su Academia, pero al poco esta fuerza se convirtió ella misma en *diktat*. O, como dice H. Arendt, en un prejuicio: el «se dice» o «así se opina» no se sitúa en el plano de lo rebatible mediante un jui-

cio, sino en el de un asentimiento atemporal y sobrentendido.

Ya en Platón la *doxa* se opone al conocimiento (*episteme*); en el siglo XVI F. Bacon ofreció una versión moderna de esta contraposición en su teoría de los *ídola* de la tribu, de la caverna, del foro..., siendo todos estos ídolos prejuicios que distorsionan el conocimiento de la realidad, a veces por vanagloria, a veces por la herencia del lenguaje o de una superstición...; y también en el siglo XVI, pero cincuenta años antes, el pintor L. Lotto diseñó cartones para las taraceas de Santa Maria Maggiore de Bérgamo, entre las cuales encontramos una alegoría del conocimiento falso que, aun estando enraizada en un contexto muy complejo y muy distinto del nuestro (un sincretismo que mezcla la Biblia, textos herméticos, tradición alquímica...), podría servirnos como imagen del encegucimiento que la vanidad y la fijación en una creencia aún hoy producen: la marquetería muestra un asno que corre espoleado por un fuego, sobre el cual un hombre con una jaula en la cabeza se encara a un espejo y empuña un compás, todo bajo una serpiente enroscada en una cinta de la que penden una máscara estrábica con un yelmo y otra ciega con un gorro de prelado.

Según vieron E. Cassirer o W. Benjamin, el gusto por la alegoría en el Renacimiento se relaciona con el que esta fuera una época de transformación de la conciencia simbólica. Con Bacon empieza el siguiente arco civilizatorio, el de la ciencia positiva, ciclo que termina con la crisis que se encarna en Nietzsche y en la que no por azar reaparecen autores de aquel polo de arranque como G. Bruno o el mismo Bacon. En el inicio de la modernidad el sentido y el signo empiezan a disociarse, pero los valores de subjetividad que emergen con el desarrollo paralelo de los conceptos de *stile* y *gusto* se ven acompañados de una dimensión social presente también en ambos conceptos. Así, la idea de *gusto* como facultad discriminante –un sentir que enjuicia– incorpora una vertiente de convención normativa y sanción

académica –el buen gusto–, y este límite al subjetivismo se asimila a otro concepto plurívoco pero con un carácter social: el «sentido común». Por otra parte, a finales del ciclo, lo que oscilaba entre la inmediatez del *toucher* y la adquisición de un ojo crítico acabará sustituido por la moda.

En la moda la recursividad se disfraza de cambio, lo nuevo se fetichiza en respuesta a la plaga de tedio que siguió al triunfo de lo cuantitativo. Y cuando el culto a lo nuevo hereda el tono coactivo de la superstición, el resultado es tan estereotipado como el de la tradición académica. Así se ve hoy, por ejemplo, en el uso del término «estilo» en los dominicales de los diarios; término que sigue manteniendo cierta simetría con el de «gusto», pero que ahora, en el marco de un yo hipertrófico por deficitario, muestra que ambas instancias han tomado peso ante todo como ilusión. Y lo mismo ocurre –como veremos– cuando se mitifica el diseño como sutura entre el avance de lo serial y la crisis de la mitología del sujeto creador. Después de que estallara la integración de lo útil y lo simbólico que aseguraba la tradición, se respondió a esa esclerosis proyectando sobre lo cotidiano el modelo del arte autónomo; los objetos de uso se concibieron como objetos de exposición, y el resultado fue el esteticismo, la evanescencia del *Kitsch*, la afirmación del «yo creador» frente a las demandas de la forma de vida colectiva.

En realidad, no hay gran diferencia entre lo que apuntalamos como identidad y lo que hacíamos de niños para obtener sonrisas aprobadoras. Lo que llamamos «yo» es un proceso liminar entre lo que en mí tantea o se eriza hacia fuera y lo que me toca y pasa así a formar parte de mis mundos; mi tacto depende de la textura que encuentra, sin que nunca pueda saber qué sensación llega a ese otro y mediando siempre un abismo respecto a lo tocado o mirado; sin embargo, el otro es necesario para que haya experiencia más allá de la instantaneidad. La realidad del animal humano se transforma sin cesar, pero también se perfila por el recono-

cimiento. Y en esto hay un interlocutor que es espejo pero no fuga –como en la imagen de Lotto– sino nexos activador. En el *limes* del yo actúa la necesidad de salir de sí, pero esa perspectiva habita en un descalce: no podemos situarnos en los ojos del otro; y, con todo, tendemos sin cesar hilos en los que, como funámbulos, construimos mundos. De modo que todo se imbrica en un ámbito representacional que toma vigor tanteando lo extraño.

\*

El film de Billy Wilder *El gran carnaval* muestra diversas vertientes de esa condición oscilante entre la interdependencia y el espacio egótico. En él, un periodista necesitado de reconocimiento (Tatum: Kirk Douglas) alarga la operación de rescate de un hombre atrapado en una cueva (Leo: R. Benedict) hasta conseguir que el suceso se convierta en un espectáculo de masas. Lo que vende son las malas noticias, explica Tatum a su joven ayudante (que ve en él una figura paterna); pero para eso, añade, las desgracias deben tener un rostro, por lo que su primera preocupación es fotografiar al accidentado.

También lo dice Umberto Eco en *Número cero* : si hay que reseñar un libro (práctica en extinción), que no falte una alusión a los tics personales del escritor. Los elementos «de interés humano» son la glicerina que facilita, si no incrementa, la consecución de ganancias. Así, cuando una cadena televisiva organiza un gran espectáculo recaudatorio para una «causa noble», la sacarina de los buenos sentimientos emblanquece otros fines más reales: obtener altos índices de audiencia, más publicidad...

O simplemente, matar el aburrimiento. Lo que lleva a un agente de seguros y su familia al gran circo en torno a Leo es, además del afán de vender pólizas, la necesidad de romper la rutina de su vida de «familia típica americana». El accidente introduce una sacudida en esa vida sin coste alguno, antes al contrario: con la gratificación de sentirse

compasivo. Pero tan humana es la morbidez que atrae público a una escena de muerte (algo que ya vio E. Burke en el siglo XVIII ) como el acceso de llanto que tiene su esposa cuando la agonía de Leo llega a su fin.

El propio Tatum no es indiferente a este desenlace del que se sabe responsable: su estado al final del film es simétricamente opuesto al de Jack Lemon en *El apartamento* cuando el empleado dócil se revuelve, al fin, y entrega la llave distintiva de los ejecutivos en lugar de la de su piso tal como hubiera querido su jefe. Con ello, al no plegarse ya al poder, un antihéroe siente el vigor de la soberanía o, como diría Kant, el «halago de lo meritorio»; pero eso no es ya una «conciencia de la virtud» por la que se manifiesta una personalidad independiente de las «inclinaciones» naturales. Actuamos según dispositivos de asentimiento o de repugnancia que cabría ver como inclinaciones; y no es que así se cumpla un destino por el cual llegamos a ser lo que debemos ser según nuestra «condición suprasensible»: hay reacciones en las que se manifiesta algo que la evolución cultural ha convertido en un poso casi natural. Y es mejor no menospreciar el estado de estimulación o satisfacción que las acompaña, ya que, justamente por no remitir a una ley sino a proyecciones imaginarias, esas reacciones que dicen basta a ciertas cosas y muestran la perentoriedad de otras, pueden dejar de darse.

Tal es la plasticidad de lo humano. Pero también forma parte de ella una necesidad de identificación asociada al hecho de que el *homo* es «un animal que evalúa» (Nietzsche). Por esta necesidad aquel que ha llevado a la cárcel a Bernhardt se siente impelido a visitarlo. ¿Por qué el sacerdote, al final, reconoce la nobleza de una acción penalizada por quienes como él se hacen siempre los ofendidos? Al hacer esa «concesión», el cura intenta obtener una mejor imagen de sí; lo que busca en esa entrevista es que le depare tranquilidad en la relación con el profesor y consigo mismo. Y lo mismo subyace en otro texto de Schnitzler