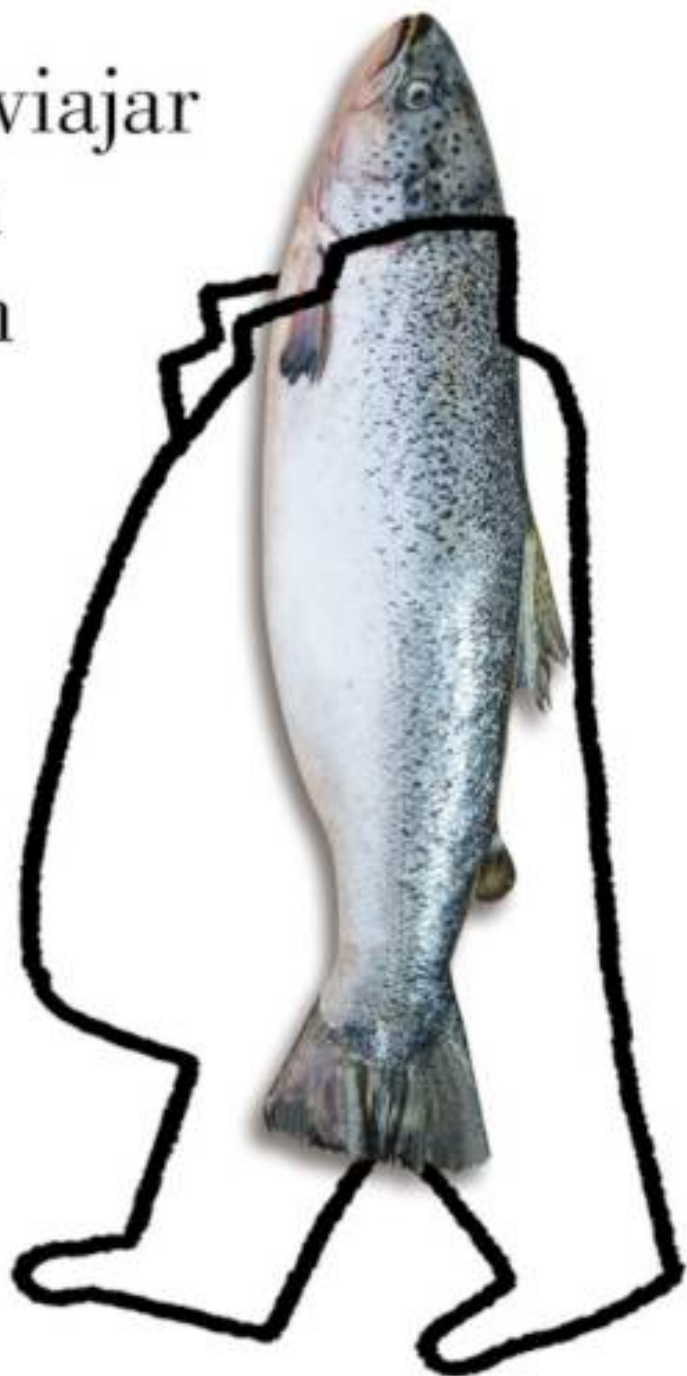


UMBERTO ECO

Cómo viajar
con un
salmón



Lumen

Cómo viajar con un salmón

Umberto Eco

Traducción del italiano de
Helena Lozano

Lumen

ensayo

SÍGUENOS EN
megustaleer



@megustaleerebooks

@lumeneditorial



@siguelumen



@editorial_lumen

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

Nota a esta edición

Los artículos comprendidos en este libro se corresponden con los que Umberto Eco escribió y publicó a partir de 1986 en la última página de la revista *L'Espresso*, en su sección quincenal «La Bustina di Minerva». Parte de ellos fueron publicados en *Segundo diario mínimo* (Lumen, 1994). Poco antes de su muerte, el propio Eco agrupó los que aquí se ofrecen en un volumen que tituló *Come viaggiare con un salmone*, publicado por La Nave di Teseo en 2016.

Cómo hacer el indio

Puesto que el porvenir de la nación india ya está sentenciado, el único recurso del joven indio que desee elevarse socialmente es salir en una película del Oeste. Para lograr este objetivo, se dan aquí una serie de instrucciones esenciales que permitirán que el joven indio, en el curso de sus diferentes actividades de paz y de guerra, se califique como «indio de película del Oeste», resolviendo de esta manera el problema de la subocupación endémica de la categoría misma.

Antes del ataque

1. No atacar nunca enseguida: hay que hacerse notar desde lejos, con algún día de antelación, emitiendo visibles señales de humo, de forma que se dé tiempo a la diligencia o al fuerte para avisar al Séptimo de Caballería.
2. Si es posible, conviene hacerse notar, en pequeños grupos, sobre los montes circundantes. Colocar a los centinelas en picos muy aislados.
3. Dejar rastros evidentes del propio paso: huellas de ca-

ballos, fogatas de campamento apagadas, plumas y amuletos que permitan identificar a la tribu.

Ataque a la diligencia

4. Al atacar la diligencia, hay que seguirla siempre de lejos o, como mucho, flanquearla, para poder ser tiroteados.
5. Frenar los mustangs, notoriamente más rápidos que los caballos de tiro, para no adelantar a la diligencia.
6. Intentar detener la diligencia solo de uno en uno, tirándose entre los arneses de los caballos, para recibir el balazo del postillón y ser pisoteados por el tiro de caballos.
7. No cortar nunca el paso a la diligencia siendo muchos: se pararía enseguida.

Ataque a una granja aislada o a un círculo de carretas

8. No atacar nunca de noche, cuando los colonos no se lo esperan. Respetar el principio según el cual el indio ataca solo de día.
9. Dejar oír con insistencia el grito del coyote para señalar la propia posición.
10. Si un blanco emite el grito del coyote, levantar inmediatamente la cabeza para ofrecer una cómoda diana.
11. Atacar dando vueltas alrededor del enemigo, sin estrechar nunca el cerco, para ser heridos de uno en uno.
12. No usar nunca a todos los hombres para un ataque cir-

- cular, ir sustituyéndolos a medida que van cayendo.
13. A pesar de la falta de estribos, enredar de alguna manera el pie en los jaeces del caballo, de forma que, cuando uno caiga herido, el animal lo arrastre un buen rato.
 14. Usar rifles, comprados a un traficante deshonesto, cuyo funcionamiento se desconoce. Emplear mucho tiempo en cargarlos.
 15. No interrumpir el cerco cuando lleguen los suyos, esperar al regimiento de caballería sin salirle al encuentro y desperdigarse al primer impacto, de modo desordenado, favoreciendo las persecuciones individuales.
 16. En el caso de una granja aislada, mandar a espiar de noche a un solo hombre. Este deberá acercarse a la ventana iluminada y mirar durante mucho tiempo a una mujer blanca en el interior, hasta que esta vea el rostro del indio contra los cristales. Esperar el grito de la mujer y la salida de los hombres, luego intentar huir.

Ataque al fuerte

17. En primer lugar, hacer que los caballos huyan durante la noche. No apoderarse de ellos. Dejar que se dispersen por la pradera.
18. En caso de tener que escalar en el transcurso de la batalla, subir de uno en uno. Dejar asomar primero el arma, luego la cabeza, despacio, y subir a tiempo, en cuanto la mujer blanca le haya señalado la presencia a un buen tirador. No caer hacia dentro del fuerte sino hacia atrás, hacia el exterior.

19. Disparando de lejos, ponerse en evidencia sobre la cima de un pico, de manera que sea posible caer hacia delante y despeñarse contra las rocas de abajo.
20. En caso de confrontación directa, esperar para apuntar.
21. En el mismo caso, no usar nunca las pistolas, que resolverían inmediatamente la confrontación directa, solo armas blancas.
22. En caso de salida de los blancos, no robarle las armas al enemigo muerto. Solo el reloj, pero perdiendo tiempo para escuchar su tictac hasta la llegada de otro enemigo.
23. En caso de captura del enemigo, no matarlo enseguida, sino atarlo a un palo o encerrarlo en una tienda y esperar la luna nueva, para que vengan a rescatarlo.
24. En cualquier caso, el joven indio tiene la seguridad de matar al corneta enemigo en cuanto se oyen desde lejos los toques del Séptimo de Caballería. En ese instante, el corneta del fuerte se pone siempre de pie y responde desde el parapeto más alto del fuerte.

Otros casos

25. En caso de ataque al poblado indio, salir de las tiendas en medio de una gran confusión y correr en direcciones contrarias, intentando empuñar las armas que, con anterioridad, se habrán dejado en lugares difíciles de alcanzar.
26. Controlar la calidad del whisky despachado por los trafi-

cantes: el porcentaje de ácido sulfúrico debe ser de tres a uno.

27. En caso de paso del tren, asegurarse de que haya a bordo un cazador de indios y flanquear el convoy a caballo, agitando el rifle y lanzando alaridos de saludo.
28. Saltando desde arriba a la espalda de un blanco, sujetar el puñal de forma que no lo hiera inmediatamente, permitiendo el cuerpo a cuerpo. Esperar a que el blanco se dé la vuelta.

(1975)

Cómo presentar un catálogo de arte

Las anotaciones que siguen son válidas para instruir a un presentador de catálogos de arte (de ahora en adelante PDC). Atención, no sirven para la redacción de un ensayo crítico-histórico destinado a una revista especializada y ello por varios y complejos motivos; el primero de los cuales es que los ensayos críticos son leídos y juzgados por otros críticos y raramente por el artista analizado, que o no está abonado a la revista o está muerto desde hace dos siglos. Lo contrario de lo que sucede con un catálogo de una exposición de arte contemporáneo.

¿Cómo se llega a ser PDC? Desgraciadamente, es facilísimo. Basta ejercer una profesión intelectual (están muy solicitados los físicos nucleares y los biólogos), poseer un teléfono registrado a su nombre y tener cierto prestigio. El prestigio se calcula de esta forma: debe ser superior en extensión geográfica al área de impacto de la exposición (prestigio a nivel provincial para población de menos de setenta mil habitantes, a nivel nacional para capital de región, a nivel mundial para capital de Estado soberano, excluidos San Marino y Andorra) e inferior, en profundidad, a la extensión de los conocimientos culturales de los posibles

compradores de los cuadros (si se trata de una exposición de paisajes alpinos al estilo de Segantini, no es necesario, incluso es perjudicial, escribir en el *New Yorker* y es más oportuno ser director del instituto de enseñanza media local). Naturalmente, el PDC debe ser contactado por el artista solicitante, pero esto no es un problema: los artistas solicitantes son numéricamente más que los PDC en potencia. Dadas estas condiciones, la elección como PDC es inevitable, independientemente de la voluntad del PDC en potencia. Si el artista lo quiere, el PDC en potencia no conseguirá eludir su encargo, a menos que decida emigrar a otro continente. Una vez aceptado, el PDC deberá determinar una de las siguientes motivaciones:

- 1) Corrupción (rarísima, porque, como se verá, hay motivaciones menos costosas).
- 2) Contrapartida sexual.
- 3) Amistad: en las dos versiones de efectiva simpatía o imposibilidad de rechazo.
- 4) Regalo de una obra del artista (esta motivación no coincide con la siguiente, es decir, con la admiración por el artista; se pueden desear cuadros de regalo para constituir un fondo con fines especulativos).
- 5) Admiración verdadera por el trabajo del artista.
- 6) Deseo de asociar el propio nombre al del artista: fabulosa inversión para intelectuales jóvenes, el artista se afanará en divulgar su nombre en innumerables bibliografías de los catálogos sucesivos, en su patria y en el extranjero.
- 7) Convergencia de intereses ideológicos, estéticos o comerciales, en el desarrollo de una corriente o de una galería de arte. Este último es el punto más delicado, al que no se puede sustraer ni siquiera el PDC más firmemente desinteresado. Un crítico literario, cinematográfico o teatral que exalte o destruya la

obra de la que habla, incide bastante poco sobre su fortuna. El crítico literario, con una buena reseña, hace aumentar las ventas de una novela de pocos centenares de ejemplares; el crítico cinematográfico puede demoler una obra porno sin impedir por ello que consiga ingresos astronómicos y lo mismo el crítico teatral. El PDC, en cambio, con su intervención, contribuye a hacer subir las cotizaciones de toda la obra del artista, a veces con saltos de uno a diez.

Esta situación caracteriza también la situación crítica del PDC: el crítico literario puede hablar mal de un autor que, a lo mejor, no conoce y que, de todas formas (por regla general), no puede controlar la aparición del artículo en un periódico determinado; en cambio, el artista encarga y controla el catálogo. Incluso cuando le dice al PDC: «Sé severo si es necesario», en realidad, la situación es insostenible. O el PDC se niega, pero ya se ha visto que no puede, o como mínimo es amable. O evasivo.

Esta es la razón por la cual, en la medida en la que el PDC quiere salvaguardar su propia dignidad y la amistad con el artista, la evasividad es el eje de los catálogos de exposiciones.

Examinemos una situación imaginaria, la del pintor Salamini que, desde hace treinta años, pinta fondos ocres y encima, en el centro, un triángulo isósceles azul con la base paralela al borde inferior del cuadro, al que se superpone, en transparencia, un triángulo escaleno rojo, inclinado en dirección sureste con respecto a la base del triángulo azul. El PDC deberá tener en cuenta que, según el período histórico, Salamini habrá titulado el cuadro, por orden, de 1950 a 1980: *Composición*; *Dos más infinito*; *E=mc²*; *Allen-*

de, Allende, siempre presidente; Le Nom du Père, A/través; Privado. ¿Cuántas son las posibilidades (honrosas) de intervención para el PDC? Fácil si es un poeta: le dedica una poesía a Salamini. Por ejemplo: «Como una flecha / (¡ay cruel Zenón!) / el ímpetu / de otro dardo / parasanga trazada / de un cosmos enfermo / de agujeros negros / multicolores». La solución resulta de prestigio para el PDC, para Salamini, para el galerista y para el comprador.

La segunda solución está reservada solo a los narradores y adopta la forma de la carta abierta sin tema fijo: «Querido Salamini: cuando veo tus triángulos me veo, una vez más, en Uqbar, testigo Jorge Luis... Un Pierre Menard que me propone formas recreadas en otra edad, don Pitágoras de la Mancha. Licencias a ciento ochenta grados: ¿podremos liberarnos de la Necesidad? Era una mañana de junio, en los soleados campos: un partisano ahorcado del poste del teléfono. Adolescente dudé de la esencia de la Regla...». Etcétera.

Más fácil la tarea de un PDC de formación científica. Este puede partir de la convicción (por lo demás exacta) de que también un cuadro es un elemento de la realidad: basta, por lo tanto, que hable de aspectos muy profundos de la realidad y, diga lo que diga, no mentirá. Por ejemplo: «Los triángulos de Salamini son diagramas. Funciones proposicionales de topologías concretas. Nudos. ¿Cómo se procede de un nudo U a otro nudo? Es necesaria, como es bien sabido, una función F de valoración, y si $F(U)$ resulta ser menor o igual a $F(V)$, desarróllese, para cualquier otro nudo V que se tome en consideración, U para generar nudos descendientes a partir de U. Una función de valoración per-

fecta, entonces, cumplirá la condición $F(U)$ menor o igual a $F(V)$, tal que si $D(U, Q)$, entonces, menor o igual a $D(V, Q)$, donde, obviamente, $D(A, B)$ es la distancia entre A y B en el diagrama. El arte es ciencia matemática. Este es el mensaje de Salamini».

A primera vista, puede parecer que soluciones de este tipo son apropiadas para un cuadro abstracto pero no para un Morandi o un Guttuso. Error. Depende naturalmente de la habilidad del hombre de ciencia. Como indicación genérica, diremos que hoy, si se usa con suficiente desenvoltura metafórica la teoría de las catástrofes de René Thom, se puede demostrar que los bodegones de Morandi representan las formas, en ese umbral extremo de equilibrio más allá del cual las formas naturales de las botellas se enarcarían en forma de cúspide, más allá y contra sí mismas, resquebrajándose como un cristal lastimado por un ultrasonido; y la magia del pintor consiste, precisamente, en retratar esta situación límite. Jugar con la traducción inglesa de bodegón: *still life*. *Still*, aún un poco, pero ¿hasta cuándo? *Still-Until...* Magia de la diferencia entre ser-aún y ser-después-de.

Otra posibilidad existía entre 1968 y, digamos, 1972. La interpretación política. Observaciones sobre la lucha de clases, sobre la corrupción de los objetos enfangados en su mercantilización. El arte como sublevación contra el mundo de la mercancía, triángulos de Salamini como formas que se niegan a ser valor de cambio, abiertos a la creatividad obrera, expropiada por la rapiña capitalista. Regreso a una edad de oro, o anuncio de una utopía, el sueño de una cosa.

Todo lo dicho hasta ahora vale, sin embargo, para el PDC que no ejerce como crítico de arte profesional. La situación del crítico de arte es, en cambio, cómo diría yo, más crítica. Deberá hablar siempre de la obra pero sin expresar juicios de valor. La solución más cómoda consiste en mostrar que el artista ha trabajado en armonía con la visión del mundo dominante, o sea, como se dice hoy, con la Metafísica Influyente. Cualquier metafísica influyente representa una forma de dar razón de lo que existe. Un cuadro pertenece, sin duda, a lo existente y, entre otras cosas, por muy infame que sea, representa de algún modo lo que existe (también un cuadro abstracto representa lo que podría ser, o lo que es, en el universo de las formas puras). Si, por ejemplo, la metafísica influyente sostiene que todo lo que es, no es sino energía, decir que el cuadro de Salamini es energía, y representa la energía, no es una mentira: a lo sumo, es una obviedad, pero una obviedad que salva al crítico, y hace felices a Salamini, al galerista y al comprador.

El problema reside en determinar esa metafísica influyente de la que todos, en cierta época, oyen hablar, por razones de popularidad. Desde luego, se puede sostener con Berkeley que *esse est percipi* y decir que las obras de Salamini son porque se perciben: pero al no ser la metafísica en cuestión demasiado influyente, haría que Salamini y los lectores advirtieran la excesiva obviedad de la afirmación.

Por lo tanto, si los triángulos de Salamini deberían haberse representado a finales de los cincuenta, jugando con la influencia entrecruzada Banfi-Paci y Sartre-Merleau-Ponty (en la cúspide, el magisterio de Husserl), habría sido conveniente definir los triángulos en cuestión como «la represen-