

GERHART SCHRÖDER
y HELGA BREUNINGER (comps.)

Jan Assmann, Norbert Bolz, Peter Burke,
Lorraine Daston, Hans-Georg Gadamer,
Stephen Greenblatt, W. J. T. Mitchell, Edward W. Said,
Bernhard Waldenfels, Slavoj Žižek

TEORÍA DE LA CULTURA

Un mapa de la cuestión



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición en alemán, 2001
Primera edición en español, 2005

cultura Libre

Título original: *Kulturtheorien der Gegenwart. Ansätze und Positionen*
ISBN de la edición original: 3-593-36866-8

© 2001, VG Bild-Kunst

D.R. © 2005, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Av. Picacho Ajusco 227; 14200 México D.F.

ISBN: 950-557-613-7

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*
Hecho el depósito que previene la ley 11.723

PRÓLOGO*

Solemos decir que “conducimos” una conversación, pero cuanto más propia (*eigenslicher*) es una conversación, tanto menos se encuentra su conducción en la voluntad de uno u otro interlocutor. Así, la conversación propia nunca es aquello que queríamos conducir. En general, es mucho más correcto decir que vamos a parar a una conversación, o, incluso, que nos enredamos en una conversación.

Gadamer, *Wahrheit und Methode*¹

ESTA FRASE podría servir de epígrafe para el presente libro. Éste contiene las conferencias que se han presentado entre fines de 1996 y comienzos de 2001, en el marco de una serie de conferencias que organizó el Centro de Ciencias de la Cultura y Teoría de la Cultura de la Universidad de Stuttgart en colaboración con la Fundación Breuninger. El objetivo de la serie de conferencias fue presentar nuevos planteos para una teoría de la cultura. La idea conductora fue, en vista de la problematicidad de los *grands récits* sobre la historia, dar la palabra a distintas disciplinas y detectar los planteos que se estaban propagando y constituyendo en ellas. Kant había postulado en una serie de escritos en el año 1784, en el *Berlinischen Monatsschrift*, la cuestión de qué “sucede propiamente”. Hoy titubeamos más que Kant a fines del siglo de la Ilustración cuando intentamos dar una respuesta a dicha cuestión.

El presente libro ofrece una serie de planteos relativos a la teoría de la cultura que pueden invitar al lector a seguir reflexionando. La idea de dar la pa-

* Traducción del alemán de Laura S. Carugati.

¹ Trad. esp.: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.

labra a cada una de las disciplinas surgió en los organizadores de la pretensión de brindar en la elección de los temas tanta libertad como fuera posible para no limitar la discusión a un marco preestablecido. De allí resulta la diversidad de las exposiciones. A pesar de las grandes diferencias en los temas y las tesis, sin embargo, se vislumbran preguntas comunes y pensamientos y tesis que pueden ser leídos como respuestas que se dan unos a otros.

Podrían indicarse algunas cuestiones centrales: la de la "cultura", la de la "teoría" y la de la "modernidad". Una primera teoría de la cultura puede verse en los mitos del origen, como el Génesis y el mito de Prometeo. Surge necesariamente una teoría de la cultura en la medida en que la pregunta por el origen deja de tener una respuesta garantizada; ya en la Antigüedad griega, un gran número de discursos fundantes (Protágoras, Platón, Aristófanes) ocupa el lugar del mito fundante único. Con el pensamiento histórico surge una nueva dimensión de especulación teórica de la cultura. El concepto actual de "cultura" se constituye en el contexto de las filosofías de la historia y de los comienzos de la etnología en la postrimerías del siglo XVIII. Cumple aquí una doble función de diferenciación: por un lado, la separación de naturaleza y cultura; por el otro, la separación de cada una de las culturas particulares, históricas y simultáneas, entre sí; esto fundamenta su posición ambivalente entre el eurocentrismo y el proceso de globalización y su instrumentación a través del imperialismo (véase la conferencia de Edward W. Said).

La discusión contemporánea acerca del concepto de cultura se vincula con las ciencias de la cultura y la filosofía de la cultura de las primeras décadas del siglo XX (Windelband, Rickert, Simmel, Max Weber, Walter Benjamin). Entre tanto, la pregunta por la cultura hoy no se postula ya solamente en el contexto de las contradicciones internas del desarrollo europeo, sino mucho más en un contexto global cuyas estructuras están, por cierto, marcadas decisivamente por las contradicciones europeo-occidentales. En la discusión contemporánea se presenta en general una situación aporética. Sin la seguridad que ofrecían los *grands récits* de la historia, se trata de alcanzar un nuevo punto de vista desde el cual se pudiera alcanzar el campo visual de lo que sucede. En el proceso de globalización reside una necesidad de lo total. La actualidad del concepto de cultura radica en el hecho de que el concepto parece ofrecerla. La debilidad del concepto radica justamente en el hecho de que él abarca ahora la totalidad de la realidad. La cultura se ha convertido, en la discusión actual, en un *medium* necesario para la totalidad del pensar y actuar humanos. Esto significa que las oposiciones naturaleza-cultura (Rousseau), cultura-civilización (O. Spengler), cultura-técnica, mediante las cuales fue definido el

concepto de cultura, quedan absorbidas por un concepto abarcador de cultura como *medium*, en el que sólo pueden constituirse; no hay nada que quede fuera de ello. La naturaleza nos es dada sólo bajo la forma de representaciones, que se desarrollan a lo largo de la historia. También la pregunta de Schiller de por qué a pesar del progreso de la cultura seguimos siendo bárbaros hoy se postula de otra manera. A partir de posiciones tan distintas como las de Nietzsche, Adorno y Benjamin, cultura y barbarie aparecen entrelazadas una con otra inseparablemente. La pérdida de una mirada extracultural de la cultura traslada la problemática a la cultura misma.

Si todo se ha vuelto cultura, ya no es posible acordar ningún punto de vista a partir del cual pudiera pensarse una "teoría" de la cultura. El punto de vista mismo es una variable cultural, el punto ciego de la teoría. Si, para exagerar, afirmamos que el concepto de cultura abarca ciencia y religión, verdad y mentira, Marx y Coca-Cola, entonces el valor cognitivo del concepto ya no es ninguno. De otro modo: con la crisis de los *grands récits* sobre la historia se produce la crisis de los "grandes conceptos" como cultura, teoría y modernidad. La discusión contemporánea oscila entre la propuesta de renunciar totalmente a estos conceptos y los intentos de definirlos nuevamente para salvar la perspectiva de la observación y de la distancia crítica, trasladando la discusión al interior de la cultura. Con el pensamiento histórico, la necesidad de la racionalización permanente ocupa el lugar que tenía la comprensión normativa del pensamiento y la praxis. Esto no rige sólo para el objeto y la forma de la teoría, sino también para el concepto de la teoría misma. Una posición radicalmente histórica tiene que incluir la cuestión del punto de vista; de ese modo, la cuestión de una teoría de la cultura implica también la cuestión de la posibilidad histórica de una teoría de la cultura. Stanley Fish ha cuestionado el concepto mismo de teoría. Ofrecemos las conferencias de este libro como reflexiones y planteos acerca de una teoría de la cultura más allá de la *strong theory*.

Todas las conferencias postulan directa o indirectamente la pregunta acerca de lo que sucede en la actualidad: la pregunta por la "modernidad". Es válido tener presente el proceso en el que el término *modernus* se convirtió en un concepto de épocas que ha determinado en gran medida la constitución de la historia y de la autocomprensión de Europa y América, es decir, de aquellas naciones y culturas que han impulsado este proceso. Desde la perspectiva actual se ve claramente qué tipo de estructura de prejuicios se encontraba en la base de tal escritura de la historia de la modernidad. La conferencia de Peter Burke presenta esto en la crítica del "renacimiento" co-

mo comienzo de la “modernidad”. Lichtenberg ya ha señalado el eurocentrismo de la concepción que considera que la historia universal desde el descubrimiento de América por Colón debe escribirse como historia del progreso. La conferencia de Edward W. Said presenta esto desde la perspectiva de las culturas no occidentales. Contrapone a las formas reduccionistas de la descripción histórica la tesis que afirma que toda cultura es híbrida y que su vivacidad surge justamente a partir de la interferencia de las culturas. Habría que agregar que recién las ideologías nacionalistas que surgieron a partir de fines del siglo XIX consideraron una carencia dicha pluralidad e hibridación y trabajaron en la construcción de tradiciones nacionales “puras”. Peter Burke señala la pluralidad de cultura renacentista; la conferencia de Jan Assmann confronta la supervivencia de la cultura egipcia en la historia de la memoria de la reconstrucción histórica de Egipto en el siglo XIX, con la cual Egipto se convierte en objeto neutral de la ciencia. La discusión actual sobre la “cultura conductora” es una consecuencia tardía y obsoleta de esa comprensión limitada de la cultura europea y del malentendido de cultura sin más.

W. J. T. Mitchell muestra, mediante la historia del *Museum of Modern Art* (MoMA), cómo con el desarrollo del arte moderno caduca la idea del “progreso” y cómo quedan superadas las distinciones entre arte “superior” y “trivial”, entre arte y naturaleza. La cuestión de la conferencia de Lorraine Daston, la pregunta sobre el surgimiento y función del concepto de objetividad científica en el siglo XIX, es, por lo pronto, de carácter histórico-científico; en tanto su análisis remite, no obstante, al sacrificio de la exactitud como de la fantasía innovadora, que está vinculado a la idea y a la imposición de la *scientific community*, su conferencia se puede ubicar junto a la crítica de Bernhard Waldenfels a las ilusiones que están contenidas en el concepto de “comunicación mundial”. La conferencia de Stephen Greenblatt presenta también una crítica al cientificismo y al pragmatismo histórico que subraya la importancia de la fantasía como poder constituyente de historia. Junto a él se puede poner la conferencia de Slavoj Žižek, en la cual, desde una perspectiva psicoanalítica, se le adjudica a la producción de fantasmas una importancia igualmente central, pero contraria, a saber, la de un escudo protector entre el sujeto y la cruda realidad.

Aunque por la complejidad y la pluralidad de la realidad la idea de una teoría de la cultura universal parece obsoleta, eso no quiere decir —y ésa es la idea medular de este libro— que simplemente se pueda renunciar a la teoría. Robert Musil ha contrapuesto en *Mann ohne Eigenschaften*² al sentido de rea-

² Trad. esp.: *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

lidad el “sentido de posibilidad”. Michael Schrage habla en un sentido parecido de *“serious play”* (véase la conferencia de Norbert Bolz). Recurre con eso a un giro que marcó al siglo XVI: *“serio ludere”*. Es la expresión de modestia epistemológica; con ella se caracteriza el proceso de conocimiento como un innovador juego con modelos de la realidad que se concibe como imposible de ser concluido.

Sin el generoso apoyo de la Fundación Breuninger no hubiesen sido posibles ni la serie de conferencias ni el presente libro. Ante todo quisiera agradecer especialmente a la Dra. Helga Breuninger y a Volker Hann, como así también a la Biblioteca de la ciudad de Stuttgart por la cooperación en la organización y por la sala de conferencias. Mi agradecimiento se extiende también a la señora Annette Geiger, quien coordinó la serie de conferencias y colaboró decisivamente en la preparación e impresión de este volumen. También agradezco a Dagmar Beer, Joachim Henn, Andreas Pinczewski y, finalmente, a Ina Schröder por las traducciones (de las conferencias de Peter Burke, W. J. T. Mitchell, Edward W. Said, Stephen Greenblatt) y a Annette Geiger (por la de Slavoj Žižek).*

GERHART SCHRÖDER

* El agradecimiento de Gerhart Schröder a Ina Schröder y a Annette Geiger es por las traducciones del inglés al alemán de dichas ponencias. En la publicación original en alemán se agrega en cada ponencia el nombre de la traductora correspondiente. [N. de T.]

Lenguaje y música. Escuchar y comprender*

Hans-Georg Gadamer

El presente texto es la transcripción de la conferencia ofrecida el 18 de junio de 1997. Se ha conservado el estilo propio de conferencia y su carácter coloquial.

AGRADEZCO MUCHO este amable recibimiento. Debo admitir que estoy un poco nervioso. En lo que hace a una de las últimas conversaciones que mantuve con Martín Heidegger, cuando nos reuníamos a conversar sobre el lenguaje, recuerdo que él comenzó dicha conversación con las siguientes palabras: "Usted afirma entonces que el lenguaje (*Sprache*) está solamente en la conversación (*Gespräch*)."^{***} A lo que yo asentí. Y ahora, ¿qué puedo afirmar? ¿Cómo podría conversar con tantas personas, con todos? Ni siquiera mis oídos me ayudarían, si quisiera realmente entablar una conversación con las correspondientes intervenciones particulares de los oyentes en una posterior discusión, como solía hacer antes con tanto gusto. Ya tampoco puedo ofrecer eso. Y bueno, ¿qué se le va a hacer?

El tema que he formulado insinúa ya en parte aquello a lo que apunto. Pues no enuncia "Leer y comprender", sino "Escuchar y comprender". ¿Qué se quiere decir con esto? Tampoco dice simplemente música y lenguaje, sino, en realidad: el lenguaje de la música y la música del lenguaje. Éstas son, por cierto, cuestiones que en nuestro mundo mecanizado y tecnificado, en el que ingresamos plenos de expectativas, suenan bastante dudosas. Va a resultarme difícil persuadirlos de que, sin embargo, aquello a lo cual llamamos cultura y a lo cual siempre nos referimos abarca siempre escuchar y comprender. Con esto no quiero analizar o estudiar o subordinar a cualquier otro fin el lenguaje de la música, ni tampoco olvidar completamente la música del lenguaje

* Traducción del alemán de Laura S. Carugati.

** He optado por traducir el término alemán *Gespräch* por conversación y no por diálogo, reservando éste para la palabra *Dialog*. [N. de T.]

frente a esta estruendosa red de reproducciones, que no le da respiro a nuestra civilización actual. No me propongo hablar como un *laudator temporis acti* ni mirar a un futuro desconocido con un pesimismo quejumbroso. Lejos de eso, quisiera despertar las fuerzas del hombre, que es capaz de ambas cosas: dominar con el saber las tareas que me han sido asignadas y, sin embargo, poder escuchar lo que otra persona u otra cosa me dicen. Quiero intentar hablar con ustedes en este sentido, en tanto busco en esto dirigirle la palabra a cada uno, en esto que todos sentimos como una tarea.

¿Qué tipo de situación mundial es ésta en la cual nos encontramos? Una vez más, nos vemos repentinamente en un siglo en el cual las guerras más devastadoras han destruido mucho y, al mismo tiempo, han proporcionado también un poderoso impulso a la perfección técnica. ¿Qué es en este momento para nosotros cultura? ¿Y cómo podemos enfocar correctamente lo que tenemos que hacer para la consumación de nuestro propio futuro? Ya no se trata del mundo conocido, de un todo previsible. Ya no está más el horizonte de la familia, sino los caudales informativos, que hoy en día irrumpen permanentemente, incluso en los más jóvenes. No es sólo esto. Además se pone de manifiesto que son necesarias otras fuerzas, aunque sea para poder admitir los límites de la capacidad de dominar y para poder dominar en virtud del saber. Por este camino quizás queden sobre esta tierra apenas algunas posibilidades de una convivencia pacífica de la humanidad, que se encuentra amenazada por fuerzas autodestructivas.

Éste es el trasfondo para la elección de mi tema. Aquí tengo solamente algunas notas, que además no puedo leer claramente mientras hablo y que nunca tuvieron el fin de ser tratadas como un programa. Si uno quiere entablar una conversación, entonces uno contesta. Y así, quiero intentar escuchar algo de las preguntas que quizás se me postulen aquí y del mismo modo extraer mi respuesta a partir del escuchar. Esto está como escondido cuando todo se encuentra bajo las leyes generales del escuchar y el comprender. Solamente puedo escuchar aquello sobre lo que se me pregunta. Y quién puede, en definitiva, mantener una conversación, si uno mismo, una y otra vez, se rinde cuentas a sí mismo como el interrogado y el que contesta.

Intentaré clarificar esta cuestión: ¿cómo ha surgido este mundo? No se puede evitar que ahora hable del origen griego de nuestra civilización occidental, que hoy se vuelve cada vez más global y que, ya no obstante, no representa un privilegio especial de Occidente. Cuando reflexionamos sobre esta cuestión, vemos que sin lugar a dudas Occidente está marcado por el hecho de que llegó a su propia esencia a través de la ciencia. ¿Qué es ciencia?

Pues bien, todos ustedes saben que lo primero a lo que se denomina ciencia es a la matemática. Esto es, tal como ya lo dice el término griego, algo que se puede aprender, es decir, algo que se puede aprender sin experiencia, sólo por el hecho de pensar. La matemática aporta, con el comienzo de la modernidad, un nuevo sentido de ciencia: la demostrabilidad. ¿Esto es sólo válido para la matemática, para la ciencia? Tendremos que explicar qué significa esto. ¿Cómo es que la voz de la música o la música del lenguaje tiene aún algo que decirnos en este punto?

En primer lugar, intentaré explicar qué fue en realidad la matemática. Seguramente, todos sabemos que en Egipto, en Siria y en Babilonia hubo conocimiento matemático. Pero en Grecia no se trata ya de la práctica de los números y la medición en cuanto tal, sino del poder de demostración de las verdades matemáticas, y esto ha sido algo totalmente único en la cultura universal. Todo esto ya lo sabemos por nuestras propias experiencias escolares. La geometría euclidiana se ha convertido finalmente en el resultado permanente de esta gran irrupción que se efectuó en la matemática y que con la lógica de la demostración se volvió una fuerza concluyente, a la que uno no puede oponerse y a la que todos nosotros, en tanto seres racionales, denominamos ciencia.

No sé cómo debemos formular desde este punto de partida los interrogantes que nos postulamos nosotros mismos y que nuestro futuro nos postula a nosotros. Me he preguntado frecuentemente qué puede significar este papel determinante de la matemática. Nuestra cultura y civilización se encuentran bajo el efecto de esta peculiaridad que conocemos con las famosas palabras de la Ilustración: *knowledge is power*, el conocimiento es poder. Está claro hasta qué punto se trata desde un principio del escuchar. Y escuchar, en efecto, no significa simplemente captar algo y retener algo, por el contrario: todo escuchar es escuchar aguzando el oído (*Hinhören*.) Y todo escuchar aguzando el oído supone un desoír. Podemos no escuchar a todos cuando no queremos escuchar. Y, por eso, la forma aumentativa de escuchar es escuchar con atención. Y el aumentativo de escuchar con atención es quizá incluso obedecer.* Espero que no me maten enseguida. Sin embargo, no es que yo crea que cualquiera se anime, sino que se trata de aquel que piensa y sabe que no tiene todo bajo su poder, que piensa y sabe que la salud, el talento natural, el medio

* Hans-Georg Gadamer parte en esta formulación del verbo *Hören* (escuchar) y le agrega prefijos para construir lo que él denomina "forma aumentativa". [N. de T.]

ambiente, la familia, la economía y todo lo que le toca es sólo destino. Todo esto exige, tal como finalmente lo formuló la *Stoa* por su parte, vivir en armonía con la naturaleza, obedecerle, y no dominarla ni modificarla por propia voluntad.

Pero también deberíamos saber qué tenemos que proteger. No me refiero ahora solamente al comprensible apego a un mundo conocido en el cual intentamos salvar a las especies animales de la extinción o algo similar, sino que me pregunto realmente: ¿qué es obedecer? Intentemos mostrar, por un instante, cómo esto se ha convertido en una (fundamental) tarea global. ¿Cómo es posible? Esta cultura griega tan rica, con su gran poesía épica que aún hoy admiramos, aunque muchos —la mayoría de nosotros— la conozcan sólo a partir de traducciones. O pensemos en el gran teatro que han creado los griegos, en las artes plásticas que han puesto en el mundo y todas esas cosas que nos resultan a todos conocidas. Al mismo tiempo surge allí el origen de la matemática para el dominio de la naturaleza. Ésta no fue primariamente la situación en la que vivió Aristóteles, quien de todos modos no tenía una opinión tan favorable de la matemática; sí la de Platón.

Mas esto se desarrolló en un momento mucho más tardío, y se trata del surgimiento de la ciencia de la naturaleza moderna que descansa de otra manera en la matemática. Ése fue Galileo. Y lo que está detrás de Galileo es la capacidad de los árabes de pensar simbólicamente, capacidad que no ha sido en absoluto tomada en cuenta suficientemente. Ustedes lo sabrán, pues todos ustedes utilizan los números arábigos. Solamente se trata de tomar conciencia de qué significa haberse apartado tanto repentinamente de los números como denotación de la cantidad a partir del uno, que ya no se repara para nada en el hecho de que originariamente cada número era la cantidad “uno”, como en latín, donde se enunciaba: primero, segundo, tercero, cuarto y luego, como unidad, quinto, y así sucesivamente. Todos los números romanos constituían aún una suma de unidades. Nosotros ya no pensamos en esa primera fase. Ustedes saben muy bien todo lo que la matemática ha desarrollado en este aspecto en las artes simbólicas y en qué medida todo esto nos permite avanzar en el dominio de la naturaleza.

Sin embargo, junto a esto hay naturalmente una cuestión más. Me resulta siempre un misterio el porqué no se discute cierto pasaje de un diálogo platónico. El diálogo es *Político*. Ahí se exponen simplemente las determinadas capacidades que debe tener un político, especialmente en cuanto al adecuado conocimiento del hombre y al adecuado manejo de las potencias del hombre en vistas al bien común. Todo el mundo sabe muy bien que en la cultura grie-

ga tales cuestiones eran tan candentes como lo son hoy en día para nosotros al borde del posible ocaso de la humanidad. ¿Qué significa esto? Pues, está claro que cuando nos encontramos de este modo confrontados con nuestras posibilidades, entonces tenemos un tipo determinado de tarea y nos preguntamos: ¿qué potencias nos han quedado? ¿Qué puede guiarnos frente a este dominio del cálculo y del pensar metódico que se acrecienta continuamente?

El pasaje de Platón que tengo en mente expresa que hay evidentemente dos maneras de medir: una, en tanto se sostiene una medida sobre algo y se establece cómo ese algo se adecua a la medida; es más largo o más corto. Algo así como el metro que se encuentra en París y sirve de base a todas las medidas de distancias espaciales en nuestro sistema de medición. La segunda no es, por cierto, la medida que se sostiene sobre alguna cosa, sino que es una medida que se encuentra en las cosas mismas y que se manifiesta como la justa medida. No es el metro el que se sostiene sobre la cosa, sino que en la cosa hay un medio, un *metrion*. Ahí hay una medida adentro. Ustedes conocen esto del uso que se hace del lenguaje; cuando hablan de un hombre dicen: "Y sí, es un hombre simpático, un poco mesurado" o "Esto, en realidad, no es apropiado aquí". ¿Qué es esto de "en realidad"? ¿Quién dice esto? ¿Qué le da al que habla esta indicación? Por cierto, dice Platón en este pasaje, ambos modos de operar con la medición son correctos. Un modo es aquel que sobre la base del medir adecua realmente el propio comportamiento, como el artesano; y el otro es el que se ejecuta no sobre la base de la medida aplicada, sino en vista de lo mesurado, que se muestra como correcto y a lo que se obedece. Expresamente dice: esto es adecuado, es decir, lo que corresponde, o lo que fuere que se identifique en nuestra vida con el concepto de lo apropiado.

¿Qué tipo de capacidad es la que hace valer lo apropiado de esta manera? No quiero entrar aquí en particularidades, pero tampoco privarlos de la formulación que Platón da en este contexto. Él dice: en efecto, existe este medir según una medida. Allí se puede ser cada vez más preciso y saber cada vez más exactamente. Pero... Aristóteles dice en su *Ética*: en el actuar no es así, allí se da lo exacto mismo. Y lo exacto mismo es justamente aquello que proponemos y encontramos no a través de este medir cada vez más exacto, sino aquello que experimentamos como situado en las cosas mismas y seguimos como lo correcto. Ésta es la sentencia tan curiosa en la que se habla de lo exacto mismo, que concierne evidentemente a otra facultad del hombre que a la de medir y contar. Esto es un percibir de lo que aquí es lo correcto.

Les doy un ejemplo que he sintetizado bajo esta formulación: hay límites de la objetivación. Un buen ejemplo de los límites de la objetivación es, por

ejemplo, lo que se nos presenta en un caso de falta de tacto. ¿Qué se puede hacer? La única respuesta posible es: ¡olvidar! Todo lo demás empeora el caso. Todos conocemos esta experiencia, no hace falta contarle a nadie que tales casos se dan. No hace falta explicar qué riesgo de roce actúa ahí, que se encuentra, tal como ya lo enuncia la palabra, en la falta de tacto. Y también se sabe cómo se lo puede evadir.

Por supuesto, no quiero conformarme con recordarles aquello que se construye por sí mismo completamente sobre la racionalidad de la matemática y sus capacidades de medición. Una conocida sentencia de Max Planck dice: un hecho es aquello que se puede medir. Ésta es una honesta descripción de lo que la ciencia puede alcanzar en ese sentido. El físico tiene razón en tanto actúa como investigador. Ahora bien, ¿esto es todo lo que queremos saber para dominarlo? ¿Esto es todo lo que tenemos que resguardar, incluso disfrutar y compartir unos con otros? Ésta es siempre, según mi parecer, realmente la mejor definición de cultura. Entre todos los bienes de esta tierra hay un tipo de bienes que no se vuelven menos si alguien los toma para sí, sino que, por el contrario, se acrecientan: eso es la cultura. El hecho de que en virtud de la participación en algo vivimos nosotros mismos unos con otros y aprendemos.

El *unos con otros* (*Miteinander*) es uno de los grandes misterios de la lengua alemana actual y seguramente un misterio que articula y abarca una y otra vez toda la sociedad: asociación cultural, asociación musical, asociación deportiva, etcétera. Y quisiera mostrar a continuación, recurriendo a un concepto, que esto nos aporta algo a todos.

¿Qué encontramos de científico en la ciencia? Respuesta: aquello que corresponde a los métodos. La palabra “método” es griega y no se refería sólo a aquello que regula y también ciertamente conduce nuestro proceder. Método significa más; significa el ámbito al cual siempre queremos volver a entrar, como un camino conocido que despierta muchas cosas. Significa, justamente, la nueva tarea y no el cumplimiento de reglas, que se asegura precisamente en el dominio de tales reglas, como ya se muestra en la palabra “método”.

Ahora bien, ustedes no se sorprenderán si ahora me atrevo a hacer un pequeño salto en la referencia al tema para luego hablar del lenguaje del arte y del arte del lenguaje, del lenguaje de la música y de la música del lenguaje.

Se trata aquí de un discurrir sobre el arte, evidentemente, a donde el “método” no llega, y donde se obedece a otra cosa distinta de lo exacto mismo. Esto resulta conocido para todos. De este modo se puede intentar, por una vez, formular esta pregunta con sentido: ¿qué es —cómo la puedo llamar— esta

realidad impalpable que representa el arte? Tomemos el lenguaje de la música. Bueno, todos sabemos cuán larga historia atravesó en este punto la cultura del mundo; cómo está allí presente el acompañamiento del lenguaje por la música, el acompañamiento de la danza por la música, el acompañamiento de incontables formas. Hay una escena hermosa de los Phäaken cuando en su odisea Ulises regresa y es testigo de cierta tensión que hay entre los más altos funcionarios de gobierno de esta isla encantada y de cómo el soberano de esta tierra ruega al cantor. Finalmente éste canta algo relativo a la caída de Troya, y Ulises comienza a llorar y se confiesa. Todo esto no es importante para nosotros en este momento. Solamente quise recordar ahora que una posibilidad tal siempre se nos presenta aquí.

Intentemos decirlo de este modo: ¿qué significa, entonces, arte? Y además: ¿qué es el arte de comprender? Si enunciara su proposición suprema, el arte de comprender significaría seguramente que nunca somos suficientemente capaces de comprender al otro. Y que nunca somos capaces tampoco de comprendernos a nosotros mismos; esto sucede de todos modos. Éstos son los verdaderos hechos originarios hermenéuticos. Por eso la conversación es la forma auténtica en la cual el hombre aprende a orientarse realmente en su mundo. A través de la conversación no logra, por supuesto, estar de acuerdo sin crítica. Ése no es el sentido de la conversación. El sentido de la conversación es sólo el continuar ininterrumpidamente: en realidad, no puede detenerse nunca. Cuando entablamos una conversación o nos enredamos en ella, entonces hablamos nosotros mismos y el lenguaje lo enuncia así: fui a parar a una conversación; o incluso, me enredé en una conversación. Nos tuvimos que desprender. Pero ¿de qué? Del hecho de que permanentemente se presenta algo nuevo acerca de lo cual queremos entendernos, alguna cosa que sucede en nuestra vida entre seres humanos.

Ahora bien, si yo parto, entonces, de la suposición de que en este sentido hay algo que permanentemente nos compele hacia un compañero de conversación, esto sería entonces la gracia. Una gracia nunca se puede explicar metódicamente. Tampoco podemos decir: esto lo comprendí de una vez y para siempre. Quién conoce un poema y finalmente lo sabe de memoria ¿lo ha comprendido entonces? Claro que no. Sólo dice algo una y otra vez.

A mí mismo me pasó. Una vez, en aquellos tiempos brutales, inmediatamente después de la guerra, estuve tres días en una cárcel. Y sí, recurrí, en mi propia ayuda, a unos poemas que sabía. En ese caso, el saber de memoria resultó más importante que la ciencia. Éstos son, ciertamente, algunos medios que recuperaré. Esto lo menciono ahora, naturalmente, sólo en aras del tema,

que se ha fortalecido en mí a partir de una cierta experiencia de vida. Cuando otro aprende un poema y dice: "Ah, eso ya lo conozco", precisamente entonces podría empezar uno a aprender a escuchar, y ser siempre capaz de escuchar de nuevo, porque a uno le dice algo nuevo. Esto no vale sólo para los rusos. Si pienso en mi generación, para nosotros fueron, excluyendo la educación religiosa, seguramente Dostoievski y Kierkegaard los que más escuchamos nombrar. Esto era tan claramente obligatorio que convergimos, por así decirlo, en una comunidad del despertar. Siempre se seguirá dando algo así. Aunque ahora quizás con este increíble perfeccionamiento tecnológico ya no le demos ningún valor al saber de memoria y al escuchar.

Sin embargo, piensen ustedes en el famoso escrito de Walter Benjamin "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En este escrito, Walter Benjamin ha bosquejado un cuadro de futuro y de esperanza en el que la capacidad absoluta de la reproducción devendrá en una nivelación de todos los hombres a través de las mismas reproducciones. Y esto será entonces el fin del aura del arte. ¿Qué ha sucedido en verdad? Cuantas más reproducciones tenemos, más se llenan los museos, y lo mismo pasa con cada teatro y cada concierto. ¿Por qué? Porque allí hay una conversación. El oyente interviene en la conversación, quiero decir que cualquiera sabe cómo es la situación en el teatro. Y si luego yo pregunto: ¿qué significa entender de música?, seguramente cada uno tiene sus aparatos y conoce cada presentación y cada tanda de publicidad. En principio es así: a todos nos sucede lo mismo, uno va al concierto. Uno sigue la música, debe acompañar formalmente, y no tiene que soportar publicidades. Es algo increíble lo que todos vemos ahí permanentemente.

Ahora bien, esto hay que verlo más concretamente. ¿Qué es propiamente hacer música? En primera instancia: cantar. Allí todavía no se da "la música", pero sí el canto pastoril. También existe, obviamente, el canto eclesiástico. ¿Qué significa esto? En ninguno de los dos casos significa que se interpretan las palabras que en ellos se pronuncian, sino que se interpreta el conjunto que las hace sonar y escuchar. Es algo increíble de la posibilidad de escuchar que todos conocemos. Yo lo llamo el *abrirse* a algo. Nosotros conocemos este abrirse del hablar mismo, pues quien escuchara realmente aquello que dice no pronunciaría ni una palabra más. Pues, los demás deberían escuchar. Y así sucede en la conversación real. En definitiva uno está ahí para el otro y el otro para uno. Si intentara articularlo partiendo de eso, diría: sí, esto es evidente, este *abrirse* rige para la música como un *unos con otros* (*Miteinander*). Y todos ustedes saben qué enormes posibilidades se encuentran finalmente en la historia de

la música —solamente quiero recordárselos—, cuán largo fue el camino de la música occidental desde los cantos gregorianos hasta la así llamada “música pura” sin lenguaje, ni referencia a la voz, ni al lenguaje. Ésta sería entonces la forma suprema y propia de la música de la cual tenemos una experiencia totalmente increíble. Pues se ha convertido en una lengua universal. Resulta increíble, más allá de todos los lenguajes, un lenguaje universal.

Apenas se puede creer: recuerdo haber tenido en mi infancia la oportunidad cada tanto de encontrar en la cocina, entre el personal de servicio, un diario algo menos aburrido que el que se leía en las salas. Un día encontré en esos diarios una historia muy bella de un japonés que había sido invitado a un concierto. Terminado el concierto le preguntaron si le había gustado y, con la cortesía que caracteriza a los japoneses, hizo primero innumerables reverencias y luego dijo que todo había estado maravilloso. Pero ¿no había habido alguna pieza especialmente bella? Bueno, sí, quizás lo más bello había sido antes de que ingresara el hombre para dirigir, es decir la afinación de los instrumentos. Hoy en día, muchos de los mejores directores provienen de Japón. Un talento buscado y que entre tanto escuchamos todos. Seguramente esto tiene sus límites. Yo escuché en Boston a Ozawa cuando dirigió la *Pasión según Mateo*. Fue fascinante cómo interpretó la trama. Luego siguió el coral, que también dramatizó; y eso estuvo como para salir corriendo. Pues, justamente de lo opuesto se alimenta la trama de la historia de la pasión, la meditación que se da al final y el consentimiento de la comunidad. El hecho de que al escuchar cantar queremos cantar también responde, evidentemente, a este misterio que vemos en la música y que en el fondo, según creo, vemos también en el lenguaje.

No sé cuánta paciencia tienen aún; desde ya que no he expuesto extensamente aquello que hubiese querido, pero mi propósito aquí es que se vea claramente el hecho de que nunca poseemos un saber definitivo, sino que, por cierto, superamos las preguntas constantemente con nuevas preguntas. En este sentido, la filosofía no puede caracterizarse realmente a través del progreso de la ciencia. También en la filosofía necesitamos de la ciencia, cuando, por ejemplo, queremos leer textos en lenguas extranjeras —sólo un loco podría confiarse a las traducciones—. Hay que saber: no puedo realmente decir nada de la lengua asiática, ya que no la sé. Sin embargo, dentro de lo que sé..., además nunca estuve ahí. Siempre me resultó incómodo no conocer aunque sea algunos elementos de la lengua. Bueno, de todas maneras no se trata aquí de hacer observaciones de índole privada, sino de recordar algo que ya todos sabemos: que en el fondo es así, que uno siempre se aferra, como en la conver-

sación, a aquello en lo cual "se vive", como lo ha nombrado Hegel; uno se aferra entonces a la capacidad que desarrollamos todos tanto en las artes como en la poesía, pero también obviamente en la forma cotidiana del *hablar unos con otros*; pues el tono hace la música, como dice el conocido proverbio.

Si un chiste es malinterpretado por alguien como algo dicho en serio, ya resulta una situación espantosa. Tanto en la ironía como en el chiste y en todo lo demás se presupone en definitiva una mera actitud amistosa. En el *hablar los unos con los otros*, uno parte siempre del hecho de que el otro lo entiende a uno tal como uno quiere decir las cosas. Y al mismo tiempo la respuesta, la palabra que le responde a uno, nos dice otra vez lo mismo: a saber, que en aquello nuestro que hemos dicho no hemos dicho en absoluto lo correcto, lo que nos alcanzara realmente para la completa claridad. No se trata de la cuestión de llegar al acuerdo, sino de entender qué quiere uno y qué quiere el otro. Se trata de la crítica que el otro ha de ejercer sobre mí y yo sobre él. Esto es justamente la conversación viva, en la que *unos con otros* no están simplemente de acuerdo, sino en la que se busca llegar *unos con otros* a algo como el acuerdo. Ahora bien, aquí hay muchos puntos en los que quisiera mostrar el concepto de arte que, por así decirlo, nos compele a cuidar el aura. Aquello que está allí y de lo que todos sabemos.

Todos hablamos de vandalismo cuando una obra de arte que apreciamos como tal es destruida. Algo sagrado se está salvando. Aunque en la época de la Ilustración quizás ya no podamos seguir tan rectamente nuestras representaciones religiosas y educación. Puede ser que esto tenga validez en la filosofía y en la teología, en la conversación religiosa que aún está pendiente... No debemos caer en el engaño de querer salvar este mundo sólo con el eurodólar, de creer que podemos salvarlo, sino que por sobre todas las cosas tenemos que aceptar también los límites del ser hombre de los cuales la trascendencia de las religiones extrae su propia fuerza de enunciación. También nosotros tenemos que aprenderlo para conversar con estas otras religiones. Allí vemos enormes tareas, tales como, por ejemplo, la discusión de los derechos humanos, en la que nosotros en principio y desde nuestro modo de ver, aún muy marcado por el cristianismo, no podemos escapar de considerar la vida del hombre como algo intocable. No tenemos casi derecho a entablar una conversación con este sentimiento de superioridad.

¿Quién sabe, pues, qué se nos exigirá aún en el vivir *unos con los otros* o en el decaer *unos con otros*? Bueno, quisiera de todo este tema, que apenas apunté con unas pocas palabras, dejar en claro, sin embargo, que sí tiene que ver con aquello que dije al comienzo, por así decirlo, que tenemos que aprender

a escuchar. Y si aprendemos a escuchar, entonces también aprendemos a conocernos nosotros mismos. Entonces se nos dice algo. Nosotros también decimos de otros: con esta persona no se puede hablar, tiene siempre razón. Esto se da. Todos tenemos nuestros errores, y quién sabe, pero, en general, se observa que nuestra convivencia se basa continuamente en el intento, que aún está muy lejos de su meta, de llegar, en los límites del alma y del instante y de cada oportunidad, a un *los unos con los otros*.

Quisiera todavía agregar algo a todo esto: en lo referido al tema "música", me parece un hecho impactante el que todos nosotros a través de la música logremos un gran enaltecimiento de nuestra vigilia, aunque tuviéramos que traerla de África. Me resulta impactante que el abrirse en la música nos presente al mismo tiempo un abrir-se a todo, que por lo general se abalanza sobre uno. La música es para mí, por así decirlo, sólo el ejemplo paradigmático del lenguaje, con el cual todos nosotros quisiéramos, siempre que fuera posible, pronunciar en el trato con los demás la palabra con la cual podemos entendernos unos con otros. O comprender la diversidad de nuestras opiniones; esto es, pues, en principio lo más importante: estar dispuesto a comprender la opinión del otro, que por cierto no es la propia.

Así, Hegel respondió una vez a la pregunta "qué es cultura" con la siguiente formulación: cultura es la capacidad de pensar realmente una vez los pensamientos del otro. Me parece que esto es hermenéutica en todos los géneros del arte y en todas las experiencias de vida. Cada forma de vida es también un tipo de arte, porque también hay allí algo de aura. Y así como se puede decir de un ambiente que es agradable o tiene estilo, también lo decimos de muchos encuentros humanos, que tenemos los unos con los otros y de las experiencias que se dan en ellos. De este modo concluye mi pequeña exposición, que realmente parece algo quejosa, pero ustedes deben comprender que la conversación se hace un poco difícil cuando está tan lleno el salón, que ya uno ni se pregunta si es cómodo, cuando algunos están sentados en el piso y otros están de pie. Sin embargo, aquí hay evidentemente experiencias comunes, que se deben intercambiar con los otros y en las que a pesar de todo se sienten las fuerzas con las cuales nosotros mismos podemos conducir un mundo que se ha vuelto muy difícil para un estar-juntos racional, para un convivir racional. ¿En qué desembocará todo, si no logramos a través de la capacidad del lenguaje y la música, o de lo que fuese en el mundo, poder hacer valer recíprocamente los unos a los otros?

Hay, según me parece, muchas más posibilidades; probablemente el futuro nos provea en un tiempo previsible de nuevas fuentes de energía, que la

ciencia pondrá a nuestra disposición; sin embargo, esto no nos ayudará si no aprendemos a convivir en el ámbito de este *unos con otros* con las diferentes culturas, con las diversas religiones, con las diferentes costumbres, con las diversas concepciones relativas a los sexos y a las relaciones entre ellos. Todo esto es, por el momento, como una enorme montaña de lo inaccesible y lo inalcanzable. Y, sin embargo, creo que estamos frente al primer paso, si mantenemos la humildad necesaria en nuestro convencimiento de querer saber todo mejor, y si, sobre todo, tenemos siempre presente a la humanidad como totalidad, con sus amenazas y sus méritos, sus posibilidades de sobrevivir. Así quisiera terminar. Con esta ponencia quise proponer una conversación que nos ayudara un poco en este aspecto. Muchas gracias.

El Renacimiento italiano y el desafío de la posmodernidad*

Peter Burke

ABORDARÉ ESTE TEMA desde el punto de vista del historiador, y no tanto como filósofo o crítico, aunque de tanto en tanto cruzaré las fronteras de otras disciplinas.

Voy a comenzar con una obviedad de la que dependen las ideas que seguirán a continuación. Cada generación tiene que volver a escribir la historia, no porque el pasado haya cambiado, aun cuando siempre hay un poquito más que antes, sino fundamentalmente porque el presente cambia y con él los presupuestos y necesidades de los lectores de historia. En otras palabras, al igual que el antropólogo, el historiador es una suerte de intérprete, un “traductor cultural” podría decirse, que intenta hacer inteligible para el presente el lenguaje del pasado.¹ Y nuestro presente es precisamente la época de la posmodernidad.

Puede que no estemos muy contentos con esta denominación de época. Resulta curioso que precisamente los historiadores no hayan contribuido mucho al debate internacional sobre la posmodernidad, a pesar de que la periodización sea su ocupación profesional y, después de todo, siempre es bueno saber en qué época se está viviendo. Pero seguramente han de estar haciendo su contribución. Al menos desde el punto de vista del historiador de la cultura, el término “posmoderno” resulta algo extraño por diversas razones. Es una denominación para un período que desconfía de las denominaciones. Como la modernidad, frente a la que la posmodernidad se define, es un dispositivo retórico de una determinada generación para presentarse a sí misma como especial. Pero no deberíamos tomar ese reclamo o esa denominación con demasiada seriedad.

* Traducción del inglés de Román Setton.

¹ Thomas O. Beidelman (comp.), *The Translation of Cultures*, Londres, Tavistock, 1971; cf. Sanford Budick y Wolfgang Iser (comps.), *The Translatability of Cultures*, Stanford, Stanford University Press, 1996.

Si lo tomamos con seriedad o no, si nos gusta o no, tengo la sospecha de que esta denominación seguirá ligada a nosotros dentro de cien años, del mismo modo que el término "Renacimiento", otrora empleado por un puñado de artistas y escritores italianos, tales como Giorgio Vasari, para describir su propio tiempo, se ha vuelto moneda corriente de los historiadores posteriores.

Sin embargo, quisiera cambiar ligeramente el enfoque desde la posmodernidad hacia el posmodernismo, o sea, el movimiento cultural o conjunto de movimientos en arquitectura, filosofía, literatura, etc., que en primer lugar lanzaron la idea de posmodernidad.² Dos características de estos movimientos son de particular relevancia para cualquiera que esté interesado en la vida cultural de Europa, incluyendo el Renacimiento italiano. En lo que queda de este artículo voy a enfocar estas dos características: la crítica de los grandes relatos y el giro lingüístico.

1. *La crítica de los grandes relatos*

En primer lugar, la crítica de lo que a menudo se denomina "gran relato" o *grand récit* del desarrollo de la civilización occidental: Grecia, Roma, la Cristiandad, el Renacimiento, la Reforma, la Revolución Científica, la Ilustración. En una palabra, la modernidad.³ El reciente interés por la "microhistoria" puede ser visto como una crítica implícita de este relato (que, como otros relatos, también es una interpretación). La crítica explícita suele relacionarse especialmente con el nombre de Jean-François Lyotard, pero problemas emparentados con los de Lyotard salieron a la luz en la misma época, a fines de la década de 1970, en una ponencia de un historiador estadounidense, William Bouwsma, sobre "El Renacimiento y el drama de la historia europea". Ambos autores se concentran en el problema de definir la modernidad.

Modernidad es un concepto ambiguo. Un concepto que ha sido utilizado al menos desde el siglo XII casi sin interrupción. El problema es que en casi cada uno de estos siglos ha tomado un significado un tanto diferente. No se puede esperar que un término o un concepto lleve tal carga de significado sin que se quiebre bajo semejante peso. Por este motivo, los historiadores debe-

² Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern*, Nueva York, Routledge, 1995.

³ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, París, Éditions de Minuit, 1979 [trad. esp.: *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1998].

rían abandonar por completo la palabra "modernidad", o al menos discriminar de modo más sistemático entre sus diferentes significados.

La perspectiva tradicional del Renacimiento italiano como el origen de la modernidad, que se hiciera famosa gracias a Jacob Burckhardt, es muy vulnerable a las críticas.⁴ ¿A cuál modernidad dio origen el Renacimiento? Desde los tiempos de Burckhardt solemos asociar la modernidad menos con el individualismo, al que Burckhardt adhería, que con la industrialización, los ferrocarriles y la democracia, a los que odiaba.⁵

El problema principal reside en la costumbre de identificarnos a nosotros mismos, lectores de historia, con los humanistas y artistas del Renacimiento. Si queremos comprender el Renacimiento (así como la Edad Media o el Mundo Antiguo), sería bueno que lo consideráramos como una cultura extraña. Al menos (ya que sin duda hay diversos grados de alteridad) deberíamos considerar la cultura del Renacimiento como una cultura a medias extraña, que está lejos de nosotros y se aparta aún más, haciéndonos más extraña año tras año.⁶

Por ejemplo, la misma idea de un movimiento para revivir la cultura del pasado distante, el deseo de regresar al pasado, ni hablar de la fe en la posibilidad de volver atrás, se nos han vuelto extraños. Contradice la expectativa de progreso que por mucho tiempo ha sido importante en nuestra cultura y que aún no ha desaparecido, por más que sus cimientos hayan sido profundamente socavados en la última generación.

Tomemos como ejemplo de esta alteridad la famosa crónica mundial compilada por el médico de Nuremberg, Hartmann Schedel, hacia fines del siglo XV e ilustrada por el maestro de Durero, Michael Wolgemut, y otros. La crónica incluye una cantidad de imágenes de ciudades italianas. La imagen de Venecia se reconoce de inmediato, pero es un tanto desconcertante para los lectores modernos descubrir que la misma imagen se utiliza para re-

⁴ William J. Bouwsma, "The Renaissance and the drama of western history", 1979, reeditado en *A Usable Past: Essays in European Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1990, pp. 348-365; cf. Lee Patterson, "On the margin: Postmodernism, ironic history and medieval studies", en *Speculum*, 65, 1990, pp. 87-108.

⁵ Jörn Rüsen, "Jacob Burckhardt: Political Standpoint and Historical Insight on the Burden of Post-Modernism", en *History & Theory*, 24, 1985, pp. 235-246.

⁶ Stephen Medcalf, "On reading books from a half-alien culture", en S. Medcalf (comp.), *The later Middle Ages*, Nueva York, Holmes & Meier Publishers, 1981, pp. 1-55; cf. Peter Burke, "Anthropology of Italian Renaissance", en *Journal of the Institute of Romance Studies*, 1, 1992, pp. 207-215.

presentar más de una ciudad, como Nápoles, Siena, Verona y Mantua.⁷ Y aún más desconcertante resulta descubrir el equivalente de esta práctica en relación con los retratos. Por ejemplo, la crónica de Schedel utilizó el mismo grabado para el retrato de Homero, el profeta Isaías, Hipócrates, Terencio, el jurista medieval Acurcio y el filósofo del Renacimiento Filelfo. En otras palabras, estas representaciones contradicen nuestros presupuestos sobre la unicidad del individuo.

La ambigüedad del término “modernidad” es sólo una parte del problema que surge con la crítica de los grandes relatos en general, y en particular con la crítica del relato del desarrollo de la civilización occidental como una historia triunfalista que pasa por alto los logros y las contribuciones de otras culturas. ¿Cómo pueden y cómo deben los historiadores reaccionar frente a este desafío?

Existen tres opciones. La primera es ignorar el reto y seguir como hasta ahora. Después de todo, la mayoría de los lectores de obras históricas, al menos en Gran Bretaña, son probablemente indiferentes al debate sobre la posmodernidad e, incluso, tal vez desconozcan su existencia. Sin embargo, muchos de ellos no son los lectores de, digamos, treinta años atrás. El lugar que ocupa la lectura en nuestra cultura no es el mismo que hace treinta años. El problema de representar el Renacimiento para una nueva generación, de volver a representar el Renacimiento, permanece.

La segunda opción extrema es dejar de hablar por completo del Renacimiento, o sea, considerarlo un concepto obsoleto, ya sea porque no se aplica a la cultura popular, o porque las mujeres no tuvieron un Renacimiento (aunque algunas lo tuvieron, al menos desde mi perspectiva), o porque los mayores quiebres en la historia cultural europea sucedieron antes o después, en los siglos XIII y XVII, y no alrededor del 1400 o del 1600. Sin embargo, la alta cultura italiana de los siglos XV y XVI no ha perdido su atractivo: el *Nacimiento de Venus* y la *Mona Lisa* nunca fueron tan conocidas como en nuestros días; y hasta ahora nadie ha podido encontrar un nombre que convenga mejor al movimiento del que forman parte que el utilizado por Vasari.

Esto sólo nos deja la tercera opción, la moderada, que consiste en tratar de revisar o volver a enmarcar o rescribir el Renacimiento. Hay más de un modo de realizar esta empresa. Una forma sería olvidarse de la modernidad y presentar el Renacimiento como un movimiento “posmedieval”. Una ventaja de este abordaje sería que muchos humanistas de avanzada definieron su

⁷ Hartmann Schedel, *Liber Chronicarum*, Nuremberg, 1493, fol. XLII recto, LXXX recto, LXVIII recto, LXXXIII recto.

propia cultura a partir de la diferencia con la de la Edad Media, un período que de cierto modo inventaron en oposición a su época, para definirse a ellos mismos en contraste con el pasado reciente. La cultura creada por los artistas y humanistas se diferenciaba en importantes aspectos de lo que era antes, incluso si no fue necesariamente similar a la que vino después.

Otra posibilidad es presentar al Renacimiento de un modo “descentrado”, es decir, como un movimiento que coexistió e interactuó con otros movimientos y otras culturas en un proceso de permanente intercambio cultural. Intercambio con el gótico, con la escolástica, con la cultura popular, con la cultura bizantina, etcétera. En un momento como el nuestro en que es difícil permanecer inconscientes del multiculturalismo, resulta más fácil que antes apreciar los intercambios del Renacimiento entre los mundos cristiano, judío y musulmán. Es muy interesante que Edgar Wind haya utilizado el término hibridación –ahora de moda– ya en la década de 1950 para referirse a la interacción de las culturas clásica y cristiana.⁸

En una época de globalización creciente, puede llegar a ser útil observar el Renacimiento desde una perspectiva comparatista. Tomemos como ejemplo la ambivalencia europea hacia Italia (italofilia *versus* italofofia), una combinación de admiración y envidia por los logros culturales italianos, una profunda sospecha sobre las costumbres morales italianas, y acaso también un temor a la pérdida de identidad, expresado en frases como *Tedesco* (o *Inglese*) *italianato e diavolo incarnato*.^{*} Puede ser interesante comparar esta reacción o mezcla de reacciones con, digamos, la tradicional ambivalencia japonesa frente a los modelos culturales chinos.⁹ Incluso podría extenderse esta comparación a la ambivalencia del Tercer Mundo contemporáneo frente a “Occidente”, que ha generado un debate sobre el “remedo” o las “ideas fuera de lugar”, sin que los participantes del debate sean conscientes de que se están haciendo eco (ni hablemos de remedar) de los debates europeos del siglo XVI.¹⁰

Pero volvamos a la idea de “recepción”. Esto no es un descubrimiento de los últimos años, sino que se retrotrae hasta fines del siglo XIX, cuando los eruditos germanos discutían la recepción del Derecho Romano y la del Renaci-

⁸ Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1969 [trad. esp.: *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1999].

^{*} “Alemán (o inglés) italianizado es el diablo encarnado.” [N. de T.]

⁹ David Pollak, *The Fracture of Meaning: Japan's Synthesis of China from the Eighth through the Eighteenth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

¹⁰ Roberto Schwarz, “Ideas fora do lugar”, en: John Gledson (comp.), *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*, Nueva York, W. W. Norton & Company, 1992.

miento italiano en Europa del Norte.¹¹ Lo que es nuevo es el lugar central que ocupa esta idea, ligada a una preocupación actual (casi una obsesión) por la interacción, el encuentro, el diálogo, etcétera. Así, este proceso de “recibir” es visto cada vez más (a la luz de la teoría cultural de Michel de Certeau) como una adaptación creativa o una reinterpretación.¹² Estudios sobre el Renacimiento fuera de Italia están siguiendo cada vez más esta línea. Incluso la Italia del Renacimiento puede ser analizada de este modo, poniendo más énfasis que antes en la interacción entre regiones (por ejemplo, la napolitanización del Renacimiento florentino), en la interacción entre grupos sociales, etcétera.

Un interés en la interacción está asociado con un interés en el pluralismo estilístico tanto en el nivel del individuo como en el de la cultura. El famoso ensayo de Aby Warburg sobre el testamento de Francesco Sassetti, un estudio microhistórico de un individuo que tomó lo que quiso de la cultura medieval y renacentista, hoy parece asombrosamente actual por su estrecho parentesco con las preocupaciones de nuestros días.¹³ Algunos estudios recientes de arte de los siglos XV y XVI muestran cómo los mismos artistas cambiaban de estilo, del gótico al Renacimiento, de acuerdo con las demandas de diferentes patrones o con las convenciones de diferentes géneros y contextos.¹⁴

Es tentador tomar prestada la teología católica del siglo XVII y describir este reciente cambio de paradigma en la práctica de los historiadores culturales como surgimiento del “ocasionalismo”. Historiadores culturales anteriores, en especial los marxistas, han asumido que un noble o un burgués habrán de comportarse de un modo coherente predecible. Frederick Antal, por ejemplo, afirma que la cosmovisión feudal de la nobleza de Florencia del temprano siglo XV estaba asociada con un gusto por Gentile da Fabriano, mientras que la cosmovisión burguesa era expresada por el realismo de Masaccio.¹⁵

En contraste con estas afirmaciones, algunos estudios recientes sugieren que el mismo artista o patrón se comportaba de modo diferente en distintas ocasiones, en diversos contextos sociales o culturales. Por ejemplo, Pisanello,

¹¹ Gustav Bauch, *Die Rezeption des Humanismus in Wien*, Breslau, 1903.

¹² Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, París, Gallimard, 1990 [trad. esp.: *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 1996].

¹³ Aby Warburg, “Francesco Sassetti's letztwillige Verfügung”, 1907, reeditado en *Gesammelte Schriften*, 2 vols., Leipzig y Berlín, 1932, vol. 1, pp. 213-246.

¹⁴ Thomas Da Costa Kaufmann, *Court, Cloister and City: The Art and Culture of Central Europe, 1450-1800*, Chicago, Chicago University Press, 1995.

¹⁵ Frederick Antal, *Florentine Painting and Its Social Background*, Routledge, Londres, 1947 [trad. esp.: *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid, Alianza, 1989].

el discípulo de Gentile, produjo pinturas en el estilo gótico internacional mientras hacía sus famosas medallas renacentistas. Incluso la caligrafía de muchos artistas y humanistas variaba entre la grafía gótica y la renacentista de acuerdo con la ocasión.¹⁶

Un ejemplo vívido de ocasionalismo proviene de Japón en el tardío siglo XIX, cuando al menos una parte de las clases altas vivía aquello que fue denominado una “doble vida”, ya que habían adoptado la cultura occidental sin renunciar a las propias tradiciones. Más que mezclar las dos culturas, las compartimentaban: comían y se vestían de modo occidental en ciertas ocasiones y amueblaban un cuarto de sus casas en el estilo occidental (tal como sus descendientes de tanto en tanto amueblan un cuarto de sus departamentos de modo tradicional).¹⁷ Eran “biculturales”, tal como mucha gente es “bilingüe”, y como los bilingües podían cambiar de un código a otro. Esta analogía lingüística nos lleva de modo inevitable hacia el giro lingüístico, la segunda característica de la posmodernidad que quiero discutir aquí.

2. El giro lingüístico

El llamado “giro lingüístico” en las humanidades es un sintagma útil, aunque –tal como sucede muchas veces con estas construcciones– refiere a un número de fenómenos o tendencias que en verdad deben ser diferenciados: tres en particular. En primer lugar, un interés mucho mayor por la lengua (que incluye la retórica) de documentos históricos que van desde *El Príncipe* de Maquiavelo hasta, digamos, testamentos o peticiones o *graffiti*. En segundo lugar, la idea de la cultura como texto. En tercer lugar, el énfasis en el poder de la lengua en la vida cotidiana, en la “construcción discursiva” de la realidad, que rechaza e, incluso, invierte el determinismo social.

Este énfasis está relacionado con un gran interés en la “invención”, tal como se ve en una gran cantidad de títulos de libros de las décadas de 1980 y 1990: la invención de la tradición, de Atenas, de George Washington, de la Argentina, de Escocia, etcétera. Sin embargo, la invención de la invención no es tan reciente como mucha gente cree: un historiador mexicano, el difunto

¹⁶ Hélène Michaud, *La Grande Chancellerie et les écritures royales au 16e siècle*, París, Presses Universitaires de France, 1967, pp. 210, 308.

¹⁷ Johannes Witte, *Japan zwischen zwei Kulturen*, Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1928; Edward Seidensticker, *Low City, High City: Tokyo from Edo to the Earthquake, 1867-1923*, Londres, Penguin, 1983.

Edmundo O'Gorman, ya a fines de la década de 1950 estaba pensando en términos de invención (en oposición a descubrimiento) de América.¹⁸ Desde mi punto de vista, la reacción contra el determinismo social y el acento en la capacidad de invención humana han ido demasiado lejos, pero sin duda en su momento tuvieron un carácter iluminador, por no decir liberador.

Al menos algunos de los asuntos de la época posmoderna parecen ayudar a interpretar un tiempo posmedieval. Por ejemplo, las preocupaciones corrientes sobre la construcción cultural de la masculinidad y la feminidad pueden llevarnos a releer *Il Cortegiano*, de Castiglione, en tanto habilita la mirada hacia planteos que ya estaban allí. En una época de intensa preocupación por el cuerpo, se puede comprender más fácilmente la importancia de las nuevas prácticas corporales del Renacimiento, desde la danza o la esgrima, hasta los gestos que se consideraban apropiados para el discurso público. En una época de decadencia de la cultura libresca, puede ser más sencillo comprender la época en que surge la imprenta, ya que por fuerza somos más conscientes que hace cincuenta años de la interacción entre los medios orales y visuales, una interacción importante, por ejemplo, para entender el diálogo del Renacimiento. En tiempos en que se escucha tanto hablar sobre el poder del discurso, el interés del Renacimiento por la retórica se puede apreciar con mayor facilidad.¹⁹ En un momento en que se ha vuelto complicado separar la alta cultura de la cultura popular, es más fácil comprender a ciertos autores del Renacimiento, tales como Rabelais o Aretino, que combinaban y transformaban elementos de ambas.²⁰

De todas las formas en que el giro lingüístico ha iluminado recientemente la cultura del Renacimiento, la más importante ha sido con seguridad la conmoción del concepto de identidades sociales fijas. La identidad se ha vuelto más imprecisa y frágil que antes. El estudio de la retórica de autobiografías, por ejemplo, representa una reacción contra las interpretaciones positivistas literales.²¹ Ahora se coloca el acento en la idea de imágenes modélicas que nos

¹⁸ Edmundo O'Gorman, *The Invention of America*, Bloomington, Indiana University Press, 1961 [ed. esp.: *La invención de América*, México, FCE, 1958]; Eric J. Hobsbawm y Terence O. Ranger (comps.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 [trad. esp.: *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, 2002].

¹⁹ Brian Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

²⁰ Sobre Aretino véase: Peter Burke, "Learned culture and popular culture in Renaissance Italy", en: Maurice Aymard y otros (comps.), *Pauvres et riches: mélanges offerts à Bronislaw Geremek*, Varsovia, 1992, pp. 341-349.

²¹ Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Nueva York, Anchor Books, 1959 [trad. esp.: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu,

ayudan a encontrarnos o a construirnos; la idea de una identidad plural. La reacción contra las interpretaciones tradicionales puede que en algunas ocasiones haya llegado demasiado lejos. Nos hemos desplazado desde el interés en la autoexpresión hacia la autoescenificación, al esfuerzo de darle forma a la propia identidad y, finalmente, hacia la idea de “inventar” la identidad. Pero ¿quién realiza la invención?

Se haya exagerado o no, este cambio de perspectiva sobre la identidad es muy relevante para cualquier interpretación del Renacimiento, una época de famosas autobiografías y biografías, retratos y autorretratos, cartas y otros “documentos del Ego”.

En el caso de Italia, hay que pensar no sólo en el papa humanista Pío II, en Benvenuto Cellini, o en el médico milanés Girolamo Cardano, sino también en una legión de figuras menores que llevaban una suerte de diario o un cuaderno de notas personales o de recuerdos (*ricordanze*).²² Jacob Burckhardt vio este hábito como una evidencia de lo que denominó “el desarrollo del individuo”. Desde hace algún tiempo, el contraste de Burckhardt entre la conciencia medieval colectiva y la conciencia renacentista individual se ha vuelto poco verosímil. Por un lado, los especialistas han señalado el individualismo en la Edad Media, en las autobiografías de Abelardo y Guibert de Nogent, la aparición de individualidades en las sagas islandesas, etcétera. Además, otro grupo de especialistas ha colocado el acento en la importancia de la identificación con la familia, la facción, la fraternidad o la ciudad, durante el Renacimiento italiano.²³ Nos han recordado que los *ricordanze* son tanto crónicas locales o historias familiares como autobiografías.

Para volver a los problemas de la lengua: hoy en día estamos mejor preparados que hace treinta años para ver, por ejemplo, la autobiografía de Benvenuto Cellini en términos de retórica de la escenificación de la identidad,

1986]; Stephen Greenblatt, *Sir Walter Raleigh: The Renaissance Man and his Roles*, New Haven, Yale University Press, 1973; *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

²² Marziano Guglielminetti, *Memoria e scrittura: l'autobiografia tra Dante e Cellini*, Turín, 1977; Gian Mario Anselmi, *La memoria dei mercatores*, Bolonia, 1980; A. Cicchetti y R. Mor-denti, “La scrittura dei libri di familia”, en: Alberto Asor Rosa (comp.), *Letteratura Italiana*, vol. 3, Turín, 1984.

²³ William F. Kent y Dale Kent, *Neighbours and Neighbourhood in Renaissance Florence*, Nueva York, J. J. Agustin, 1982; Ronald F. E. Weissman, “Reconstructing Renaissance sociology”, en: Richard C. Trexler (comp.), *Persons in Groups*, Nueva York, HRTS, 1985, pp. 39-46.

que para creer que este jactancioso compulsivo haya realizado todo lo que contó.²⁴ De igual manera percibimos las definiciones de sí mismos de Petrarca, sirviéndose de san Agustín, del papa Pío II, sobre el modelo de César, o del emperador Maximiliano, sobre el modelo del rey Arturo. Otro ejemplo del retrato alegórico o retrato de identificación como forma de presentar la propia identidad es el de Laura Battiferri como la Laura de Petrarca.²⁵

La autobiografía de Petrarca en forma de diálogo, el *Secretum*, no puede —o no debería— parecer tan extraña hoy como en otros tiempos. Petrarca sólo se está hablando a sí mismo o a una de sus identidades, está creando una persona, Franciscus. De igual modo se ocupa de escribir sus cartas para presentar una mejor imagen de sí mismo a sus contemporáneos y a la posteridad, tal como lo hizo Erasmo en la era de la imprenta.²⁶

Trabajos recientes sobre biografías en el Renacimiento se encaminan en una dirección similar.²⁷

La "categoría de persona" se ha vuelto problemática.²⁸ O, con mayor exactitud, es problemática de nuevo, ya que hay evidencia de que había sido problemática, al menos para algunos autores, en el siglo XV. Como evidencia de esto, la *novella* anónima *Il grasso legnaiuolo*, en la que un grupo de amigos dirigidos por Brunelleschi intentan convencer a un grueso carpintero de que él no es quien es. Al principio lo tratan como si fuera Matteo, un hombre que le debe dinero. El carpintero permanece incrédulo, luego confundido, después más o menos convencido, y por último furioso y aliviado a la vez. Así como Brunelleschi juega con el carpintero, la *novella* juega con la idea de la fragilidad de la identidad, con lo que el texto llama "*una fantasia d'ambiguità*".

Este artículo comenzó con la idea de traducción cultural y termina con la idea de relación entre pasado y presente. Por supuesto puede resultar peligro-

²⁴ Jonathan Goldberg, "Cellini's Vita and the conventions of autobiography", en *Modern Language Notes*, 89, 1974, pp. 71-83; Dino S. Cervigni, *The Vita of Benvenuto Cellini: Literary tradition and Genre*, Rávena, Angelo Longo Editore, 1979.

²⁵ Édgard Wind, "Studies in allegorical portraiture", en *Journal of the Warburg Institute*, 1 (1937-1938), pp. 138-153; Peter Burke, "The Presentation of Self in the Renaissance Portrait", en *The Historical Anthropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 150-167.

²⁶ Nicholas Mann, *Petrarch*, Oxford, Oxford University Press, 1985; Lisa Jardine, *Erasmus: Man of Letters*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

²⁷ Patricia L. Rubin, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven, Yale University Press, 1995.

²⁸ Marcel Mauss, "The Category of the Person" (1938), en: Michael Carrithers y otros (comps.), *The Category of the Person*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

so proyectar nuestras preocupaciones posmodernas hacia el Renacimiento. Hoy es claro que Burckhardt proyectó las suyas —de mediados del siglo XIX— sobre la modernidad hacia el Renacimiento: el individuo privado y todo lo demás. Sin embargo, la posición de Burckhardt en su propia cultura, como patricio de Basilea que se convierte en profesor, le permitió comprender cuestiones sobre la cultura italiana de los siglos XV y XVI, cuestiones que lo sobrevivieron. Ojalá que, al igual que con Burckhardt, el cambio de lugar de percepción nos ofrezca una perspectiva nueva del pasado.

Cultura, identidad e historia*

Edward W. Said

HASTA FINES del siglo XVIII se consideraba que las artes debían proporcionar belleza además de utilidad moral, *dulce et utile*. El temor de Platón respecto de la poesía está basado en la sospecha de que el poder seductor del arte nos superaría y que le restaría peso a lo bueno y a lo verdadero como objeto de la poesía; de hecho, en el *Ion*, el ataque de Platón a la inspiración intenta mostrar que el impulso artístico puede ser tan poderoso como para asociarse no sólo con la ignorancia, sino también con la irresponsabilidad. Pero incluso la crítica platónica del arte suscribe la relación estrecha entre el arte y una utilidad, si no filosófica, moral. Por siglos esto llevó a exaltar la condición profética del poeta, aunque críticos modernos como Nietzsche hayan encontrado en el arte clásico y renacentista un subtexto profundamente subversivo. Tal como lo muestra Werner Jaeger, el concepto de *paideia* incluía las artes como parte del currículo; esto permaneció en la tradición europea desde el período clásico hasta el Renacimiento. El papel histórico de figuras tardías como Erasmo o Scaliger fue esclarecer el componente esencialmente moral y ético de las artes.

Un cambio fundamental se produce en el ocaso del siglo XVIII, aunque se puedan encontrar elementos más temprano en el siglo, tal como Frank Manuel lo muestra en *The Eighteenth Century Confronts the Gods*. En las obras de importantes artistas y pensadores románticos —como Wordsworth, Coleridge, Blake, Schiller, Beethoven, Kant, Hugo y muchos otros—, el campo estético adquiere autonomía, y ya no se encuentra ligado por fuerza a la moral y la mimesis, tal como sucedía anteriormente. Numerosas investigaciones del siglo XX se han dedicado a estudiar este cambio, que ahora está fuera de duda. Pienso en *El espejo y la lámpara*, de M. H. Abrams,¹ en *Las pasiones y los*

* Traducción del inglés de Román Setton.

¹ Trad. esp.: Buenos Aires, Nova, 1962.

intereses, de Albert Hirschman² o muchas obras de Michel Foucault. La novedad es que la expresividad, ya no el realismo mimético o la utilidad moral, se convierte en la tarea central del artista. Una revolución en el gusto y en el estilo estético lleva al público a considerar al artista como un ser especial, alguien que gracias a su genio y poder de expresión crea obras que celebran la fantasía, la creatividad, la ingenuidad y la originalidad. La naturaleza es a menudo la fuente principal de las obras de arte, cuya coherencia y sentido dependen, sin embargo, de la capacidad plasmadora del artista. Uno de los profetas de este asombroso cambio de perspectiva es el filósofo y retórico napolitano Giambattista Vico, que, en su tercera edición de su *Ciencia nueva* (publicada de modo póstumo en 1745), describe la mente humana como poética por naturaleza. Como la de los románticos, la obra de Vico ofrece una crítica ideológica de las certezas de la Ilustración, en especial de aquellas que sostenían que la naturaleza humana y los preceptos morales eran entidades estables y cognoscibles.

En un provocativo libro de 1989 titulado *Fuentes del yo*,³ el filósofo canadiense Charles Taylor relaciona la revolución romántica con un cambio en la concepción de la identidad humana:

La revolución expresiva constituye una revolución ingente en la moderna interioridad posterior a Agustín, en su camino hacia la autoindagación [...]. El intento de explicación de nuestro moderno sentimiento de la profundidad interior es uno de los temas principales de la cuarta parte, pero podemos ahora reconocer lo que está en la base de ese sentimiento. Vimos las bases de una fuerte orientación hacia la interioridad en las elaboraciones de Agustín realizadas por Descartes y Montaigne, y en las prácticas desinteresadas de autorrenovación, y de autoindagación religiosa y moral que surgieron a comienzos de la Edad Moderna. Pero recién con la idea expresiva de la articulación de nuestra naturaleza interior encontramos los cimientos para construir este dominio interno con *profundidad*, o sea, un dominio que abarca aun más de lo que jamás podremos articular, y que se extiende incluso más allá del último confín de nuestras posibilidades de expresión.

En la modernidad y la posmodernidad, la imagen es más compleja. Taylor afirma que las fuentes morales del yo desarrollan conflictos internos que colocan la identidad humana muy lejos del sujeto heroico y coherente del ro-

² Trad. esp.: Barcelona, Península, 1999.

³ Trad. esp.: Barcelona, Paidós Ibérica, 1996.

manticismo. El instrumentalismo se enfrenta con la expresividad; persisten los reclamos de autoridad religiosos y teístas, junto con reclamos –igualmente imperiosos– nihilistas y antiautoritarios; las actitudes pesimistas y optimistas frente a la realidad no pueden reconciliarse con facilidad. Más o menos lo mismo puede decirse de las obras de arte modernas, uno de cuyos principales rasgos estéticos es la fragmentación, y otro, la necesidad complementaria de construir a partir de los fragmentos una estructura interna consistente. *La tierra baldía* de Eliot es un ejemplo, así como *En busca del tiempo perdido*. En la música, el sistema dodecafónico de Schönberg desarrolla, a partir de las inestabilidades de la armonía en el romanticismo tardío, un nuevo método de composición en extremo riguroso, cuyos procedimientos están basados en la disonancia así como en la eliminación de cualquier tipo de trascendencia. Según Adorno, la nueva música representa la crítica más radical de la cultura moderna; por su imposibilidad de ser escuchada, la nueva música desafía las costumbres y los acuerdos de la sociedad de masas.

La mayoría de las explicaciones de las diversas transformaciones y contradicciones que aparecieron en las artes y en la concepción de identidad relacionada con las artes no toman en cuenta el surgimiento de las ideas modernas sobre la identidad cultural nacional. El libro de Taylor es un ejemplo perfecto de ello. Él discute la identidad, la moralidad y las artes en un contexto general que parece universal pero que en verdad es profundamente eurocéntrico. De ningún modo intento sugerir que sea incorrecto privilegiar el enfoque de Europa y Occidente; el problema es no ser consciente de que eso es lo que se está haciendo.

Hay que establecer dos puntos importantes. Primero: ninguna identidad cultural aparece de la nada; todas son construidas de modo colectivo sobre las bases de la experiencia, la memoria, la tradición (que también puede ser construida e inventada), y una enorme variedad de prácticas y expresiones culturales, políticas y sociales. Segundo: desde fin del siglo XVIII hasta el presente, las nociones centrales de Occidente, de Europa y de identidad europea occidental se encuentran casi siempre estrechamente relacionadas con el ascenso y la caída de los grandes poderes imperiales de Europa, sobre todo los de Gran Bretaña, Francia, Rusia y Estados Unidos. Ninguna descripción de la identidad cultural europea y de las artes puede, en mi opinión, pasar por alto la relación entre cultura e imperio. Además, así como cultura e imperio están relacionados entre sí de un modo que será descrito aquí, también es cierto que las artes se practican y sostienen en un contexto social en que existen profundas relaciones de poder, propiedad, clase y género. Uno de los logros más

importantes de los estudios culturales contemporáneos es el desarrollo de un vocabulario conceptual, de varios métodos de interpretación y de un conjunto de discursos destinados a analizar estas relaciones. Creo que sería un gran error no tener en cuenta estos desarrollos absolutamente cruciales para nuestras reflexiones sobre la identidad y las políticas culturales europeas de nuestros días.

Como ejemplo modélico, tómesese la distinción entre Occidente y Oriente tal como influyó en el desarrollo de la literatura, la pintura y la música europeas del siglo XIX. Es verdad que desde Heródoto existe una geografía imaginaria —que se renueva de manera constante— que traza una línea divisoria entre Europa y Oriente sobre la base de la *diferencia*. Pero una distinción más profunda tuvo lugar hacia fines del siglo XVIII. El período se inaugura con importantes cambios en el estilo de conquista imperial, cambios que sucedieron más o menos al mismo tiempo que el pasaje del clasicismo al romanticismo al que ya me he referido. La conquista de Egipto por Napoleón fue llevada a cabo sólo de un modo parcial gracias a la campaña militar (en la que en breve sería derrotado por los británicos). Lo que Napoleón logró fue la traducción cultural de Egipto a un conjunto de representaciones europeas. Esto se realizó por medio de un proyecto científico que se materializó en los pesados volúmenes de *La Description de l'Égypte*, producto de un equipo de botánicos, filólogos, historiadores, musicólogos, anatomistas, arquitectos y geógrafos. Concentrados en lo que era de hecho la antigua civilización de Egipto, los sabios de Napoleón produjeron el retrato de una cultura atemporal. De allí surgió la egiptomanía de las décadas de 1830 y 1840, además de una intensificación de lo que Raymond Schwab llamó *la Renaissance orientale*. Filología y lingüística, arqueología, etnografía e historiografía fueron transformadas por este movimiento, y todo esto derivó de un modo u otro de la enorme disparidad de poderío entre el Estado imperial y sus súbditos de ultramar. Hacia fines de la década de 1820, Hugo diría en el prefacio de *Les orientales*, "*Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste*".*

Es casi imposible sobrestimar la influencia de esta nueva imagen de Oriente, que recibió tanta atención de los artistas y eruditos, y fortaleció y determinó con claridad el sentimiento de identidad cultural de los europeos en lugares como Argelia e India, donde justificó el colonialismo a gran escala. En la obra de Goethe, Hugo, Lamartine, Friedrich Schlegel y muchos

* "El siglo de Luis XIV era helenista, nosotros somos orientalistas". [N. de T.]

otros, Oriente se convirtió en sinónimo de lo exótico, lo femenino, lo misterioso, lo profundo y lo originario. Y en tanto se promovió la orientalización de Oriente y lo oriental, se desarrolló no sólo un profundo abismo entre las dos identidades culturales supuestas, sino también un fuerte sentimiento de identidad cultural amurallado, esencializado hasta el grado de hacer de Oriente —con su despotismo, sensualidad y fecundidad maravillosos— el gran otro de Europa. Si el escritor o el músico pensaba en Egipto (como en la *Aida* de Verdi) o en India (como en *Lakmé* de Delibes) o en Japón (como en *Madame Butterfly*) o en África del Norte (como en *Salambó* de Flaubert), todo esto contribuía a una imagen de Oriente de tamaño sobrenatural, y cuya función era garantizar la identidad de Europa como observador, adorador, señor y juez de Oriente. Hegel afirmó que el curso de la historia humana era un camino de Este a Oeste; esto significaba que Oriente representaba una fase importante por la que la cultura occidental tenía que pasar en su marcha hacia cumbres más altas del desarrollo y del progreso tanto histórico como cultural.

Sin embargo, hay grandes diferencias entre el imperio británico y el francés, por un lado, y los imperios precedentes, por el otro. En primer lugar, los imperios anteriores, así como también la Rusia moderna, se apoderaban de territorios adyacentes. Los mongoles y los árabes, por ejemplo, se expandieron, ante todo, conquistando tierras que se encontraban en la cercanía inmediata, y, aunque esto dio por resultado una extensión impresionante de la conquista, siempre se procedía de modo progresivo, por proximidad, por contigüidad directa. A diferencia de esto, los dominios de Gran Bretaña y Francia en el Lejano Oriente, el Caribe, África, y América Latina eran de *ultramar*, ejercidos desde la metrópoli a una distancia enorme. A pesar de las grandes diferencias en las formas de dominación británica y francesa, sorprende la similitud en la completa discontinuidad geográfica de la relación que mantenían con sus colonias. La segunda diferencia es que, mientras los anteriores colonizadores consideraban sus remotas propiedades como algo que debía ser explotado y luego quizá —como en el caso de España o Portugal— librado más o menos a su suerte, el modelo del siglo XIX era de explotación y control sistemáticos y programados a largo plazo. El dominio británico sobre la India consistía no sólo en un aparato militar, sino también en una red intelectual, etnográfica, moral, estética y pedagógica que servía tanto para persuadir a los colonizadores de su función (y de la continua dedicación a ella) como para intentar asegurar la aquiescencia y el servicio de los colonizados. Llamo a esta red *cultura* para distinguirla del elemento más puramente

económico y político del imperialismo, que ha sido más estudiado y sobre el que se ha escrito mucho más.

Es muy difícil precisar si las justificaciones culturales del imperio precedieron o sucedieron a la conquista fáctica de territorios. Puede asegurarse, sin embargo, que estas justificaciones estaban extremadamente difundidas en la cultura de aquellos días, y acompañaban de modo rutinario aquello que J. R. Seeley, un teórico del colonialismo de fines del siglo XIX, llamó el suceso principal de la historia de Inglaterra: la expansión. En *El corazón de las tinieblas*, Marlow, el narrador de Conrad, hace la siguiente observación:

La conquista de la tierra, que más que nada significa arrebatársela a aquellos que tienen un color de piel diferente o la nariz ligeramente más aplastada que nosotros, no posee tanto atractivo cuando se mira desde muy cerca. Lo único que la redime es la idea. Una idea al fondo de todo; no una pretensión sentimental, sino una idea; y una fe desinteresada en la idea, algo que puede ser erigido y ante lo que uno puede inclinarse y ofrecer un sacrificio...⁴

La observación de Marlow implica que “la idea” es, en parte, fe auténtica en el valor de la colonización y, en parte, engaño, una pantalla que se coloca ante las actividades sórdidas entretajidas con la colonización y la conquista violenta de territorios. Una lectura minuciosa de la obra revela que estos dos aspectos se encuentran íntimamente relacionados y que tal vez sea imposible distinguir uno de otro. La videncia de Conrad en este pasaje se debe, quizá, a que escribía sobre el imperialismo como un *outsider* (un artista polaco que aprendió inglés recién alrededor de los 21 años y sirvió en la marina mercante británica en el Lejano Oriente), su peculiar punto de vista le permitió percibir las ironías involucradas en la situación; pero aunque fue crítico respecto de las prácticas belgas en el Congo, no logró divisar ninguna alternativa a un mundo dominado por Occidente. Nadie era capaz de hacerlo en esa época: la alternativa debía provenir de las propias colonias, tal como ocurrió con el desarrollo de la resistencia nacionalista y el camino hacia la descolonización y la independencia.

Como Kipling, Conrad es un escritor que considera el imperio como un hecho establecido que ha adquirido un lugar tan prominente en la vida cultural como para justificar que sea el centro de atención. En marcado contraste con ellos, novelistas anteriores del siglo XIX, como Jane Austen, Thackeray y

⁴ Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, Buenos Aires y Madrid, Alianza, 1992, pp. 22-23.

Dickens, se refieren a las remotas posesiones británicas como a un hecho que requiere atención incidental durante el curso principal de la narración. En la novela de Austen *Mansfield Park*, sir Thomas Bertram, miembro próspero de la nobleza, disfruta su bella propiedad inglesa (Mansfield Park) gracias a una plantación de azúcar que posee en Antigua y visita de tanto en tanto. En *La feria de las vanidades*, de Thackeray, la mayoría de los miembros de la familia Sedley residió durante un cierto tiempo de sus vidas en la India (y de hecho se los llama *nabobs*);* hacia el final de la novela, vemos al esposo de Amelia Sedley, George Dobbin, ya retirado de su carrera militar, dedicar su tiempo y concentración a componer una historia de Punjab.** Más interesante es que Dickens en su novela *Grandes esperanzas* elija la colonia penitenciaria de Australia como lugar de exilio del convicto Magwitch, que apoya las pretensiones del joven Pip de ser un *gentleman* enviándole dinero desde Australia; cuando Magwitch regresa a Inglaterra de manera ilegal, su presencia es utilizada por Dickens para minar las inseguras “grandes esperanzas” de Pip.

La novela es de importancia central para el imperio o, mejor dicho, para la cultura imperial y la identidad nacional europea. La primera novela inglesa es *Robinson Crusoe*, la historia de un individuo de la clase media inglesa que naufraga y llega a una isla desierta y, con el paso del tiempo, convierte toda la isla en su dominio y la transforma para su uso. La narración no sólo registra sus acciones, también le permite asumir la identidad construida de alguien que deviene lo que él ya es a gran distancia del hogar. De hecho, la novela de Crusoe relaciona directamente su existencia con la actividad de dominar un ambiente inhóspito, nativos potencialmente peligrosos y sentimientos de abandono y desesperación. En la década de 1840, la novela se convirtió en la principal forma cultural de Inglaterra, donde un público masivo devoraba las obras inmensamente populares de Dickens, Thackeray, etc., y encontraba en ellas no sólo entretenimiento e instrucción, sino también una consolidación sutil de la estructura dominante de sentimientos, actitudes y referencias. En relación con el mapa geográfico mundial, esta estructura colocó a Inglaterra en el centro del mundo: la metrópoli con distritos lejanos. La metrópoli se relacionaba con éstos por una relación de servicio y utilidad (de acuerdo con los principios del libre comercio) y con los habitantes nativos, a través del dominio y la autoridad. La forma de la novela confirmó y re-

* Palabra de origen árabe que se utiliza para designar a las personas prominentes o pudientes. [N. de T.]

** Región en el noroeste de la India. [N. de T.]

forzó las estructuras de propiedad y matrimonio que daban su identidad a la sociedad. Así, el sentimiento de ser inglés incluía todo un conjunto de expectativas respecto de los hombres de piel negra, amarilla y marrón, así como la confianza en el derecho británico de controlar lugares muy distantes; éstas eran plasmadas en la narración junto con las ideas de propiedad y matrimonio: en *Mansfield Park*, la heroína, Fanny Price, recibe como herencia las propiedades de Inglaterra y el Caribe (la plantación de azúcar).

El imperio británico fue el más extenso y el más sistemático en el siglo XIX y, consecuentemente, la clase de actitudes imperiales a las que ya me referí se encuentran por todas partes en el complejo tejido cultural. Ruskin, por ejemplo, comienza sus lecciones de arte en Oxford en el año 1870 con una sonora exhortación a sus oyentes a reproducirse más y crear más colonias en todo el mundo; de este modo, dice, se extenderá por todas partes el valor británico originario, “una raza todavía no degenerada, compuesta de la mejor sangre nórdica [...] una fuente de luz para el mundo todo, [...] ahora reza nuestro lema ‘domina o muere’”. Las convicciones de Ruskin de que el norte está más desarrollado y por tanto merece gobernar son en esencia también las de Hegel y Marx, así como las de Carlyle y Tennyson. No se trata aquí de acusar retrospectivamente a numerosos pensadores brillantes de la derecha, la izquierda y el centro del espectro político; pretendo, en cambio, mostrar la unanimidad del punto de vista y subrayar que la mayoría de los estudios de la cultura europea dejan de lado estas cuestiones, o simplemente las ignoran, como si fueran incidentales o falsas. Por supuesto, no son lo uno ni lo otro. De hecho, uno podría decir sin exagerar que la estructura imperial de actitudes y referencias, mediante la que los europeos y los nativos pudieron conocer y aceptar sus lugares en la jerarquía de valores y poder, era esencial para las principales corrientes de la cultura de la época. El hecho de que esto no haya sido reconocido como corresponde es un indicador de cuán rezagada ha permanecido la historia y el análisis de la cultura respecto de la descolonización política.

La situación francesa es diferente, aunque no menos llamativa por su unanimidad y difusión. Como he dicho anteriormente, la campaña de Napoleón en Egipto incluía en su nómina todo un equipo de científicos, arqueólogos, lingüistas, cuya tarea era conquistar Egipto para Francia. El resultado de sus esfuerzos fue *La Description de l’Egypte*, una vasta obra en cuatro volúmenes que por vez primera puso a Egipto ante el público como parte de la vida cultural europea. Pero la cultura imperial francesa estaba muy centralizada en la persona del emperador y las nuevas instituciones científicas y culturales que creó en París. Se diferenciaba de la cultura imperial británica, ya que duran-

te las primeras décadas del siglo XIX –al menos hasta la década de 1840–, sólo interesaba a un segmento relativamente pequeño de la población; este segmento incluía obviamente a los militares y a algunos grupos de científicos, traficantes de armas, misioneros y empresarios. En Inglaterra, por el contrario, el interés por el imperio estaba muy extendido dentro de la población; una parte importante de ella, que sacaba partido del comercio y participaba del Ejército y la Marina, fue enviada al exterior para hacer proselitismo y poblar las colonias. Pero luego de la primera ola de pacificación militar en África del Norte, aumentó en Francia de modo significativo el interés en el imperio, y esto se reflejó de modo inmediato en la pintura, los viajes, la ciencia, las grandes exhibiciones mundiales realizadas en París. Las carreras de Flaubert y Maupassant, por ejemplo, son hasta cierto punto incomprensibles sin el imperio. La mayor obra de Berlioz, *Las Troyens*, aunque es una ópera basada en los libros I, II, y IV de la *Eneida* de Virgilio, es también un drama sobre el imperialismo (con referencias a la Francia contemporánea), encarnada en el peregrinaje de Eneas de Troya hacia Roma a través de Cartago. El hecho de que la segunda mitad de la ópera esté situada en África del Norte no es en modo alguno una coincidencia: cuando Berlioz escribía –en los últimos años de la década de 1850 y los primeros de la de 1860–, Francia había consolidado su dominio sobre Argelia y Marruecos.

A fines del siglo XIX, y con la mayor parte del mundo imbuido del espíritu imperial que irradia desde el Atlántico Norte, hay una visible insistencia, no sólo en lo cultural, sino también en campos científicos (geografía colonial, geología, antropología, historia comparativa), sobre la fatalidad de la continuidad del imperio, un componente central de la identidad cultural. Por eso se volvió casi un cliché que la dominación colonial habría de continuar mientras –en palabras de J. A. Hobson, un temprano crítico europeo del imperialismo– los súbditos de razas inferiores permanecieran tal como eran, inferiores y subdesarrollados. Había sólo un árbitro que decidía qué era el desarrollo, y si el juez era reaccionario o progresista, mientras fuera europeo, su perspectiva permanecía invariable. El imperio debía continuar.

En el contexto francés había una ceguera similar, aunque tal vez más problemática, ya que hoy en día, los respectivos autores poseen en general una valoración más elevada que, por ejemplo, Kipling o T. E. Lawrence. André Malraux, por ejemplo, equipara el heroísmo nietzscheano (modelado en el Kurtz de Conrad) de su héroe Perken en *La vía real* con la invasión de Indochina, una posesión francesa. Gide utiliza el África del Norte francesa, muy conveniente para el nuevo despertar del sensualismo europeo, como el trasfondo del proceso de au-

toconocimiento, tanto suyo como de su héroe. En *El inmoralista*, Michel abandona el sentimiento europeo de responsabilidad por su cuantioso patrimonio, y elige los desiertos de Túnez y Argelia, donde supone que los árabes viven sin permanencia ni memoria en un estado de refinada promiscuidad sexual. Pero el ejemplo más interesante es también el más problemático: Albert Camus. Perteneciente a una segunda generación de *pied-noir*,* fue un artista de gran talento, cuyas narraciones tempranas sobre la miseria en Argelia le habían otorgado el lugar de un escritor con conciencia y principios. Sin embargo, su más famosa parábola, *El extranjero*, se ocupa del asesinato de un árabe sin nombre, ni padres ni identidad reconocible. El drama sólo atañe a Meursault, un héroe europeo existencialista para el que Argelia y los musulmanes son nada más que el trasfondo de sus preocupaciones —más elevadas y urgentes— sobre la libertad, la autoridad y la voluntad. En su narrativa, desde *La peste* hasta *El exilio y el reino*, Camus utiliza Argelia como trasfondo inerte, cuya posesión hay que defender cuando, luego de la revolución de 1954, la presencia europea se encuentra profundamente amenazada.

La tragedia de Camus es que no puede verse a sí mismo ni ver la masiva presencia francesa en Argelia como la culminación de más de un siglo de conquista colonial. En lugar de esto, niega con terquedad la prioridad del reclamo árabe y cuando autores metropolitanos como Sartre y Jeanson toman partido abiertamente por el Frente de Liberación Nacional, Camus se opone al reclamo árabe en Argelia y afirma de modo categórico que no es más importante que el de muchas otras razas, incluyendo la francesa, que se han asentado allí. Sin embargo, en virtud de cierta extraña ironía, Camus es leído aún en nuestros días como un escritor francés que examina de modo minucioso las difíciles coyunturas de la ocupación alemana de Francia, por más que su obra está situada de modo explícito en Argelia, donde los árabes son quienes sufren y mueren la mayoría de las veces.

El edificio cultural del imperialismo, por lo tanto, se levanta sobre la noción de superioridad occidental, tal como fue formulada con gran lucidez por Jules Harmand en su obra *Domination et colonisation* (1910):

Es necesario, entonces, aceptar como principio y punto de partida el hecho de que hay una jerarquía de razas y civilizaciones, y que nosotros pertenecemos a la raza y civilización superior, y que si bien la superioridad confiere derechos, también impone obligaciones estrictas como contrapartida. La

* Francés de Argelia. [N. de T.]

legitimación básica de la conquista de los pueblos nativos es la convicción de nuestra superioridad, no sólo nuestra superioridad técnica, económica y militar, también nuestra superioridad moral. Nuestra dignidad descansa sobre esta cualidad que constituye los cimientos de nuestro derecho a dirigir al resto de la humanidad. El poder material no es nada sino un medio para este fin.

Harmand basa su grandiosa afirmación en la distinción ontológica fundamental que separa a Occidente del resto del mundo. Difícilmente alguien antes de la descolonización —y no muchos después de ella— haya puesto en duda esta distinción. Más aun, con el auge de la etnografía y como han demostrado la lingüística, la teoría racial y la clasificación histórica seudocientífica de los pueblos a la manera de Spengler o LeBon, las diferencias entre los pueblos están codificadas en diversas jerarquías y esquemas científicos en que categorías como lo primitivo, lo salvaje y lo degenerado, lo natural y lo antinatural tienen asignadas funciones específicas. El surgimiento de códigos universales en campos como la geografía y la historia está basado en una correspondencia entre la autoridad que los universaliza y el poder colonial, por un lado, y en la subordinación de los colonizados a este último, por el otro. Debemos recordar que la mayoría de las obras estándar sobre África, Oriente, Australia y el Caribe fueron escritas pensando en lectores europeos; rara vez estas obras esperan encontrar lectores no occidentales, y mucho menos críticas no europeas como las de Aimé Césaire en el siglo XX, en su *Discours sur le colonialisme*, o de Frantz Fanon, en *Los condenados de la tierra*,⁵ obras cuya pretensión principal es introducir una voz nativa dentro del texto científico o erudito, y refutar —o anular— de este modo la perspectiva dominadora de esos textos, sus pretensiones y duplicidad. Y, finalmente, debemos tener en cuenta que el conocimiento del mundo no europeo —narrado en la ficción, teorizado en la mayoría de las ciencias sociales, codificado en prácticas activas de hegemonía tales como la *mission civilisatrice*, el concepto de gobierno directo de Richard Lugar, la idea estadounidense de destino manifiesto— no era un aspecto marginal o arcano de la cultura metropolitana; participaba de modo activo en vastas áreas de la vida: el entretenimiento popular, la pedagogía, el espectáculo musical, la publicidad, además de toda la estructura de conocimiento sobre el propio yo y sobre el otro, ubicadas en el centro mismo de la identidad nacional. De hecho, vale la pena remarcar aquí que incluso la noción de identidad nacional se encuentra involucrada de un modo peculiar en las prácticas

⁵ Trad. esp.: México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

de dominio de ultramar. Esto es tan cierto para Europa como para los Estados Unidos a partir de fines del siglo XIX; en cada caso, la jerga de la identidad nacional se basa en la inferioridad de otros, ya sean considerados inferiores o competidores. La ironía es que, aunque un imperio imitara a los otros, siempre había una insistencia en la excepcionalidad particular de, digamos, el imperialismo británico, en oposición al francés; pero las más sonoras protestas fueron las de los estadounidenses, que siempre afirmaron que ellos no eran como los ingleses.

Puede medirse cuán eficientes eran estos esquemas imperiales si se observa cómo transformaron los lugares afectados. Vastas parcelas de tierra en América y Australia estaban sujetas a lo que Alfred Crosby ha denominado imperialismo ecológico, una actividad no restringida a los imperios modernos, sino practicada también por los imperios precedentes. Los sistemas antiguos de agricultura eran dejados de lado con el objeto de que otros más modernos pudieran explotar la tierra de un modo más eficiente. Se introdujeron nuevas plantas y animales, a menudo también como una forma de convertir el territorio extraño en algo que se asemejara a lo que se había dejado atrás en el hogar. La nueva parcelación y la acción de volver a nombrar la tierra junto a la búsqueda de riquezas naturales iban a menudo acompañadas del exterminio de los pueblos nativos y, en los casos de Irlanda y Argelia, también de la "europeización" de la lengua. Hacia mediados de la década de 1950, en Argelia, el idioma árabe fue prohibido por los franceses, que ya habían incorporado Argelia como un departamento de la madre patria. Un excelente índice de cuánta violencia suponía esta forma de colonización y de cuán profundas fueron sus consecuencias en Argelia puede encontrarse en el libro de David Prochaska *Making Argelia French*. Donde la colonia fue administrada pero no colonizada (por ejemplo, en la India), los ingleses transformaron por completo el antiguo sistema de renta tributaria; se aplicaron principios utilitarios y racionales para, por ejemplo, la nueva demarcación de distritos en Bengala, que no tenía absolutamente nada que ver con las tradicionales formas locales de explotación del suelo. Poco después, la idea de que los hindúes debían ser educados en inglés (con la perspectiva de pacificarlos y gobernarlos con mayor facilidad) fue promovida por lord Macaulay, que despreciaba toda la literatura oriental, la cual, según decía, no tenía ni el valor de las peores antologías de los clásicos europeos que se pueden encontrar en la biblioteca de un chico inglés en edad escolar. La parte menos benigna de esta aparición temprana de lo que hoy llamamos modernización fue aquella que también ejerció la denigración y la humillación consecuente de las

culturas nativas y las lenguas de la India, algo que sería inculcado en las generaciones de jóvenes hindúes.

En este contexto emergen prácticas científicas como el orientalismo, que se abrió camino en todos los niveles de la cultura: la cultura de masas y la de elite; y, por supuesto, dio al mundo muchas cosas nuevas en el camino del conocimiento y el arte, pero también expresó y encarnó el poder colonizador de moldear –a partir de su perspectiva– la historia, la geografía, la lengua, la cultura e, incluso, la ontología del nativo.

Sin embargo, podemos seguir disfrutando y admirando, interpretando y volviendo a llevar a escena obras maestras artísticas basadas en estas ideas y nacidas de ellas, así como las obras de Wagner que, como ha mostrado Mark Weiner en su libro *Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, presentan relaciones horripilantes con la xenofobia y el odio racial. Por cierto, no he intentado de ningún modo denigrar las obras culturales nacidas del orientalismo o del imperialismo; he procurado, en cambio, mostrar que el valor considerable de éstas requiere algo más que una actitud de veneración o la distancia objetiva propia de los curadores o anticuarios. Cuanto más compleja, irreconciliable y contradictoria es la obra, tanto más interesante y tanto más desafiante resulta representarla e interpretarla. Nosotros debemos, me parece, ser capaces de ver el ámbito de lo estético como autónomo y a la vez mundano, o sea, anclado en el mundo social e histórico de los hombres y las mujeres que lo produjeron. Además, tal como el historiador Eric Hobsbawm ha afirmado, el sistema mundial del siglo XIX creó “una economía global, que penetró de forma progresiva en los rincones más remotos del mundo, con un tejido cada vez más denso de transacciones económicas, comunicaciones y movimiento de productos, dinero y seres humanos que vinculaba a los países desarrollados entre sí y con el mundo subdesarrollado”.⁶ Si esta globalización es verdadera en el siglo XIX, es aún más verdadera en el siglo XX, en especial en lo que concierne a las culturas.

Esto no es sólo una cuestión de fenómenos lamentables, tales como el *franglais*,* Coca-Cola, McDonald's, MTV y CNN, aunque Dios sabe que están por todas partes. El mundo está también profundamente mezclado e interrelacionado en el ámbito de la alta cultura. Piénsese en Ravel, Messiaen, Debussy y Japón y Bali; piénsese en Picasso y el arte africano; o en Ezra Pound y China. La cuestión es que las artes europeas han abrevado en todas partes y precisamente

⁶ *La era del imperio*, Buenos Aires, Crítica, 1998, p. 71.

* Mezcla de francés e inglés. [N. de T.]

esto las vuelve más interesantes. Además, por primera vez en la historia nos encontramos con que las artes europeas son apreciadas y admiradas, estudiadas e interpretadas no sólo por europeos, sino también por chinos, egipcios, indonesios, trinitenses y brasileños. El radio de acción de la cultura europea se ha expandido en proporciones enormes, mucho más allá de los límites de Europa, en parte gracias al trasfondo imperial que he bosquejado aquí. Si se me permite usar me como ejemplo, debo mencionar que, aunque nací y crecí en Palestina y Egipto (ambos, en su momento, colonias británicas), vi y oí mi primera ópera, *André Chenier*, en El Cairo y allí escuché mis primeros discos de Beethoven y Wagner; como estudiante de escuelas coloniales británicas aprendí la historia, la literatura y la cultura de Inglaterra a expensas de mi propia historia, pero con el tiempo fui capaz de familiarizarme también con esta última.

Hay otras formas en que la cultura europea ya no está confinada a una supuesta comunidad homogénea de ciudadanos. Por primera vez en la historia, Inglaterra, Francia, Alemania, Italia, los países escandinavos y otros de la Comunidad Europea están llenos de asiáticos y africanos, que ahora viven en estos países como inmigrantes. A pesar de sus diferentes culturas, lenguas, tradiciones, estos nuevos europeos tienen un interés en la cultura europea a la que ya han comenzado a contribuir. Considérese, por ejemplo, a los escritores en lengua inglesa o francesa que son originarios de la India, el Caribe, África del Norte; sus obras pertenecen a dos mundos, pero en su mayor parte han ingresado en la corriente central de la cultura europea, donde gozan de una alta estima. Rushdie, Anita Desai, Ben Jelloun, Aimé Césaire, Wilson Harris, Asia Djebar son sólo unas pocas figuras que nos vienen rápido a la memoria. Una amalgama similar de lo europeo y lo no europeo se encuentra en la literatura de América Latina, que enlaza las culturas peninsular y americana en una síntesis vigorosa. Creo que sería un malentendido grotesco del desarrollo cultural excluir esta nueva rama de la cultura europea/no europea por razones raciales o étnicas. Todas las culturas son híbridas; ninguna es pura; ninguna es idéntica a un pueblo racialmente puro; ninguna conforma un tejido homogéneo. Más aún, todas las culturas incluyen en su constitución una parte significativa de invención y fantasía —mitos, si se prefiere— que participa de la formación y la renovación de las diversas imágenes que una cultura tiene de sí misma. Gracias a los esfuerzos de historiadores como Hobsbawm y Ranger (*La invención de la tradición*)⁷ y Martin Bernal (en *Atenea negra*),⁸ ahora sabe-

⁷ Trad. esp.: Barcelona, Crítica, 2002.

⁸ Trad. esp.: Barcelona, Crítica, 1999.

mos que las tradiciones pueden ser (y de hecho a menudo son) inventadas, y que en el caso de imágenes duraderas del pasado cultural (como la de la Grecia clásica), están acompañadas de un componente importante de manipulación, invención, limpieza, purgación y falsificación deliberada y retrospectiva.

Una de las teorías menos edificantes y más maliciosas de los últimos tiempos es la conocida como *el choque de civilizaciones* (*the clash of civilizations*). En principio propagada por un profesor estadounidense de ciencias políticas como un modo de continuar con la Guerra Fría en diversos frentes, el concepto de *choque de civilizaciones* provocó una gran discusión sobre el mantenimiento de las culturas por separado, para defender la civilización occidental, protegerla de las amenazas del islam y el confucianismo. No hace falta recordar que todas las culturas tienen en su seno un potencial de belicoidad y agresividad ilimitado, especialmente cuando este potencial se dirige contra “demonios” extranjeros que parecen amenazar “nuestro” equilibrio interno. Un famoso poema de Constantinos Kavafis representa este mecanismo particular con asombrosa claridad; titulado “Esperando a los bárbaros”, el poema narra el proceso en que algunos romanos decadentes se preparan para la llegada de los bárbaros. Dejando de lado su comportamiento tradicional, inventan nuevos modelos de vida como una forma de enfrentarse a este nuevo pueblo extraño. Pero en el medio del poema se descubre que los bárbaros no vendrán después de todo:

—¿Y por qué, súbitamente, esta inquietud y turbación?

¡Cuán graves se han vuelto los rostros!
 ¡Por qué las calles y las plazas se vacían de pronto
 y por qué vuelven todos a casa con aire sombrío?

—Es que ha caído la noche y no llegan los bárbaros.
 Gente llegada de la frontera
 lo afirma: ya no existen los bárbaros.

Y ahora, ¿qué destino será el nuestro, sin bárbaros?
 Esa gente era al menos una solución.⁹

Los enemigos externos —los bárbaros— ofrecen una solución fácil al estancamiento, a la ausencia de creatividad, a la intuición de que es más fácil excluir

⁹ Constantinos Kavafis, *Esperando a los bárbaros y otros poemas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1988.

y defenderse que innovar y crear nuevas formas de pensar. Así se fabrica un discurso sobre la maldad de los “enemigos” y se emplea una gran cantidad de tiempo en atacarlos y practicar la autoexaltación. Las culturas son por fuerza nacionalistas; en una frase muy famosa, el poeta y crítico inglés decimonónico Matthew Arnold dijo que la cultura era lo mejor del conocimiento y el pensamiento, implicando sin duda que “lo mejor” era europeo, blanco y occidental. Pero, como dije antes, conocemos con demasiada precisión los fines con que fue utilizada la cultura europea como para mantener una imagen de ella propia de una militancia inocente y muy poco informada.

La cultura es siempre histórica, y siempre está anclada en un lugar, un tiempo y una sociedad determinados. La cultura siempre implica la concurrencia de diferentes definiciones, estilos, cosmovisiones e intereses en pugna. Además, las culturas pueden volverse oficiales y ortodoxas —como en los dogmas de sacerdotes, burócratas y autoridades seculares— o pueden tender hacia lo heterodoxo, lo no oficial y lo libertario. En ambos casos, sin embargo, lo interesante de una cultura es su relación con otras culturas y no sólo su interés en ella y su grandeza. Para aquellos de nosotros que por nuestro origen vivimos en más de una cultura, la cultura europea presenta dos caras: una acuñada por la herencia colonial a la que ya me referí, y otra (más interesante) que está abierta a su propia historia de relaciones con otras culturas, abierta al diálogo y al intercambio. Ambos aspectos dejan en claro cuán compleja es la historia de Europa. Una de las más penosas corrientes de las dos pasadas décadas en los Estados Unidos es la forma en que la cultura oficial es considerada como una especie de fenómeno elevado, purificado y libre de cualquier conexión con la historia y la realidad, hecha para servir a fines patrióticos y terapéuticos que son considerados “indiscutibles”. Al menos dos exhibiciones del Instituto Smithsonian tuvieron que ser recientemente canceladas o modificadas sustancialmente, ya que lo que presentaban era considerado ofensivo para varios grupos. Hace cuatro años, miembros del Congreso atacaron —sin haberla visto— una exhibición, brillantemente organizada, sobre las imágenes idealizadas del oeste estadounidense, que aparecían yuxtapuestas con las descripciones de actos sórdidos de pillaje y conquista. ¿Por qué? Porque impugnaba el mito patriótico del origen estadounidense. Así como este tipo de disputa da testimonio del poder movilizador de las imágenes culturales, la idea de bloquear o intentar difamar presentaciones porque exhiben un aspecto complejo, no siempre lisonjero, de la cultura nacional (o de un ámbito particular de ella), despierta la sospecha de que se pretende equiparar la cultura con la propaganda.

Como los Estados Unidos, Europa contiene muchas culturas, muchas de ellas comparten características que son demasiado obvias para repetir las aquí. Por supuesto, toda política cultural europea que merezca este nombre debe, ante todo, educar e informar a los ciudadanos y no inculcar actitudes de patriotismo acríticas, ciega admiración o un sentimiento de distancia alienante hacia la cultura. Pero tal política cultural también debe ser racional, o sea, debe subrayar las relaciones culturales que producen o hacen posible una actitud de participación e interacción de miembros de lo que hoy es una sociedad extraordinariamente variada. De ningún modo estoy proponiendo que las presentaciones culturales deban ser didácticas, tendenciosas o ideológicas hasta el fastidio. Ni sugiero que no haya lugar para numerosas oportunidades de admirar la obra de un único pintor, o escuchar las óperas de Mozart, sin hacer comentarios instructivos.

Es demasiado evidente que no soy un comisario de cultura. Estoy hablando aquí del contexto en que se elabora, presenta, apoya y —lo más importante— se recibe la cultura europea. Cuanto más estrechas y más restringidas las definiciones y los marcos, menos interesante el resultado. “Todo documento de civilización”, dijo Walter Benjamin, “es también un documento de barbarie”. Se puede aprender mucho si se conserva en mente este aforismo, que evidentemente tiene mucho más que ver con el entendimiento humano que con la arrogancia. La única vía de la cultura para no cargar con su complejo pasado y con los clichés infantiles de la candorosa redención y el patriotismo que a menudo la envuelven consiste en enfrentar el pasado y su presencia en el presente con toda su complejidad y seguir construyendo con audacia, inteligencia e innovación.

Creo que lo que la cultura europea puede ofrecernos hacia el fin del siglo XX es una ocasión para diferentes tipos de reconocimientos (*recognitions*), en todos los diversos sentidos presentes de esa palabra tan polisémica.* Reconocer la verdad histórica de la propia experiencia; reconocer la verdad de otras culturas y experiencias; reconocer la grandeza y la manipulación de que la cultura es capaz; reconocer que la cultura no es una serie de monumentos, sino una incesante confrontación con procesos estéticos e intelectuales; por último, reconocer en la cultura el potencial para imágenes audaces y declaraciones osadas. Todo lo demás es menos interesante.

* Las múltiples acepciones de la palabra inglesa coinciden con las del término en español.
[N. de T.]

El lugar de Egipto en la historia de la memoria de Occidente*

Jan Assmann

QUISIERA COMENZAR explicando qué entiendo por historia de la memoria. Historia de la memoria** es lo opuesto a arqueología, es decir, mi verdadera ocupación. La arqueología, no entendida como materia académica sino como una determinada mirada sobre el pasado, investiga tanto los primeros orígenes y las cadenas causales que vinculan todo lo posterior a dichos orígenes, como los hechos demostrables, cómo ha sucedido algo en realidad. Para el acceso arqueológico al pasado, el texto originario [*Urtext*] es siempre el mejor texto y el estado de cosas originario el mejor estado de cosas; historia es historia de la decadencia y de la falsificación. La egiptología como materia conoce sólo este tipo de acceso, pues ha surgido para corregir, enderezar y suprimir, a través de las fuentes, las prolíferas representaciones frecuentemente fantásticas de la antigua cultura egipcia. Toda esta fantasía sobre Egipto desde los griegos hasta el Renacimiento y desde el Renacimiento hasta el Romanticismo se presenta a la mirada arqueológica como un desatino que debe ser despejado para avanzar hacia resultados verdaderos. La historia de la memoria procede al revés. Pone entre paréntesis el pasado "tal como ha sido" y se concentra en las formas en las que fue recordado en épocas posteriores. Aquello que a la mirada arqueológica se manifiesta como mero escombros aparece aquí como el verdadero portador de información. El efecto del tiempo no aparece como

* Traducción del alemán de Laura S. Carugati.

** Jan Assmann comienza su exposición con la definición del sustantivo compuesto *Gedächtnisgeschichte*, al cual yuxtapone el apóposito *Geschichte des Gedächtnisses*. En castellano no resulta posible reponer dicho apóposito. He optado directamente por eliminarlo. Así, el enunciado alemán *Gedächtnisgeschichte, die Geschichte des Gedächtnisses, ist das Gegenteil der Archäologie...* lo he traducido como "Historia de la memoria es lo opuesto a arqueología...". [N. de T.]

un proceso casi natural de sedimentación en el que una capa se deposita sobre otra, a través de la cual se busca penetrar en la verdadera información, sino como un proceso de trabajo cultural que, por el contrario, confronta continuamente este sedimento, una dinámica de las reconstrucciones y recusaciones que se puede describir de la mejor manera con la terminología de la memoria como recordar y olvidar. Esta dinámica no ilumina casi nada el pasado recordado; sí, en cambio, el presente correspondiente en el que una sociedad recuerda; a pesar de que la historia de la memoria nunca debería ser de modo alguno ajena a los sucesos recordados. Ningún pasado se sostiene como tal, sino en tanto es recordado. Tal como ya sabemos desde Halbwachs, el recordar y el olvidar siempre tienen lugar en el presente.¹ Esta dinámica es el objeto de la historia de la memoria.

Se puede ver claramente la diferencia entre el procedimiento arqueológico y el que yo propongo tomando como ejemplo una discusión metodológica psicoterapéutica. Se sabe que Freud fue en la psicoterapia un partidario del método arqueológico; frecuentemente comparó con gusto su tipo de análisis con la arqueología.² Su interés era descubrir una verdad originaria y reprimida, preferentemente una vivencia de la infancia temprana, traumática, no presente aún en la plena conciencia, y luego vincular los problemas presentes con este origen a través de cadenas causales. Frente a eso, hoy se realzan los métodos que buscan en los archivos de la conciencia presente o en las redes de relaciones presentes las vías de una ayuda terapéutica.

Como memoria se han de entender aquí todas las formas en las cuales un presente se refiere al pasado. En vez de decir "presente" podemos decir también "sociedad", "grupo" o "individuo", pues el que recuerda es siempre un sujeto colectivo o individual, y la reconstrucción de un pasado está siempre en estrecha relación con la autoimagen o la identidad del sujeto que recuerda y que necesita el pasado como una fuente que da sentido y orienta en los valores. La mirada arqueológica intenta librarse de tal compromiso de identidad,

¹ Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, París, PUF, 1950; *La Topographie légendaire des évangiles en terre sainte. Étude de mémoire collective*, París, PUF, 1941; *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, 1925, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1985 [trad. esp.: *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos, 2004]. Sobre Halbwachs véase Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, Múnich, C. H. Beck, 1992, pp. 34-66; Gerarde Namer, *Mémoire et société*, París, Méridiens Klinck Sieck, 1987; R. Heinz, "Maurice Halbwachs' Gedächtnisbegriff", *ZPhF*, núm. 23, 1969, pp. 73-85.

² Lydia Flem, *Der Mann Freud*, Fráncfort del Meno/Nueva York, 1993, pp. 35-58 [trad. esp.: *El hombre Freud*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992].

lo que naturalmente nunca logra por completo; incluso hay casos de una arqueología estabilizadora de identidad, como la excavación de Masada en Israel por Yigael Yadin, que elevó el lugar de la excavación a *lieu de mémoire* central y a verdadero santuario nacional del Estado de Israel. La egiptología se ha apartado desde el comienzo y a través de verdaderas obras de fortificación de esto que se llama “egiptomanía” y la considera lo opuesto de su propio tratamiento de la cultura egipcia antigua. Egiptomanía no es otra cosa que una utilización de Egipto para fines propios vinculados a la orientación en valores relativos a la identidad y a la formación de la imagen propia. En los círculos de la egiptología se considera la egiptomanía un enemigo del que se burlan hasta fines del siglo XVIII con cierto placer en una suerte de museo del malentendido, pero también se la festeja (los egiptólogos suelen tener una relación amorosa bastante especial con la *Flauta mágica*); sin embargo, se la rechaza en sus formas actuales de esoterismo, ocultismo, ciencia de las pirámides, tarot, etcétera.³ Yo tampoco puedo saltar sobre mi propia sombra y voy a dejar el siglo XVIII.

Ahora bien, no olvidemos que el término griego “historia” significa en realidad “indagación”, una investigación que está guiada por la curiosidad y no por la necesidad de legitimidad y orientación en los valores. Es por ello que ya Lukian exige del historiador que sea *apolis*, es decir, que escriba historia no desde el punto de vista de una determinada *polis* y en interés de su autoestabilización. Aunque en la realidad “memoria” e “historia” generalmente van unidas, en la teoría hay que mantenerlas separadas como “tipos ideales”. Si no, se confunden los modos de proceder y uno tampoco se puede librar en tanto historiador de la memoria de un cierto erotismo pedante ni justificándolos como “malentendidos” ni al sobreinterpretarlos como testimonios auténticos como lo hizo, por ejemplo, Martín Bernal. En este sentido pues, como señales orientadoras, entiendo el concepto “historia de la memoria” e investigo la historia de la memoria de Egipto en la tradición occidental.⁴

La historia de la memoria de Egipto en Occidente es un fenómeno extraordinariamente complejo, y esto se debe a tres razones. En primer lugar, Egipto nunca desapareció de la memoria cultural de Occidente y por eso nunca fue descubierto realmente. Siempre quedó presente en los archivos de

³ Véase al respecto Erik Hornung, *Das esoterische Ägypten*, Múnich, C. H. Beck, 1999.

⁴ Para el concepto “historia de la memoria” (*mnemohistory*) y su delimitación con respecto a “historia”, véase el primer capítulo de mi libro *Moses, der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnis Spur*, Múnich, Fisher, 1998 [trad. esp.: *Moisés el egipcio*, Madrid, Oberon, 2003].

la memoria cultural de Europa. En segundo lugar, la imagen de Egipto que se ha conservado en estos archivos es extremadamente ambivalente. La imagen bíblica de Egipto está marcada sobre todo por el odio y el temor. Egipto aparece allí como la casa de esclavos, la personificación de tiranía, *hybris*, idolatría, magia. Los autores griegos presentan, por el contrario, una imagen preponderantemente positiva de la antigua cultura egipcia, una imagen dominada por la fascinación. Egipto aparece aquí como la personificación de sabiduría, devoción, ciencia y sensata conducción del Estado.⁵ En tercer lugar, la historia de la memoria y de la recepción de Egipto está marcada por una interacción entre estas dos imágenes ambivalentes que quedaron presentes en la memoria cultural y nuevos descubrimientos y hallazgos que hicieron época y dividieron esta historia en etapas claramente distinguibles unas de otras. Por eso, el transcurso de esta historia es discontinuo y se da en cuatro etapas de las cuales quisiera presentar dos más detalladamente a continuación.

La primera fase está constituida por la tradición medieval. En el centro se encuentra la Biblia con su concepción adversa a Egipto. Sin embargo, los autores clásicos están, aunque al margen, también presentes de algún modo. Además, en los escritos de los Padres de la Iglesia se encuentra una serie derrallada de las costumbres y concepciones egipcias. Aunque en forma marginal y clandestinamente, hay incluso tradiciones herméticas y alquimistas. A pesar de ello, se puede afirmar que, en general, el antiguo Egipto ocupa un lugar marginal durante el período entre la Antigüedad tardía y el Renacimiento, y que no se trata de una fase especialmente intensa en la recepción de Egipto como para que pueda ser denominada egiptomanía. Lo mismo rige para la cuarta fase: el período desde el desciframiento de los jeroglíficos hasta hoy. El desciframiento de los jeroglíficos condujo, paradójicamente, a una gran desilusión y desencanto de Egipto. Por ésta y otras razones, Egipto quedó nuevamente excluido del haz de luz de los faros buscadores de la memoria cultural orientados a los orígenes, valores e ideas directrices y se ubicó entre las innumerables culturas extrañas y exóticas de las que se ocupó el historicismo a partir de un interés arqueológico. Quedan así dos fases de egiptomanía auténtica, o mejor dicho, egiptosofía, pues se trata de la recuperación y cuidado de una sabiduría cuyo origen se vio en Egipto.

Con el redescubrimiento de dos libros comienza la primera fase de una egiptosofía europea y que es la segunda fase de la recepción de Egipto en ge-

⁵ Además, véase mi libro *Weisheit und Mysterium. Das Bild der Griechen von Ägypten*, München, C. H. Beck, 2000.

neral, y que marca claramente la finalización de la primera (la medieval). El Renacimiento fue la época de los grandes descubrimientos (de China, la India y América, en los siglos XV y XVI), pero Egipto no fue descubierto, porque no había desaparecido de la memoria cultural. Sólo se puede descubrir lo desconocido. Egipto había decaído con el fin de la cultura faraónica, pero aunque sus escritos se volvieron ilegibles, no desapareció, sino que quedó presente en los textos fundamentales de Occidente, la Biblia, los autores clásicos, los Padres de la Iglesia. Por eso Marsilio Ficino supo inmediatamente qué tenía que hacer cuando Cosimo de Medici le presentó, en 1463, un manuscrito completo del *Corpus Hermeticum*.⁶ Dejó de lado las obras de Platón que estaba traduciendo al latín y se dedicó inmediatamente a la traducción de los textos herméticos. Pues estos textos eran de la más alta significación y su importancia ya le resultaba conocida gracias a las innumerables citas de los Padres de la Iglesia, textos que codificaban un protosaber, que era fundamental en tanto origen común de la Biblia y de los filósofos griegos. Marsilio Ficino sabía a través de Laktanz y Agustín que su autor, Hermes Trimegisto, era un sabio que había vivido en la época de Moisés o incluso un poco antes. En sus escritos se reencontró el tesoro perdido de un saber común a cristianos, judíos y paganos.

Este primer redescubrimiento de Egipto produjo una verdadera revolución espiritual. Se podría quizá objetar que aquí no se trata del redescubrimiento de Egipto, sino de un acodo marginal del neoplatonismo griego tardío. Sin embargo, esta crítica corresponde a la mirada arqueológica sobre estas cuestiones y no concierne a la mirada de la historia de la memoria. No nos interesa establecer a dónde pertenecen estos textos según la opinión actual, sino cómo eran considerados en ese entonces. Para Marsilio Ficino y los demás egipcios del Renacimiento, como Pico della Mirandola, Giordano Bruno y Athanasius Kircher, los textos herméticos eran modificaciones de la teología y la filosofía egipcia. Y justamente por eso fueron considerados tan importantes en tanto eran egipcios y antiquísimos.

Ahora bien, hay que saber que el hermetismo no se trata de una filosofía como cualquier otra, sino de una construcción completa de la realidad, una nueva constitución del mundo que incluía aspectos puramente prácticos co-

⁶ A. D. Nock y A. J. Festugière (comps.), *Corpus Hermeticum, Hermès Trismégiste*, 4 t., París, Les Belles Lettres, 1945-54. *Hermetica. The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a New English Translation with Notes and Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; Carsten Colpe y Jens Holzhausen, *Das Corpus Hermeticum Deutsch*, Clavis Pansophiae 7, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann, 1997.

mo la magia, la alquimia, la producción de oro, la adivinación, la astrología, la medicina naturista y las técnicas místicas. Quisiera recurrir al término “cosmoteísmo” acuñado en el siglo XVIII para denominar a esta nueva constitución e imagen del mundo:⁷ la teoría de la animidad divina del mundo. El cosmoteísmo hermético era mucho más que una filosofía. Sus representantes eran aquellos “magi” que reunían en una sola persona las prácticas de médico, curandero, mago, astrólogo, exorcista, adivino, teólogo, filósofo, filólogo, y a quienes Goethe rindió homenaje en el *Fausto*.⁸ Ahora bien, el monoteísmo es precisamente la contraparte del cosmoteísmo hermético, al que se opuso por completo con la desdivinización del mundo y su transformación en creación. Cosmoteísmo es lo que el monoteísmo demoniza como fetichismo o idolatría y asocia con Egipto. Si el segundo mandamiento prohíbe la representación en imágenes, y no se trata, por cierto, solamente de la reproducción de Dios, sino de la reproducción de todas las posibles formas que se pueden reproducir en este mundo, entonces esto se dirige en contra de Egipto en tanto cultura de la imagen, cuya escritura consiste en signos que reproducen todo lo que está en el aire, en la tierra y en el agua. Fue realmente un gran logro reunir dos opuestos tan extremos como el monoteísmo bíblico y el cosmoteísmo hermético en una concepción del mundo coherente.

Sin embargo, el *Corpus Hermeticum* no fue el único descubrimiento que produjo una ruptura, un cambio de paradigma espiritual. Cuarenta y cinco años antes, en 1419, el viajante Cristoforo da Buaondelmonti trajo de la isla Andros un manuscrito griego que contenía dos libros del autor egipcio Horapollon Nilotes sobre los jeroglíficos egipcios.⁹ Así como el *Corpus Herme-*

⁷ Lamoignon de Malesherbes había acuñado la expresión “cosmoteísmo” en relación con la adoración antigua, especialmente la estoica, del cosmos o del mundus como Ser Supremo. En su edición de la *Naturalis historia de Plinio el viejo* (1782), comenta una frase especialmente típica de esta religión –mundum, et hoc quodcumque nomine alio coelum appellare libuit, cujus circumflexu teguntur cuncta, numen esse credi par est– con la propuesta de considerar a Plinio “no como un ateo, sino como un cosmoteísta, es decir, como alguien que cree que el universo es Dios”, véase Emmanuel J. Bauer, *Das Denken Spinozas und seine Interpretation durch Jacobi*, Francfort del Meno/Berna/Nueva York/París, Peter Lang, 1989, pp. 234 y ss.

⁸ Véase Anthony Grafton, *Cardano's Kosmos. Die Welten und Werke eines Renaissance-Astrologen*, Berlín, Berlin Verlag, 1999. Cardano, el inventor de la “articulación cardán”, así llamada en honor a su nombre, fue matemático, médico, astrólogo, filósofo y enciclopedista.

⁹ Ediciones: F. Sbordone, *Hori Apollinis Hieroglyphica*, Nápoles, Loffredo, 1940; *The Hieroglyphics of Horapollo*, Princeton, Princeton University Press, 1950; Mario Andrea Rigoni y Elena Zanco, *Orapollon, I Geroglifici*, Milán, BUR, 1996. Una nueva edición del texto griego con la traducción al alemán de Heinz Josef Thissen, Leipzig, 2001.

ticum resultó el punto de partida del discurso hermético en todas sus ramificaciones, del mismo modo los *Hieroglyphika* de Horapollon resultaron el punto de partida del discurso gramatológico.¹⁰ Estos dos discursos se deben mantener por lo pronto bien separados uno del otro; si bien a veces se tocan en los escritos de Marsilio Ficino, recién se fusionan en el siglo XVII en Athanasius Kircher, que interpretó los jeroglíficos como criptografía, especialmente inventados para la codificación de la sabiduría hermética. En torno del discurso gramatológico se agrupan no sólo las diferentes producciones de emblema barroca y alegoría, sino también los esfuerzos filosóficos por crear sistemas universales de notación que hicieran posible el registro independiente de unidades complejas de sentido de lenguas particulares.¹¹

El descubrimiento de Horapollon convulsionó los fundamentos de la semiótica aristotélica, así como el descubrimiento del *Corpus Hermeticum* había convulsionado los fundamentos del monoteísmo trascendental, y ambas rupturas apuntaron a la misma dirección de un cambio cosmoteísta. El antiguo debate acerca de la cuestión de si las palabras se refieren a las cosas por naturaleza (*physei*) o por convención (*thesei*), había sido resuelto por Aristóteles en favor de la convención, y la Edad Media vivió en el marco de la semiótica aristotélica, según la cual la realidad de las cosas y el pensar y el hablar del hombre estaban separados y unidos por la interfaz de códigos convencionales. Este debate se reestableció cuando se descubrió un sistema de escritura en los *Hieroglyphika* de Horapollon, que parece efectivamente referirse por naturaleza a la realidad en forma inmediata y sin mediación de un código lingüístico. A partir de este descubrimiento, se trasladó el debate entre platónicos y aristotélicos (Crátilo), que originariamente era puramente lingüístico, al ámbito de la gramatología. Lo particular, sin embargo, es que, en realidad, no se hacía esta diferenciación entre lenguaje y escritura. La escritura no se consideraba un invento posterior, secundario y derivado (tal como es presentado por Platón en su diálogo *Fedro*), sino algo tan originario como el lenguaje. La descripción de Platón de la invención de la escritura egipcia se aplicó entonces a la invención de la escritura en letras y se creyó haber encon-

¹⁰ Con respecto a la jeroglífica de la edad moderna temprana, véase en especial Liselotte Dieckmann, *Hieroglyphics*, St. Louis, Washington University Press, 1970; Madeleine V. David, *Le Débat sur les écritures et l'hieroglyphic aux XVIIe et XVIIIe siècle*, Paris, SEVPEN, 1965; Erik Iversen, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Copenhagen, Gad, 1961.

¹¹ Umberto Eco, *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*, München, 1993 [trad. esp.: *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica, 1994].

trado en los libros de Horapollon la escritura originaria, con la que la humanidad había escrito desde tiempos inmemoriales. Antes de escribir con letras, los hombres lo habían hecho con dibujos; estos dibujos eran la escritura originaria y no funcionaban por referencia a un código convencional sino por participación natural. Los jeroglíficos eran una escritura natural.

Naturaleza y escritura. Para poder apreciar la paradójica audacia de un concepto tal como “escritura natural” [*Naturschrift*], hay que tener presente en su totalidad la dimensión de la oposición que en la tradición occidental separa estos dos conceptos, *natura et scriptura*. Entre los conceptos escritura y naturaleza yacía el abismo absoluto que separaba el monoteísmo trascendental de la Biblia del cosmoteísmo pagano. La teoría de los dos libros de Dios, el libro de la escritura y el libro de la naturaleza, significó ya el primer paso mediador, aunque acentuó la diferencia. La idea de la escritura natural dio un paso decisivo. Sir Thomas Browne escribió en la primera mitad del siglo XVII: “Por el hecho de que utilizaron un alfabeto de cosas y no de palabras, ellos podían expresar, a través de sus imágenes y dibujos, sus contenidos escondidos en la escritura y el lenguaje de la naturaleza”; es decir, a través de las cosas. Thomas Browne veía en un alfabeto de cosas y no de palabras “la forma más exitosa de evitar la confusión lingüística babilónica”.¹² La cuestión fue aún más lejos. Los jeroglíficos como signos naturales resultaron apropiados de modo justamente ideal para los fines del cosmoteísmo. En virtud de su participación inmediata en la naturaleza se creía que los habitaba una fuerza de rememoración mágica y que ellos ejercían un poder sobre aquello que representaban. Por eso había que mantenerlos ocultos. Los jeroglíficos se consideraban una escritura secreta mágica; hasta el día de hoy, en la lengua coloquial se vincula el aspecto de lo misterioso al concepto de jeroglífico. Lo mismo vale para el concepto de lo “hermético”, que nos remite a las asociaciones con lo cerrado, lo inaccesible, lo enigmático. Este elemento de lo misterioso constituye, como se mostrará, el eslabón de unión entre la primera y la segunda fase de una recepción egipciosófica de Egipto. Todo termina, sin embargo, en 1614, que marca una profunda ruptura en la tradición hermenéutica.

En ese año apareció un libro del filólogo ginebrino Isaac Casaubon, en el que sin lugar a dudas demostró que los textos herméticos de ninguna manera eran tan antiguos como pretendían serlo, sino que provenían del siglo III d.C.

¹² Sir Thomas Browne, *Pseudodoxia Epidemica*, III, 148, citado por Dieckmann, *Hieroglyphics*, op. cit., p. 113.

y presentaban falsificaciones cristianas.¹³ Éste fue un fuerte golpe para Hermes Trimegisto, pero de ninguna manera para la imagen occidental de Egipto. Por el contrario, se verá que la caída de Hermes Trimegisto condujo a una nueva etapa mucho más influyente de la egiptología. Dado que presumo de haber descubierto, recién ahora, esta etapa como tal,¹⁴ quisiera permitirme abordar esta cuestión con más detalle.

Los pioneros de esta nueva etapa pertenecían a una tradición totalmente distinta, que se encontraba con sus prácticas místicas, médicas, alquimistas y astrológicas en la oposición más aguda a imaginar frente a la egiptología mágica del Renacimiento. Ellos eran hebraístas,¹⁵ y su héroe no era Hermes Trimegisto, sino Moisés. Su egiptología no llevaba a Egipto en el título, sino que se encubría en la forma de comentarios bíblicos y estudios. Ésta es la causa por la cual este discurso egiptológico ha permanecido hasta hoy casi desconocido.

Esta vez no fue el descubrimiento de libros desconocidos sino la relectura de libros muy conocidos lo que condujo a una nueva etapa de la egiptología. El *Führer der Verirrten* del filósofo judío Rabí Moisés ben Maimon, llamado Maimónides (1136-1204),¹⁶ surgido hacia fines del siglo XII, se cuenta entre los libros más conocidos; ya Tomás de Aquino lo cita frecuentemente y, en la nueva traducción latina de Johann Buxtorf (1599-1664), se encuentra entre los libros centrales del siglo XVII.¹⁷ Sin embargo, la lectura que el hebraísta de

¹³ Isaac Casaubon, *De rebus sacris et ecclesiasticis exercitationes XVI. Ad Cardinalis Baronii Prolegomena in Annales*, Londres, 1614, pp. 70 y ss. Véase Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago, University of Chicago Press, 1964, pp. 398-403 [trad. esp.: *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983]; Anthony Grafton, "Protestant versus Prophet: Isaac Casaubon on Hermes Trimegistos", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, año 46, 1983, pp. 78-93.

¹⁴ Constituye el objeto de los capítulos 3-5 de mi libro *Moses der Ägypter*, op. cit.

¹⁵ Sobre la tradición de los hebraístas cristianos, sobre todo del siglo XVII, véase Frank E. Manuel, *The Broken Staff: Judaism through Christian Eyes*, Massachusetts, Harvard University Press, 1992; y Aarón, L. Katchen, *Christian Hebraists and Dutch Rabbis. Seventeenth Century Apologetics and the Study of Maimonides' Mishneh Torah*, Massachusetts, Harvard University Press, 1984.

¹⁶ Me baso a continuación en la traducción de Shlomo Pines, Moisés Maimónides, *The Guide of the Perplexed (Dalalat al-ha'irin)*, Chicago, University of Chicago Press, 1963 [trad. esp.: *Guía de perplejos*, Madrid, Trotta, 1998.]. Para una traducción alemana, véase Moses ben Maimon, *Führer der Unschlüssigen, Übersetzung und Kommentar von A. Weiss, mit einer Einführung von J. Maier* [traducción y comentario de A. Weiss con una introducción de J. Maier], Leipzig, 1924, reimp. Hamburgo, 1972. Maimónides escribió en árabe (con símbolos de escritura hebrea), la traducción hebrea de Ibn Tibbon concluyó en 1204.

¹⁷ *Dux Perplexorum*, Basilea, 1629, según la traducción hebrea de Ibn Tibbon.

Cambridge John Spencer le confirió a esta obra provocó no obstante una revolución espiritual que se puede equiparar totalmente con la que había provocado la lectura de Marsilio Ficino del *Corpus Hermeticum*. ¿Cuál era la cuestión en Maimónides? El proyecto que se propuso en *Führer der Verirrten* consistía en encontrar una explicación para las innumerables leyes en apariencia absolutamente irracionales que en la Torá se vinculan a sacrificios, ceremonias, disposición del templo y dietética, y que en la ortodoxia judía rigen como infundadas, por lo cual también está prohibida la búsqueda de fundamentos para estas leyes. Maimónides admite la ausencia de fundamentos racionales, pero no la absoluta falta de fundamento, puesto que tal suposición contradiría la bondad de Dios. Por eso introduce la categoría del fundamento histórico. Aquello que no encuentra su fundamento en la razón debe fundamentarse históricamente.

La explicación que ofrece Maimónides se desarrolla más o menos así: cuando Dios le dio a su pueblo sus leyes a través de Moisés, sabía muy bien que el mundo ya estaba lleno de leyes, ritos y usos. La bondad de Dios y su condescendencia (en árabe *talattuf*, en latín *accommodatio*, *condescendentia*, en griego *synkatabasis*)¹⁸ a las costumbres y a la capacidad de comprensión de su pueblo lo alejaron de revelarle la verdadera religión en su absoluta pureza abstracta. Más bien adaptó la verdad a las circunstancias históricas y la transmitió a su pueblo en formas que se explican a partir de tales circunstancias y que estaban dispuestas de modo tal de ayudar a un conocimiento de Dios más purificado, a manifestarse recién en el curso de un proceso de desarrollo milenario. En otras palabras, Dios no ha escrito sus leyes en una tabula rasa, sino que ha tomado en consideración una Escritura ya disponible. La nueva Escritura está dispuesta de modo tal que cubre perfectamente la vieja. En el lugar de cada uno de los ritos, fiestas y usos paganos, Dios ha puesto un mandamiento que representa la inversión exacta de cada uno. Esta inversión normativa debía producir el efecto de una mnemotécnica del olvido y a lo largo del tiempo conducir a un olvido por transferencia. Por eso esta escritura es extraña y aparentemente irracional. Para poder leerla hay que volver a adquirir y descifrar la inscripción anterior. Para ello hace falta una investigación de la religión pagana que constituye el contexto histórico de la legislación divina. En la búsqueda de huellas de esta religión pagana desaparecida, Maimónides se

¹⁸ François Paul Dreyfus, "La condescendance divine (synkatabasis) comme principe herméneutique de l'Ancien Testament dans la tradition juive et dans la tradition chrétienne", en *Suppl. To Vetus Testamentum*, año 36, sin fecha, pp. 96-107 (indicación G. Stroumsa).

convirtió en historiador de la religión. Sin embargo, a pesar de que escribió su libro en Egipto, y a pesar de que extrae la Biblia de Moisés y su pueblo explícitamente de Egipto como su contexto histórico, traslada la historia a Harran, en Mesopotamia, el lugar en el que todavía en el siglo IX, es decir sólo doscientos años antes de Maimónides, los últimos paganos habían adorado al Dios Sol babilónico Sin. En esta gente ve Maimónides los últimos restos de una religión pagana antaño universal, la religión de los sabianos. Maimónides habla de ellos como del descubrimiento de una cultura olvidada. Los sabianos se ocuparon de la astrología y la magia y se parecían en muchos aspectos al hermetismo del Renacimiento. No tenían nada que ver con los antiguos egipcios.¹⁹

Cuando John Spencer, especialista en el Antiguo Testamento y en Maimónides y prefecto del College Corpus Christi en Cambridge, en la segunda mitad del siglo XVII, es decir, quinientos años después de Maimónides, retomó su proyecto de una explicación histórica de las leyes rituales mosaicas, reemplazó a Harran y los sabianos por Egipto, dado que evidentemente Egipto, y no la Mesopotamia, constituía el contexto histórico de la legislación ritual mosaica.²⁰ Este cambio de lugar se presenta como sumamente enriquecedor. De los sabianos no se sabe prácticamente nada (de lo cual Maimónides concluyó que la mnemotécnica del olvido había funcionado bien), mientras que sobre los egipcios había una cantidad enorme de material, que Spencer sólo tuvo que buscar en las fuentes bíblicas, clásicas y patrísticas, y reunir en un *tableau* cerrado. Así Spencer pudo reemplazar la construcción imaginaria del sabianismo por una apretada descripción de la religión egipcia documentada profusa-

¹⁹ Acerca de los sabih (en árabe *'ummas Sa'aba*, en latín *zabii*) se carece de bibliografía actualizada. La obra decisiva hasta hoy proviene de mediados del siglo XIX: Daniel Chwolsohn, *Die Sabier und der Sabismus*, 2 t., San Petersburgo, 1856. Acerca de los sabih véase también Theophilus Gale, *Philosophia Generalis in duas partes determinata*, Londres, 1676, pp. 139-140. Thomas Hyde, *Historia religionis veterum Persarum, eorumque Magorum*, Oxford, 1700, 2ª edición 1760, pp. 122-138, invierte la secuencia y ve en el sabianismo una forma de degeneración del zoroastrismo. Thomas Stanley dedica el último tomo de su monumental *History of Philosophy*, 3 t., Londres, 1665-1672 y Londres, 1687 (también Nueva York/Londres, 1978) a la *History of the Chaldaick Philosophy* que habla de los "Sabeans" en las páginas 1062-1067. Véase también Michael Stausberg, *Faszination Zarathustra. Zoroaster und die europäische Religionsgeschichte*, Berlín/Nueva York, 1998, registro, 1058, sotto voce *Sabäer/Sabäismus*.

²⁰ En 1670 Spencer publicó su disertación sobre Urim y Thummim y, en 1685, su obra capital monumental *De Legibus Hebraeorum Ritualibus et Earum Rationibus Libri Tres*, Cambridge, reimpresso frecuentemente, por ejemplo, La Haya, 1686; Leipzig, 1705; Cambridge, 1727 y Tubinga, 1732. Mis citas se refieren a la edición de 1686. Acerca de Spencer, véase Jan Assmann, *Moses der Ägypter*, op. cit., cap. 3, pp. 83 y ss.

mente, que en muchos aspectos anticipa doscientos años antes a sir James Frazer, y que puede ser considerada como la primera investigación histórico-crítica de los ritos egipcios. La investigación de los ritos egipcios lo llevó a Spencer, además, a relativizar el modelo de la inversión normativa tomado de Maimónides. Para sus ojos, resultaba mucho más significativo e importante el modelo de la *translatio*, es decir, el modelo de una recepción de los ritos egipcios en el nuevo contexto de la legislación hebrea. La mayoría de las leyes que Moisés dictaba estaban tomadas, según Spencer, de Egipto, de manera tal que la explicación histórica de las leyes mosaicas desembocaba en una total relativización e historización de la distinción entre paganismo y monoteísmo. Allí donde Maimónides había visto inversiones, Spencer vio analogías y correspondencias. Las vio por doquier. Explicó los ritos egipcios y las leyes mosaicas como “jeroglíficos”, en el sentido de una codificación simbólica de verdades sagradas. Moisés no hizo otra cosa que transcódicar los jeroglíficos de los misterios egipcios en leyes del monoteísmo hebreo. De este modo se construyó en torno del concepto de misterio un nuevo paradigma egipciológico. Así como la magia representaba el signo del primer paradigma egipciológico con el mago como su símbolo, así el misterio constituye el signo de esta segunda etapa, a cuyos representantes dedicaremos aún nuestra atención.

Sin embargo, Spencer se detuvo en un cierto límite de la historización y relativización. No avanzó a tal punto de hacer de los egipcios monoteístas. Entre la religión de ellos y la bíblica había, según su modo de ver, una diferencia total que separaba el paganismo de la verdad de la Biblia. Spencer no se ocupó en absoluto de la teología egipcia; su tema eran los ritos egipcios. Y eso fue justamente lo que lo hizo aparecer como un predecesor de sir James Frazer y William Robertson. Le pudo delegar la teología a Ralph Cudworth, que también enseñaba hebreo en Cambridge y que presentó un bosquejo de la teología egipcia en su obra *The True Intellectual System of the Universe*.²¹ Para este proyecto pudo apoyarse en una colección de fuentes quizás aún más rica que aquella de la que Spencer dispuso para los ritos.

²¹ Ralph Cudworth, *The True Intellectual System of the Universe: The First Part, wherein All the Reason and Philosophy of Atheism is Confuted and its Impossibility Demonstrated*, Londres, impreso por Richard Royfton, 1678, 2ª edición Londres, 1743. Cudworth escribió la obra ya en 1671, pero postergó su publicación hasta 1678 e incluyó en ella sólo la primera parte. La segunda parte no apareció nunca y tampoco fue hallada entre los manuscritos inéditos. Véase Richard H. Popkin, “Polytheism, Deism, and Newton”, en: James E. Force (comp.), *Essays on the Context, Nature, and Influence of Isaac Newton's Theology*, Dordrecht, 1990, p. 31; Michael Stausberg, *Faszination Zarathustra, op. cit.*, pp. 426-432.

Es increíble la cantidad de ricas explicaciones sobre la cultura egipcia que ha extraído la erudición barroca de los escritos antiguos, una riqueza que en gran parte ha caído en el olvido después del desciframiento de los jeroglíficos debido a que quedó entre las dos aguas de las disciplinas que se desarrollaron en torno de ella: la egiptología y la filología clásica. Cudworth extrajo su documentación de las inscripciones griegas y latinas de la religión helénica de Isis, de los autores clásicos y cristianos, pero también del *Corpus Hermeticum*. Si bien aceptó la datación de Casaubon, se negó a considerar estos textos como falsificaciones cristianas (en lo que hoy hay que darle la razón). Estaba convencido de que estos textos estaban escritos “aún antes de que la religión egipcia y la sucesión de sus sacerdotes estuvieran totalmente extinguidos”, y que si bien no probaban la elevada edad de esta teología, sí en cambio, su longevidad. Para él, todos los testimonios que pudo reunir conducían a la idea del Dios todo y uno, la idea de lo Uno que es todo, *hen kai pan*. Cudworth pudo demostrar que el panteísmo de los textos herméticos quedaba confirmado completamente por los otros testimonios menos sospechosos.

De todos modos, Hermes Trimegisto quedó algo marginado por la fecha tardía de sus escritos. Sin embargo, su lugar fue asumido por dos figuras que fueron mucho más prominentes: Moisés y la diosa Isis. Cudworth parece ser el primero que pone en el centro de la teología egipcia la historia de la imagen velada a Saís, como la cuentan Plutarco y Proclo, con lo que, sin lugar a duda, declara la religión egipcia como una religión de misterios.²² Según Plutarco, el epígrafe en la imagen de Isis le dice a Saís: “Yo soy todo lo que fue, es y será; ningún mortal ha descubierto mi velo”. Esta frase se convirtió luego en credo, en el símbolo central de los misterios egipcios. La transición de Hermes Trimegisto a Isis significó al mismo tiempo un cambio de paradigma de la magia al misterio. En el lugar del mago renacentista, ingresó el miembro de una sociedad secreta (rosacruces, iluminados y masones) como representante del nuevo paradigma de la egiptología.²³

²² El epígrafe es mencionado por Plutarco, *De Iside*, cap. 9, 354C y por Proclo, *In Tim.*, I, 30 d-e. Marsilio Ficino, que trata el mismo pasaje en su *Comentario al Timeo (Opera Omnia*, II, 1439) no menciona a Saís y relaciona este “*aureum epigramma*” sólo con Minerva, no con Isis. Sin embargo, traduce ya *chiton* o *peplos* por “*velum*” e interpreta el pasaje en vistas a la incognoscibilidad de lo divino.

²³ Véase acerca de este tema y como introducción a la bibliografía correspondiente muy ramificada, Monika Neugebauer-Wölk, “Esoterische Bünde und bürgerliche Gesellschaft. Entwicklungslinien zur modernen Welt im Geheimbundwesen des 18. Jahrhunderts”, en *Kleine*

La representación de una religión doble que esconde, detrás de la apariencia alegórica de innumerables ritos, símbolos, ceremonias y fiestas, una verdad originaria al cuidado de unos pocos iniciados, que recién en el transcurso de un desarrollo histórico milenario llegará a ser el tesoro secreto de la humanidad, no podía sino fascinar al siglo de la Ilustración, que al mismo tiempo fue el siglo de las sociedades secretas. Especialmente los masones y los iluminados se sentían los herederos legítimos de aquellos iniciados egipcios que, bajo las condiciones modificadas de la Edad Moderna europea, estaban llamados a mantener en alto la antorcha de la verdad y sabiduría originarias.

Efectivamente, el libro más influyente del siglo XVIII, que reunió en sí toda la erudición de la historia de la religión del siglo XVII y la tradujo a las formas más elegantes del siglo XVIII, no provino de un masón sino de un obispo anglicano: William Warburton.²⁴ Warburton funda su reconstrucción de los misterios egipcios en Clemente de Alejandría, que distingue entre pequeños y grandes misterios. Los pequeños misterios son una escenificación misteriosa; allí se encuentran los ritos de Spencer y los así llamados símbolos pitagóricos, prescripciones enigmáticas como “no comer en el carro, no mover el fuego con la espada, no plantar palmeras”, en cuyo sentido eran entendidas también las prescripciones mosaicas como “no cocinar el cabrito en la leche de su propia madre”. Todo esto era denominado, en los siglos XVII y XVIII, “jeroglíficos”. Estos jeroglíficos tenían múltiples significaciones de tipo moral que se referían a la inmortalidad del alma y a una recompensa en el Más Allá. Los grandes misterios, sin embargo, eran en gran parte de carácter negativo; allí eran admitidas sólo las naturalezas más fuertes, más nobles y más dotadas, es decir, aquellas que estaban destinadas a la función soberana. Así aparece en Plutarco y Clemente. Así se lo imagina Warburton, pues en los antiguos no hay ni una palabra al respecto: se pone en manos de estos pocos elegidos todo el *shock* de la revelación bíblica con la distinción entre dioses falsos y verdaderos. A ellos se les dice que la religión es una ficción y que sólo hay una divinidad Toda-Una sobre la que nada se puede enseñar. “Los

Schriften zur Aufklärung 8, Gotinga, Wallstein, 1995; *Aufklärung und Esoterik*, en: *Schriften zum 18. Jahrhundert* 24, Tubinga, DGEJ, 1999.

²⁴ William Warburton (1738-1741), *The Divine Legation of Moses Demonstrated on the Principles of a Religious Deist, from the Omission of the Doctrine of a Future State of Reward and Punishment in the Jewish Dispensation*, 2ª edición, Londres, 1778; véase al respecto Jan Assmann, *Moses der Ägypter*, op. cit., cap. 4. En 1753 apareció (en nueve libros) una traducción completa al alemán de la obra en tres tomos de J. G. Schmidt.

grandes misterios”, según Clemente, “se refieren, por el contrario, al Todo (*ta sympanta*), del cual no queda nada por aprender, sino sólo contemplar (*epopteuein*), y conocer (*perinoein*) la naturaleza y las acciones (*pragmata*) con la razón”. La traducción de Warburton de este pasaje decisivo para los contemporáneos resalta aún más dramáticamente el punto decisivo de la visión mística y privada de habla: “*The doctrines delivered in the Greater Mysteries concern the universe. Here all instruction ends. Things are seen as they are; and Nature, and the workings of Nature, are to be seen and comprehended*”.²⁵

Warburton tomó la idea de la desilusión del neófito de un himno órfico que interpretó como el último discurso del hierofante antes de que éste entregara al iniciado a la visión privada de habla. Este texto, ya famoso en la Antigüedad y citado frecuentemente, se transformó gracias a la interpretación de Warburton en un texto clave para el siglo XVIII, de modo tal que vale la pena presentarlo en una traducción moderna:

Hablaré para quienes están facultados. ¡Las puertas se cierran, vosotros, no
[iniciados,
todas a la vez! Pero tú escucha, retoño de la iluminadora Diosa Luna,
Musaios, pues algo Verdadero anunciaré. ¡No debe despojarte, lo que
antes parecía bueno en tu corazón, de la amable vida!
¡Mira la palabra divina! A ella avócate
conduciendo la barca espiritual del corazón. ¡Camina bien
por la senda! ¡Mira sólo al Soberano del mundo,
el Inmortal! Una antigua palabra lo anuncia iluminando:
Uno es él, a partir de sí mismo. De Uno se ha originado todo.
Entre ellos anda él, pero ninguno de los mortales
lo ve. Él, por el contrario, ve todo.²⁶

“¡No debe despojarte, lo que antes parecía bueno en tu corazón, de la amable vida!” —esta sentencia representa para Warburton la abjuración de la religión conocida y familiar—. Su lugar lo ocupa ahora el Todo-Uno: “*heis est' autogenes, henos ekgonos panta tetyktai*”, en la traducción de Warburton: “*he is one, and of himself alone; and to that one all things owe their being*”.

²⁵ *Clem. Alex. Strom.*, V, cap. 11 §71.1; Warburton, *Divine Legation*, op. cit., I, p. 191.

²⁶ Christoph Riedweg, *Jüdisch-hellenistische Imitation eines orphischen hieros logos: Beobachtungen zu OF 245 und 247* (así llamado Testamento de Orfeo) (Classica Monacensia; 7), Tübinga, Gunter Narr, 1993, pp. 26-27.

Warburton elabora muy claramente la diferencia entre la apariencia de una teología política y de Estado y el misterio de una teología filosófica del Todo-Unidad y, por cierto, sin caer en las burdas generalizaciones de la teoría del engaño de los sacerdotes. Interpreta el politeísmo estatal como una ficción indispensable y por eso mismo legítima. Sin la aceptación de divinidades nacionales que velan por el cumplimiento de las leyes, no sería posible, en su opinión, sostener una sociedad civil. Sólo Moisés estaba eximido de estas funciones porque podía confiar en la Providencia Divina; las sociedades paganas, por el contrario, necesitaban dioses para la protección del orden civil y para ello recurrieron a reyes divinos y transmisores de cultura. Sin embargo, entre el secreto de los misterios y las escenificaciones del culto oficial, se abre, para él, el abismo que separa la verdad de la superstición y la revelación del paganismo.

Resulta claro hacia dónde apunta esta tesis si se la piensa hasta el final y no se corre el riesgo de perder una sede episcopal. El límite no se traza ya entre Egipto e Israel, sino en los límites de Egipto mismo, es decir, entre la religión de los misterios y la religión popular. En el lugar de la revelación, ingresa la iniciación, ella es la que separa la verdad de la superstición idólatra. La iniciación libera de las confusiones de la idolatría y conduce finalmente a la visión de la verdad, de una verdad, cuyo velo por cierto no ha levantado jamás ningún mortal. La visión última y suprema es el conocimiento de lo incognoscible e insondablemente oculto, el Todo-Unidad de lo divino, lo único existente a partir de sí mismo y a lo cual todo lo existente le debe su ser. La religión bíblica de la revelación se reduce a una variante especial de una sabiduría originaria y mantenida a resguardo en los misterios entre los egipcios y todos los cultos derivados de ellos, sabiduría que no puede en tanto tal sobrevivir entre los hombres de otra manera que en el velo del misterio; hasta que la Tierra no llegue a ser el Reino del Cielo y los mortales, iguales a los Dioses.

La *Flauta mágica* marca la cúspide de esta segunda etapa de la egiptología. En esos mismos años, hacia fines del siglo XVIII, apareció el libro de un ex miembro de la misma Logia de Viena a la cual estaban asociados tanto Mozart y Schikaneder como Haydn; era un tratado que publicó el joven filósofo, masón e iluminado, Karl Leonhard Reinhold bajo el título *Die hebräischen Mystereien oder die älteste Freymaurerey*.²⁷ En este libro, Reinhold extrae las

²⁷ Al respecto véase Jan Assmann, *Moses der Ägypter*, op. cit., cap. v, también Markus Meumann, "Zur Rezeption antiker Mystereien im Geheimbund der Illuminaten: Ignaz von Born, Karl Leonhard Reinhold und die Wiener Freimaurerloge 'Zur Wahren Eintracht'", en: Monika Neugebauer-Wölk, *Aufklärung und Esoterik*, op. cit., 1999, pp. 288-304. Se encuentra mucha

consecuencias de las obras de Warburton y Spencer, a quienes cita fielmente, y retrotrae la verdad de la religión monoteísta a los misterios egipcios. Lo que Moisés le enseñó a los hebreos no fue otra cosa que lo que él había aprendido de sus maestros egipcios. Isis y Yavé son nombres de una y la misma divinidad. Las palabras con las que Isis se presenta a los iniciados –“Yo soy todo lo que fue, es y será”– dicen lo mismo que las palabras con las cuales Yavé se revela a Moisés: “Yo soy quien soy”, es decir, en palabras de Reinhold: “Yo soy el ser esencial”. Para Reinhold, los misterios egipcios eran, tanto como la religión de Moisés, la más pura Ilustración. Su dios era el Dios de los filósofos y su religión, la religión de la Razón. Así como los egipcios, Moisés también tuvo que proveer a la verdad de la investidura de los misterios, razón por la cual el tema aquí es la “más antigua masonería” que fue fundada por los egipcios y continuada por Moisés.

Pero Moisés tuvo que pagar un precio muy alto por haber revelado los misterios egipcios a los hebreos. Los misterios, según se creía entonces, no podían ser nunca cuestión de Estado. Había que, más bien, mantenerlos secretos, porque eran peligrosos para el Estado. Pues Isis, su divinidad máxima y universal, era la naturaleza y la naturaleza es de modo enfático apolítica, ya que no reconoce límites. La teología política del paganismo era, justamente por esta razón, el politeísmo, que frente a los misterios presentaba la religión oficial del Estado y del pueblo. La distinción entre muchos dioses tuvo en cuenta las delimitaciones políticas, cada grupo se podía reencontrar en este mundo diferenciado de dioses. Para hacer del monoteísmo una religión oficial, Moisés tuvo que transformar el “Ser” esencial en un Dios nacional y tuvo que reemplazar el discernimiento tal como se había instalado en las almas de los pocos elegidos después de difíciles y larguísima pruebas y consagraciones por una creencia y obediencia ciegas, la una alcanzada por milagros y por obra de la magia, la otra forzada por crueldad y violencia física. Friedrich Schiller ha contribuido a que estas ideas tuvieran una enorme resonancia. Schiller era amigo de Reinhold y recurrió a su libro no sólo para su balada *La imagen velada a Sats*,²⁸ sino también para su ensayo *El envío de Moisés*.²⁹ Schiller establece ahí explícitamente que

bibliografía sobre Reinhold y la orden a la cual él perteneció en Hans-Jürgen Schings, *Die Brüder des Marquis Posa*, Tübinga, Niemeyer, 1996.

²⁸ Al respecto véase mi ensayo *Das verschleierte Bild zusaits Schillers Ballade und ihre ägyptischen und griechischen Hintergründe*, en *Lectio Teubneriana VIII*, Leipzig, B. G. Teubner, 1999.

²⁹ Friedrich von Schiller, *Die Sendung Moses*, en: Helmut Koopmann (comp.), *Von Friedrich Schiller. Sämtliche Werke IV: Historische Schriften*, Múnich, 1968, pp. 737-757.

la divinidad de los misterios egipcios y el Dios de Moisés son uno y lo mismo. Según Schiller, hay tres sentencias fundamentales de la religión egipcia que dicen lo mismo que la manifestación de Dios según Ex. 3.14 "Yo soy el que soy". En primer lugar, el himno órfico (según Eusebio y Clemente): "Él es sólo de él mismo. Y a este Único le deben el ser todas las cosas".³⁰

En segundo y tercer lugar el epígrafe que Schiller y Reinhold, por razones incomprensibles, duplican en la forma sintética (a) "Yo soy lo que es", y en la forma extensa (b) "Yo soy todo lo que es, fue y será. Ningún mortal ha levantado mi velo".

Nada menos que Ludwig van Beethoven copió estas tres sentencias a mano, las enmarcó y colocó en su escritorio donde las tuvo siempre a la vista en los últimos años de su vida. Ahí fueron encontradas por su biógrafo Antón Schindler. Schindler no conocía su procedencia, sin embargo, supuso que se trataba de la sabiduría del antiguo Egipto que Beethoven habría copiado de un libro egiptológico de Champollion-Figeac publicado justamente por ese entonces.³¹ Este error comprueba que estas sentencias regían en ese entonces

³⁰ heis est', autotelés. henòs ékγονα pánta teryktai.

³¹ Al respecto véase Erhart Graefe, "Beethoven und die ägyptische Weisheit", en *Göttinger Miszellen*, año 2, 1972, pp. 19-21 con remisión a Anton F. Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, 3ª ed., Münster, 1860, p. 161. En la edición inglesa de 1841, publicada y traducida por Ignaz Moscheles, *The life of Beethoven*, Mattapan, 1966, tomo II, p. 163, dice al respecto y en relación con las convicciones religiosas de Beethoven: "If my observation entitles me to form an opinion on the subject, I should say he (scil. Beethoven) inclined to Deism; in so far as that term might be understood to imply natural religion. He had written with his own hand two inscriptions, said to be taken from a temple of Isis". El texto de Beethoven que Schindler reproduce en facsímil dice:

"Ich bin, was da ist //

// Ich bin alles, was ist, was war, und was seyn wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleyer aufgehoben //

// Er ist einzig von ihm selbst, u. diesem Einzigem sind alle Dinge ihr Daseyn schuldig //"

("Yo soy lo que es //

// Yo soy todo lo que es, lo que fue y lo que será, ningún hombre mortal ha quitado mi velo //

// Él es únicamente de él mismo, y a este Único le deben el ser todas las cosas //")

Las sentencias están separadas por dos barras. La tercera sentencia fue quizás agregada con posterioridad; la letra parece más pequeña y descuidada.

Beethoven no era masón, pero tuvo íntimos amigos entre los masones e iluminados; entre ellos se encontraba su maestro Neefe. Solomon indica con razón que estas sentencias les resultaban conocidas a la mayoría de los instruidos de esa época y que habían encontrado su camino en los ritos masónicos.

no sólo como el credo de una religión de formación deística, sino también como quintaesencia de la sabiduría del antiguo Egipto, y quien no sabía que procedían de Plutarco y de un himno órfico, sabía por lo menos que eran egipcias.

Este caso muestra además la gran difusión que tuvieron las tesis de Reinhold a través de Schiller. La religión de la Ilustración europea era el deísmo; al mismo tiempo se suponía que esta religión había sido cuidada por los antiguos egipcios al amparo de los misterios a partir de los cuales se habían expandido en Occidente a través de Moisés, Orfeo, Platón y otras doctrinas de iniciación como la cábala, el neoplatonismo y el spinozismo. ¿Podríamos imaginar una identificación más profunda con el antiguo Egipto?

Cuando esta segunda etapa egipciológica se desvaneció a fines del siglo XVIII, se modificó al mismo tiempo con dicho cambio en la historia de la memoria la identidad de Europa. Esta modificación se produjo de tal manera que sus profundas consecuencias recién las podemos estimar en su justa medida a partir de la retrospectiva del siglo XX que ya está llegando a su fin. Recién ahora se pone de manifiesto lo que este paradigma ha aportado a la imagen que Europa tiene de sí misma. Con Herder y Winckelmann se desarrolló una nueva teoría de la cultura que ya no se preguntaba por el origen común, sino que comprendía cada cultura a partir de su propio ser originario o su espíritu del pueblo. Además, el mito de un comienzo poderoso, en el que convergían la plenitud de la verdad y su conocimiento en la más alta Antigüedad, se desvaneció y cedió el lugar a la idea de progreso y desarrollo. Egipto aparecía ahora como una cultura sin desarrollo interno; este juicio de Winckelmann partió, en efecto, del arte, que hasta ese momento no había jugado ningún papel en la valoración de Egipto. El núcleo del origen esencial de Europa se vio personificado sólo en Grecia, y la lingüística indogermánica en desarrollo presentó detrás de los griegos a los arios como primer origen.

De este modo se quebró la constelación tradicional de Atenas y Jerusalén, los dos pilares sobre los que descansaba Europa y cuyo antagonismo, dominado por un Egipto que precedía a ambas, había determinado la dinámica de la memoria de la cultura europea. Atenas y Jerusalén se volvieron opuestos y la Europa aria se separó del Oriente semita. Jerusalén ya no era historia, sino prehistoria de Europa, y Egipto descendió a una de las tantas culturas semitas o semitocamitas que el orientalismo del siglo XIX estudió con tanta curiosidad teórica como arrogancia protectora.³²

³² Al respecto véase Hans G. Kippenberg, *Die Entdeckung der Religionsgeschichte. Religionswissenschaft und Moderne*, Múnich, Beck, 1997, pp. 45-79; Maurice Olender, *Les Langages du*

Los textos que finalmente se pudieron leer gracias al genial desciframiento de los jeroglíficos de Champollion le dieron la razón a esta valoración. En vez de profundas sabidurías encontraron cosas o bien triviales, o bien incomprensibles, y de ningún modo se podía tratar de los misterios monoteístas. A cambio de eso, la abundante recompensa fueron los tesoros de la sabiduría india antigua a los que se accedió a partir del sánscrito y en los cuales se encontró justamente aquello que se extrañaba en los de origen egipcio. Los indos tomaron en posesión la herencia de los egipcios y se convirtieron en representantes de un cosmoteísmo secreto y lleno de misterios e imágenes, que podía elevarse desde la religión popular más colorida hasta las alturas filosóficas más sublimes.

Sin embargo, Egipto no dejó de ocupar el espíritu europeo. No me refiero ni a la egiptología ni a los movimientos egipcios en el marco de la escena *new-age*. Estoy pensando más bien en las novelas de José* de Thomas Mann y en la última obra de Sigmund Freud *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. Ambos retomaron a Egipto en un sentido serio, esto es, en la constelación antagónica con Israel, y lo incluyeron en el proceso de desarrollo del espíritu del hombre que se encontraba en el marco del segundo paradigma. Este paradigma se ha mostrado intemporal más allá de los reproches del siglo XIX, puesto que se introdujo en los grandes textos de la Ilustración europea —Spinoza, Schiller, Goethe, Lessing, Mozart, Beethoven, por mencionar sólo algunos—, en los cuales adquirió un lugar central y permanente en los archivos de la memoria de la cultura europea.

paradis, París, Seuil, 1988; edición alemana, *Die Sprachen des Paradieses. Religion, Philologie und Rassenlehre im 19. Jahrhundert*, con un prólogo de J. P. Vernant y un epílogo de Jean Starobinski, traducido del francés por Peter Krümme, Fráncfort del Meno/Nueva York, Campus Verlag, 1995.

* Se refiere a *Joseph und seine Brüder*, obra compuesta de cuatro volúmenes: *Die Geschichte Jakobs*, *Der Junge Joseph*, *Joseph Ägypten*, y *Joseph, der Ernährer* [trad. esp.: *José y sus hermanos*, 4 t., t. 1: *Historia de Jacob*, t. 2: *El joven José*, t. 3: *José en Egipto*, t. 4: *José el proveedor*, Barcelona, Labor, 1997]. [N. de T.]

Paleoarte o cómo los dinosaurios irrumpieron en el MOMA*

W. J. T. Mitchell

El futuro no es más que lo obsoleto al revés.

Vladimir Nabokov,
citado por Robert Smithson

TODO INSTITUCIÓN tiene sus esqueletos escondidos en algún armario.¹ Pero el Museum of Modern Art (MOMA) es, por supuesto, la excepción. Como estructura dedicada a las immaculadas, blancas, níveas paredes del modernismo, como santuario de la más pura visibilidad de las artes visuales, el MOMA sólo admite la oscuridad con el fin de resaltar la iluminación; acepta las lúgubres formas del arte primitivo y tradicional sólo para exponerlas bajo la luz diáfana de la contemplación estética; confina las obras de arte a los anaqueles del archivo sólo para hacerlas resurgir como objetos, por siempre jóvenes y modernos, de desconcertante belleza.

Así al menos reza la leyenda. Pero la verdadera historia es más complicada. La oscuridad tiende a filtrarse en el foco de la luz más radiante; la fuente arcaica asciende hacia el corazón de lo contemporáneo; e incluso la estructura transparente de vidrio y acero del rascacielos moderno puede revelarse como un armario gigante: no sólo un lugar que contiene esqueletos en rincones sombríos, sino él mismo un esqueleto monstruoso.

El tema de esta serie de conferencias es “relatos modernos”, cuentos y mitos de la modernidad, narrativas de lo nuevo. Esto sugiere sobre todo un énfasis en el aspecto temporal. Una historia tiene un comienzo, un desarrollo y

* Traducción del inglés de Román Setton.

¹ Deseo agradecer a Christel Hollevoet-Force, del personal del MOMA, por ayudarme a encontrar muchos de estos esqueletos.

un fin. Cuenta una serie irreversible de eventos que van desde el pasado hasta el presente y se dirigen al futuro. Un relato moderno cuenta que el modernismo artístico comienza en 1848, alcanza su apogeo en la primera mitad del siglo XX, y pierde fuerza en la segunda mitad del siglo XX. Otra historia fija el comienzo de la modernización con la revolución industrial, y afirma que ésta continúa acelerándose hacia un futuro incierto con cada nuevo avance científico o técnico. Otro relato presenta la “modernidad” como una forma particular de conciencia que establece una discontinuidad entre el presente y el pasado, un quiebre radical con –o un progreso respecto de– una historia de oscuridad e ignorancia. Esta historia comienza por lo general con el Renacimiento europeo (la Europa de la “modernidad temprana”, como a menudo se la llama). Ésta es una historia que, como el modernismo, parecería ya haber llegado a su fin o quizá (sí Bruno Latour está en lo cierto al afirmar que “nunca hemos sido modernos”) que se ha revelado como una completa ilusión.² (El “relato moderno” es un concepto imposible: la modernidad, al igual que el presente, no puede terminar jamás y, sin embargo, un relato, para merecer este nombre, debe tener un final.)

Existen muchas otras historias de la modernidad, contadas desde otros puntos de vista. Homi Bhabha preguntará “¿la modernidad de quién?” y hará la cartografía de otras regiones culturales en que la modernidad es asociada con la irrupción de la monstruosidad y el horror: violencia, conquista, dominio, brutalidad destructora. Quisiera contar aquí la historia del monstruo moderno desde dentro, desde el vientre de la bestia, como la historia de algo que voy a llamar “paleoarte”, el arte de los primeros tiempos de las cosas vivientes, las épocas anteriores al denominado arte “primitivo” o “prehistórico”.³ También quiero contarlo de un modo distinto, un modo que en lugar

² Bruno Latour, *We have never been Modern*, Massachusetts, Harvard University Press, 1993 [trad. esp.: *Nunca hemos sido modernos*, Madrid, Debate, 1993].

³ Quisiera diferenciar paleoarte de la noción de “arte prehistórico” de Lucy Lippard (tal como la trata en su libro *Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Nueva York, The New Press, 1983). Lippard enfatiza aquellos proyectos contemporáneos que buscan revivir formas manuales de arte tradicional y primitivo (la escultura de la edad de piedra, la construcción en forma de montículo, el arte ritual). Lippard considera que este arte ofrece un acceso a los tiempos anteriores a la palabra, antirracionales, antimodernos, místicos, cuando “arte y vida eran una y la misma cosa”. Paleoarte, por el contrario, es un arte que comprende el presente y el futuro de las sociedades industriales avanzadas, y les otorga un nuevo marco al colocarlos en la perspectiva de la paleontología y la geología. De este modo es un arte mucho más relacionado con la tecnología, la polución ambiental y cuestiones de extinción y entropía.

de enfatizar el aspecto temporal, la secuencia del relato, remarca las articulaciones espaciales de la estructura narrativa como una arquitectura. Dicho brevemente, quisiera que se realice el intento de pensar en “relatos” no sólo como cuentos, sino como escenarios, estratos, niveles, o “pisos”, un edificio de muchas historias, historias como espacios para “almacenar” objetos, memorias y reliquias muertas que esperan ser revividos. Si un edificio contiene historias, las propias historias son espacios construidos.⁴ Si todo edificio, al igual que toda institución, tiene armarios con esqueletos, todo edificio es un armario expandido, una estructura que no sólo contiene esqueletos, sino que es un esqueleto en sí que soporta muchos otros armarios con sus propios esqueletos guardados. Ya veremos si esto logra echar alguna luz sobre la expansión arquitectónica del MOMA, la adición de nuevas historias a un edificio que comenzó como una casa familiar de Nueva York y ahora amenaza con convertirse en un rascacielos.

El personaje principal en la historia del paleoarte es el dinosaurio, una figura extraña, incluso anómala en la historia de la modernidad.⁵ El dinosaurio es una invención moderna, sin embargo, sus últimos descendientes murieron hace más de 65 millones de años. Es un monstruo gigante y feroz, y, sin embargo, nunca aparece sin un barniz de ridículo. Siempre se lo presenta como una “gran noticia”, como un titular sensacional de la primera página del diario, como una novedad comercial en el negocio de recuerdos del museo. Sin embargo, es también un símbolo de lo obsoleto, de lo pasado de moda, del fracaso en la evolución. Y lo más significativo para nuestro tema: el dinosaurio nació en la década de 1840, la misma década que usualmente se asocia con el nacimiento del arte moderno. Pero por lo general no ha sido considerado un tema apropiado para el arte moderno. Por el contrario, las asociaciones del dinosaurio con el comercio, la cultura de masas, la fantasía infantil —en una palabra, el *kitsch*— lo vuelven inaceptable como motivo en el gran arte moderno; e incluso se vuelve sospechoso como tema de pinturas y esculturas serias de cualquier tipo. El hogar de los dinosaurios son las tiras cómicas, las películas de monstruos y el museo de ciencias naturales. Llevarlos al mundo del arte, y peor aún al Museum of Modern Art, parecería una especie de profanación.

⁴ Sobre arquitectura narrativa, véase mi ensayo, “Narrative, memory, and slavery”, en *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, pp. 183-207.

⁵ Más sobre esta cuestión en mi *Last Dinosaur Book: on the modern totem*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

En la instalación multi-media de Mark Dion, *When Dinosaurs ruled the Earth (Toys 'R' Us)* (1994), vemos lo que parece la habitación de un típico niño estadounidense obsesivo, un coleccionista ávido de todas las formas de dinosaurios kitsch. ¿Cuál es la diferencia si en verdad es una obra de arte, una instalación de un artista joven llamado Mark Dion que lleva por título *Toys 'R' U.S.: When Dinosaurs ruled the Earth* (Los juguetes somos nosotros. Cuando los dinosaurios dominaron la Tierra). Esto sólo confirmaría la sospecha de muchos: el arte moderno ha perdido todo tipo de parámetros, el uso de imágenes “bajas” o populares que fue explotado de un modo perfectamente calibrado y meticuloso por el cubismo y el surrealismo ha sido dejado de lado para dar paso a un aluvión de vulgaridad y mercantilismo. A tal punto que ya no es posible distinguir un museo de arte moderno de una tienda de regalos, una colección seria de un montón de juguetes para niños. De seguro muchos pretenderán responsabilizar de esto al posmodernismo y jurarán seguir adorando el templo de la pura abstracción hasta que desaparezca.

Debo decir que ya es muy tarde para este tipo de estrategia de evasión. Los dinosaurios no están ante las puertas del museo de arte moderno, ya hace tiempo irrumpieron en el templo. La cuestión no es si la obra de Mark Dion logra ingresar a la colección del MOMA. La profanación del arte moderno está relacionada desde el comienzo con su ideología purista, y el papel del dinosaurio en su historia es lo que me propongo contar. Pero antes debo contar la historia del dinosaurio *per se*.

Tal vez ayude considerar la estructura de esta historia como la estructura reticular de un rascacielos moderno, con tres columnas verticales que corresponden a los tres períodos básicos en la evolución de la imagen del dinosaurio.

La evolución sucede en muchos niveles diferentes, que pueden ser pensados como las “historias” (pisos) del rascacielos. Así, una de las historias sería sobre la cambiante imagen pública del dinosaurio: desde sus orígenes victorianos como “monstruo antediluviano”, antidarwinista, antievolucionista, aniquilado por el diluvio de Noé, pasando por su presentación clásica o moderna como un torpe monstruo de ciénaga, el conocido estereotipo del gigantismo y de la ferocidad darwinista, como un ejemplar obsoleto, y hasta los últimos estudios paleontológicos contemporáneos que lo presentan como una criatura más pequeña, inteligente y rápida que nunca se extinguió, sino que continúa existiendo en la forma de pájaro: así, el Tiranosaurio Rex deja de parecerse a una locomotora y comienza a asemejarse a un pollo gigante.

Otra historia puede mostrar la forma en que los dinosaurios han estado ligados a lugares de exhibición particulares, desde su primera aparición en 1854

en el Crystal Palace, luego su debut como monumento metropolitano en los grandes museos de ciencias naturales de Nueva York, Chicago y Pittsburgh, y finalmente su aparición contemporánea en los centros comerciales, parques temáticos, atracciones callejeras y las páginas de Internet. Otras historias rastrearían la evolución del dinosaurio como símbolo del miedo a la muerte masiva, el genocidio, la extinción y el desastre ecológico. O su relación con paradigmas básicos de investigación científica y tecnológica, con las distintas etapas de la economía política, desde las pequeñas manufacturas hasta las figuras "gigantes" como las del Robber Baron o los modelos contemporáneos "reducidos" del furor comercial; o su relación con los avances en la tecnología de la representación, desde la restauración en la pintura y la escultura hasta la animación cinemática y las representaciones digitales y electrónicas. A todas partes donde fue la modernidad, el dinosaurio la acompañó como su sombra y su animal emblemático.

Puede parecer caprichoso considerar la totalidad de los relatos de dinosaurios como un rascacielos, pero puedo asegurar que la analogía es bastante exacta. El dinosaurio siempre ha sido medido frente a la arquitectura moderna, en especial con el rascacielos. La primera percepción de Andrew Carnegie de un dinosaurio fue la de un reptil gigante observando a través de una ventana el interior del décimo piso del Life Building de Nueva York. A diferencia de King Kong, cuya gigantesca estatura es reducida a la de un enano mediante la comparación con el Empire State, el dinosaurio siempre es presentado como rival del rascacielos, capaz de escalarlo y derribarlo (Berlinosaurio, Fotosaurio, Godzilla, etcétera). Las primeras esculturas de dinosaurios, los rinocerontes cuadrúpedos y rechonchos de Waterhouse Hawkins, utilizaron una nueva forma de emplear el ladrillo, el cemento y los soportes de hierro, la misma tecnología de hormigón armado que hizo posible el moderno rascacielos. Además, los dinosaurios de Hawkins fueron exhibidos como contracara paleontológica de esos maravillosos escaparates de la arquitectura victoriana: el Crystal Palace, cuya estructura de hierro y vidrio se vio por casi ochenta años sobre los suburbios del sur de Londres como el esqueleto de un *leviatán gigante*.

Aunque el dinosaurio fue una invención inglesa, fue perfeccionado, al igual que el rascacielos al que se asemeja, en los Estados Unidos. Esto se debe en parte a que allí se encuentra el yacimiento de huesos fósiles más importante del mundo, y a que la fiebre de los fósiles acompañó a la fiebre del oro en el oeste estadounidense durante el siglo XIX. Pero la fascinación estadounidense por los huesos gigantes y la paleontología descansan sobre los sólidos cimientos de los mitos de fundación nacionales. Los primeros mu-

huesos en los Estados Unidos fueron museos de ciencias naturales: como si la nueva nación quisiera maquillar la ostensible carencia de antigüedades culturales. Thomas Jefferson fue paleontólogo y supo tener una “habitación de fósiles” en la Casa Blanca; se hizo popular como “el presidente mamut” por su obsesión por los gigantescos huesos fósiles. Jefferson se había propuesto con determinación refutar la idea europea de que en los Estados Unidos el clima hostil y las condiciones naturales poco favorables harían a las especies más pequeñas, impotentes e infértiles. Jefferson gustaba de enviar cajones repletos de huesos de dinosaurios a París como una impugnación contundente de los necios prejuicios europeos. Por esto no resulta demasiado sorprendente que el dinosaurio ahora haya alcanzado el estatuto de monumento nacional estadounidense ni que sea la estrella de la película de Hollywood más taquillera de todos los tiempos.

Pero no importa en qué medida el dinosaurio domine el paisaje de la modernidad estadounidense, la entrada al arte moderno le sigue estando prohibida. Tal vez sea más preciso decir que el dinosaurio no pudo entrar al museo de arte moderno por ser tan omnipresente en el paisaje estadounidense. Una de las metas más importantes de la modernidad artística fue trascender la vulgaridad y el espíritu comercial de la cultura estadounidense. Incluso el mapa, bastante ecléctico, del modernismo que ofrece el famoso diagrama de Alfred Barr deja en claro que el arte moderno tiende por su índole hacia la abstracción. El diagrama de Barr admite dentro del canon ciertos elementos “extranjeros” seleccionados con mucho cuidado: estampas japonesas, el arte del Cercano Oriente, la escultura africana negra y la estética de la máquina son lo que podemos denominar zonas limítrofes del modernismo. A diferencia de las semielipses colgantes de los movimientos modernistas de vanguardia, se los presenta (igual que a la “arquitectura moderna”) en cajas cerradas, como si tuvieran alguna cualidad de fijeza, estatismo y cierre sobre sí mismos, a diferencia del diagrama de árbol —orgánico, prolífico y que se ramifica de modo infinito— de la vanguardia. El diagrama de Barr, en tanto encarna la ideología central del MoMA, sugiere que las puertas del museo están abiertas a la ciencia y la tecnología modernas (así son imaginables secciones de fotografía y cine), a la arquitectura moderna y a las formas del arte exóticas, no occidentales o etnográficas (el modernismo a menudo subraya sus lazos con el primitivismo). Pero el dinosaurio —y con él el ala de paleontología del museo de ciencias naturales— no figura en el diagrama de Barr. ¿Dónde puede encontrarse un nicho para el paleoarte? ¿Dónde están los esqueletos en el armario?

En un sentido, por supuesto, todo el diagrama de Barr es un esqueleto y un ejemplo de paleoarte. Es, como ha señalado Robert Rosenblum, “un esquema más afín a las ciencias naturales, un árbol genealógico” basado en “presupuestos darwinistas” que muestra el proceso de “selección cultural”, un proceso que elige algunas especies artísticas para que sobrevivan y condena a otras a la extinción. Él mismo es una especie de huella fósil de los cambios temporales del modernismo: como las huellas dejadas por los dinosaurios, es un rastro de la búsqueda heroica del MOMA en la década de 1930. El diagrama adornaba la cubierta del libro de Barr *Cubism and Abstract Art*, pero fue eliminado en las ediciones posteriores y quedó enterrado en los archivos del MOMA. Por eso no sorprende que ahora el diagrama de Barr se haya convertido en el tema de una obra de arte, plasmado en una impresión en relieve por el artista David Diaó: el esqueleto, la estructura del MOMA, se muestra como las rutas migratorias y genealógicas de sus varias especies y como la huella digital de Alfred Barr.

El paleoarte no está confinado, entonces, a las representaciones explícitas de dinosaurios u otras especies extintas. Su contribución crucial es que explicita una versión extrema de las contradicciones temporales inherentes a la modernidad. Si el modernismo siempre ha estado obsesionado con su contrario, lo primitivo, lo no moderno, lo arcaico y lo arqueológico, el paleoarte sólo lleva estas contradicciones hasta sus últimas consecuencias lógicas, empuja las disyuntivas temporales de la modernidad más allá de los límites de la historia humana o de la prehistoria, más allá de los límites de la “edad de los mamíferos”, hacia ese mundo por completo ajeno que encarna la edad de los reptiles. Paleoarte es el arte de lo que Martin Rudwick llamó “tiempo profundo”, el mundo antiguo inimaginable, un mundo de hace más de 65 millones de años. Esta profundidad temporal geológica es en sí una invención moderna, formulada por primera vez por el barón Cuvier en el siglo XVIII tardío. Es el equivalente temporal del agujero negro en el espacio, una metáfora de los límites de nuestra capacidad de imaginar el pasado. A diferencia del agujero negro, que apunta hacia una sublimidad cosmológica, el *tiempo profundo* se ha vuelto demasiado familiar y representable en la figura del dinosaurio. Ésta es la causa por la que el dinosaurio es a la vez sublime y ridículo, un monumento imponente y una pieza de trivialidad *kitsch*.

Por lo tanto, la instalación de Mark Dion no es sólo un aprovechamiento de la disposición posmoderna a llevar la cultura popular al mundo del arte. Tiene un objetivo mucho más preciso que la mera trasgresión de los límites que se violan de modo rutinario. Su meta es exhibir el presente dentro del

marco del tiempo profundo y viceversa, y sugerir así que el tiempo en que los dinosaurios reinaron en la Tierra está articulado tanto con el pasado paleontológico como con el presente inmediato de los chicos en las sociedades industriales avanzadas, en especial con la estadounidense (el presente de la generación que existe como nuestro futuro). La instalación puede ser vista en retrospectiva, entonces, como un lugar que ya es arcaico, como una ventana hacia la tumba del rey Tutankamón, repleta con los juguetes y las imágenes de su séquito, como si Dion estuviera dejando un mensaje en una cápsula del tiempo para que sea descifrado por las futuras generaciones.⁶

Mark Dion nos ofrece un contenido paleontológico (el motivo del dinosaurio) dentro de un marco arqueológico. Allan McCollum hace justo lo contrario con sus *Surrogate Paintings* (Pinturas sucedáneas) y sus *Plaster Surrogates* (Sucedáneos de yeso), objetos que se encuentran en la colección del MOMA. McCollum expone una serie de pinturas en blanco y negro dentro de marcos modernos y elegantes que cuelgan en grupos como las pinturas de una colección victoriana. Si la extinción de las especies es un tema común del paleoarte, estos objetos pueden ser vistos en relación con las pinturas negras de Rauschenberg y Ad Reinhardt y con los relatos del "fin de la pintura" que se encuentran entre las narraciones favoritas del modernismo tardío. Pero creo que los objetos de McCollum presagian una extinción más radical, encarnada en la desaparición no sólo de la pintura, sino de las imágenes (desde esta perspectiva, creo que el título *Surrogate Paintings* es poco afortunado y que mejor sería llamarlas "Imágenes fósiles"). Las superficies negras brillantes podrían significar la anulación de todas las formas de representación que se restringen al plano, de todas las imágenes virtuales bidimensionales, desde el dibujo y las artes gráficas hasta la fotografía, el cine y el video. Es como si McCollum se imaginara un mundo futuro en que todas las imágenes fueran negras: ya no podrían ser vistas ni descifradas, pero todas permanecerían en su lugar sobre las paredes. Tal vez éste sea un mundo de ceguera en que las imágenes funcionarían como esculturas, y andaríamos a tientas a lo largo de las paredes para verificar que todas continúan en su lugar. Sería, con más precisión, un mundo de "ceguera de imágenes", en el que habríamos perdido la

⁶ Agradezco a Mark Dion por ayudarme con el acceso a las reproducciones de sus obras. Los lectores interesados en un tratamiento más detallado del tema, así como en bibliografía específica, pueden consultar *Natural History and Other Fictions: An Exhibition by Mark Dion*, publicado por Ikon Gallery (Birmingham), Kunstverein (Hamburgo) y De Appel Foundation (Ámsterdam), 1997.

capacidad de ver imágenes. O a la inversa, podría ser un mundo en que la gente tuviera tanta fantasía como para considerar cualquier espacio en blanco como una pantalla para proyectar a voluntad cualquier recuerdo o fantasía. La instalación incluso podría ser considerada como una premonición de la galería virtual que, como se dice, Bill Gates instala en su mansión paradisíaca de Lake Washington: lo único que falta es el control remoto para obtener cualquier imagen del mundo de la base de datos reunida por Gates y la Getty Foundation.

Los *Plaster Surrogates* de McCollum son objetos arqueológicos que han sido sometidos a un proceso paleontológico: son artefactos humanos que han sido “fossilizados”, como el proceso en que un fragmento de ser vivo ha dejado sólo su huella formal o su estructura externa (como en el proceso del vaciado de una escultura), pero todas sus cualidades “accidentales”, su composición material y rasgos superficiales –como el color o el juego de luces y sombras– han desaparecido. Los huesos fósiles de dinosaurios ilustran este proceso a la perfección: por lo general, no contienen ni una sola molécula del tejido esquelético original (por lo que no hay posibilidad alguna de extraer de allí ADN). Se han mineralizado y petrificado por completo.

Algunos de los trabajos más recientes de McCollum se han alejado de esta especie de material pseudoarqueológico para trabajar con objetos que provienen del mundo real de la paleontología y las ciencias naturales. No son copias o sucedáneos de cosas hechas por el hombre, sino de lo que él llama “copias producidas por la naturaleza”.⁷ En *The Dog from Pompei* (El perro de Pompeya), una serie comenzada en 1990, y *Lost Objects* (Objetos perdidos, 1991), McCollum sólo se inserta a sí mismo en el proceso de reproducción o réplica inherente a la formación natural de los fósiles. El perro es una serie reproducible hasta el infinito de vaciados de cal hidratada tratada con polímeros, según un molde hecho a partir del vaciado en una cavidad o “molde natural” dejado por el cuerpo de un perro que se hizo cenizas en la erupción del Vesubio del año 79. Los *Lost Objects* son vaciados de concreto reforzado con fibra de vidrio en moldes de caucho tomados de huesos fósiles de la sección de paleontología vertebrada del Carnegie Museum of Natural History en Pittsburgh. Quince moldes diferentes han sido pintados de quince diferentes colores, dando un resultado de 750 *Lost Objects* únicos.

Las nociones tradicionales en la relación entre copia y original –ni hablar del estatuto de la función artística de “autor”– son cuestionadas en estas obras

⁷ Véase entrevista de Allan McCollum con Thomas Lawson, *Art Press*, 1996, p. 15.

de un modo más que considerable, y resulta muy difícil definir el efecto de estos cuestionamientos. De algún modo, parece que se ha cumplido la predicción de Walter Benjamin, de que la era de la reproducibilidad técnica significaría que las series infinitas de réplicas idénticas habrían de reemplazar al objeto de arte único con su "aura" de expresividad auténtica y su tradición. McCollum realiza, en una especie de fábrica de arte, objetos "producidos de modo masivo" como en una fábrica de autos (véase su serie de Widget). Sin embargo, los objetos evocan un modo de producción y reproducción que precede no sólo el modelo mecánico de la planta de ensamblaje y la cámara de fotos, sino también la era de la reproducción *manual*: evocan un tiempo previo a cualquier huella de la mano del hombre en el mundo.

¿Cuál es el impacto emocional de tales objetos? A pesar de (o tal vez por) su repetición serial y su carencia de humanidad, los objetos paleontológicos de McCollum logran una suerte de aura melancólica, una aura que se acrecienta por su concurrencia masiva en el lugar de exhibición. Es como si fomentaran la ocasión para un doble luto: en primer lugar, por las muertes de las remotas criaturas cuyas huellas fueron reproducidas aquí; en segundo lugar, por la pérdida del aura de la obra de arte única. Es como si estuviéramos llorando la pérdida de la capacidad de sentir cierto tipo de emociones, como la pérdida de la capacidad para ver imágenes, tal como ya está prefigurado en las *Pinturas sucedáneas*. Pero estas obras ya no provocan risas, a diferencia de los dinosaurios. Son demasiado literales en su evocación de la muerte, el desastre y la extinción masiva. El perro, como animal doméstico favorito de los romanos, evoca la esfera de la privacidad y la cotidianidad en la proximidad de la catástrofe. Los huesos, por otra parte, evocan las esferas públicas más amplias de la nación y el mundo, el dinosaurio como gigante "dominador del mundo", un símbolo de la nación estadounidense o de la raza humana en la era de la globalización. En conjunto, las series del perro y de los huesos de McCollum sugieren una suerte de completitud simbiótica en la imitación de la naturaleza que lleva a cabo el paleoarte.

Las propias observaciones de McCollum sobre los huesos de dinosaurio dejan en claro que tenía la emoción nacional muy presente durante la creación:

Durante el proyecto de los dinosaurios, a veces tenía una conciencia muy vívida de que me comportaba como estadounidense. Fui a ver el monumento nacional a Utah, donde fueron encontrados muchos de los fósiles que tomé prestados [...] para hacer mis moldes. Me gustó mucho descubrir que la gente de Utah [...] consideraba los huesos fósiles como su herencia cultural. Pue-

de que a usted, como europeo, esto le resulte un tanto extraño, pero yo, como estadounidense, comprendía perfectamente a qué se referían. Creo que desde una perspectiva europea se puede pensar: ésta no es vuestra herencia cultural, en todo caso, es la herencia cultural de la Tierra.⁸

La instalación de estos huesos en el atrio neoclásico del Carnegie Museum es, desde mi perspectiva (la de un estadounidense e historiador de imágenes de dinosaurios), una asombrosa resurrección del “cuarto de huesos” de Thomas Jefferson en el ala este de la Casa Blanca. Es como si tuviéramos el privilegio de retroceder en el tiempo y ver los huesos de los mastodontes reemplazados por sus descendientes culturales, los dinosaurios.

¿Cómo podía aceptar el mundo del arte que estos objetos extraños ingresaran en los espacios antes reservados a objetos únicos de expresión individual? Una respuesta poco satisfactoria, pero inevitable, es el conocido relato moderno del denominado “giro posmoderno”, que hace de la modernidad un dinosaurio.

La exclusión del dinosaurio del mundo del arte finaliza cuando se levantan las barreras que contienen la cultura masiva y el *kitsch*. En las décadas de 1950 y 1960, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg y Andy Warhol ya habían escandalizado a los puristas al introducir imágenes de la cultura de masas (banderas americanas, hamburguesas y botellas de Coca-Cola) en el ámbito del arte. En 1959, Robert Smithson se transformó en el primer estadounidense que representó al dinosaurio en un estilo que pertenecía al modernismo. Smithson —más conocido por su trabajo *Spiral Jetty* (Embarcadero en espiral), en el Great Salt Lake— exhibió representaciones multimedia de “salvajes dinosaurios carnívoros de muchos ojos” que eran —según palabras de un crítico temprano— “hijos del surrealismo y el arte primitivo”, “criados al calor frenético del *Action Painting*”.⁹ El departamento de antropología y el museo de ciencias naturales han sido por mucho tiempo una fuente del gran modernismo, al menos desde las famosas elaboraciones cubistas de Picasso de las máscaras africanas. El denominado arte “primitivo” o etnográfico fue una parte clásica del repertorio de imágenes y de la estética tanto de la pintura abstracta como del surrealismo. Meyer Schapiro observó,

⁸ Entrevista de Allan McCollum con Thomas Lawson, cit., p. 15.

⁹ Reseña de Irving Sandler, citado por Caroline Jones en *Machine in the Studio*, Chicago, University of Chicago Press, 1996. Agradezco a Caroline Jones por las estimulantes conversaciones sobre este tema. Mucho del material que sigue sobre Smithson fue tomado de su excelente libro.

ya en la década de 1930, que “el más alto elogio” que se podía hacer a una obra de arte moderno era “describirla con el lenguaje de la magia y el fetichismo”.¹⁰ Pero Smithson fue a otra sección del museo de ciencias naturales: fue a la sala de paleontología y dinosaurios en busca de nuevos tópicos.

Debemos agregar que no hay nada particularmente asombroso en los resultados. Los estilos del modernismo en las artes gráficas podían en principio incorporar cualquier tema imaginable, y los dinosaurios de Smithson sintetizaban “las obras totémicas de Pollock [...] las rayas de Barnett Newman [...] con referencias a las criaturas estiradas de Dubuffet”.¹¹ Smithson caracterizaría más tarde estas obras como “prehistóricas” dentro del desarrollo de su carrera, como si no tuvieran ninguna relación con su obra madura. Sin embargo, como ha señalado Caroline Jones, tienen un interés retrospectivo extraordinario como premoniciones del papel decisivo que Smithson tendría en las décadas siguientes como renovador de las prácticas artísticas estadounidenses. Lo significativo no es tanto que Smithson represente el motivo del dinosaurio, sino que haya sido seducido por la idea de ir a buscar material artístico a un lugar distinto y utilizarlo de un modo diferente.¹²

El dinosaurio no es, para Smithson, un símbolo de lo arcaico, distinto de lo moderno; por el contrario, es un símbolo de lo moderno visto como equivalente dialéctico de –y que se transforma en– lo arcaico: “las herramientas de la tecnología se vuelven parte de la geología, cuando regresan a su estado original. Las máquinas, como los dinosaurios, han de transformarse en polvo o en óxido”.¹³ En su película sobre la realización de *Spiral Jetty*, Smithson yuxtapone las excavadoras gigantes con los dinosaurios; él consideraba el proceso mismo de realizar películas como algo “prehistórico”:

¹⁰ Meyer Schapiro, *Modern Art, 19th and 20th Centuries*, Nueva York, Braziller, 1978, p. 200 [trad. esp.: *El arte moderno*, Madrid, Alianza, 2001].

¹¹ Caroline Jones, *op. cit.*, p. 285.

¹² Desde muy temprano, Smithson estaba fascinado con los dinosaurios. Creció en los suburbios de Nueva York, entre las autopistas y las ciénagas industriales conocidas por los neoyorquinos como “nowheresville”. Era un visitante frecuente del American Museum of Natural History en Nueva York. Transformó su sótano en un museo de ciencias naturales lleno de fósiles y creía que su familia estaba ligada al mineralogista inglés cuyo legado habría de fundar el Instituto Smithsonian. Puso en la pared una cita de Bruno Bettelheim que relacionaba los dinosaurios con las vidas fantásticas de los niños psicóticos y evocaba la comparación que Freud hizo entre el psicoanálisis y la arqueología.

¹³ Caroline Jones, *op. cit.*, p. 85.

Todo lo que se refiere a las películas y a la realización de películas es arcaico y crudo. Uno se transporta por este medio arqueozoico hacia las primeras eras geológicas conocidas. La máquina del cine se convierte en una "máquina del tiempo" que transforma camiones en dinosaurios. Fiore [el montajista] saca tramos de película de la máquina con la gracia con que un hombre de Neandertal sacaba los intestinos de un mamut descuartizado.

Bajo esta luz, *Spiral Jetty* es no tanto una "obra en la tierra" paleolítica, sino, antes bien, una huella paleontológica, que no tiene más significado antropomórfico que las huellas de los dinosaurios.¹⁴

Smithson vio, quizá con más claridad que cualquiera de sus contemporáneos, que esta forma de percepción no podía ser transferida con facilidad mediante la representación del dinosaurio, utilizando un medio afín al modernismo, ya sea abstracto, surrealista o "mixto". El desafío era cambiar todo: ubicación, situación y significado de las prácticas artísticas y de los propios objetos de arte. El resultado más importante de este imperativo fueron "los trabajos en la tierra" o el movimiento *Land art* —del que fueron pioneros Smithson, Robert Morris, Michael Heizer, Nancy Holt y Walter De Maria—, que sacó al artista del atelier y lo llevó a lugares (la mayoría de las veces remotos e inaccesibles) donde las obras que habrían de ser creadas sólo podrían ser intuidas en las galerías a partir de reliquias de segunda mano y documentos: recipientes con rocas, fotografías, mapas geológicos y textos explicativos.

El nuevo arte estadounidense de fines de la década de 1960 y los primeros años de la década de 1970 se convirtió en todo lo que no era el gran modernismo: opuesto de un modo radical a la percepción visual, no proveía nada —o proveía muy poco— para "regalar los ojos" del esteta, era predominantemente textual y técnico, y transformaba el ámbito del arte en un taller de paleontología. Este arte (en especial en el caso de Smithson) trataba las tierras baldías industriales de los suburbios contemporáneos de Estados Unidos como una especie de lugar de excavación arqueológico o paleontológico que debía ser documentado como si perteneciera al mismo ámbito que el "tiempo profundo" de los dinosaurios. Pero, sobre todo, introdujo una nueva temporalidad en el espacio de exhibición, cambiando el sentido de lo que es un museo o lo que puede ser.

Por tanto, no alcanza señalar que Smithson metió el dinosaurio dentro del arte, como si fuera sólo otro motivo asimilado por su estilo o su técnica. Se-

¹⁴ Véase más arriba la diferencia que establezco entre paleoarte y el concepto de Lucy Lippard de arte "prehistórico".

ría más apropiado decir que, para Smithson, el dinosaurio devora el arte moderno. Smithson incorpora el arte dentro del ámbito del dinosaurio, al repensar las coordenadas espaciotemporales del arte institucional en los Estados Unidos.

Dentro de este ámbito, el modernismo parece volverse obsoleto; la estética de la reproducción mecánica y la innovación técnica sería desplazada por una estética de la degradación biológica, la descomposición y la decadencia. La obra de arte individual es reemplazada por el “no lugar”, el ensamble de reliquias y huellas de un lugar y tiempo reales. Passaic en Nueva Jersey reemplazará a Roma como “Ciudad Eterna” y los monumentos serán “ruinas a la inversa”, autopistas a medio terminar, fuentes de aguas servidas y maquinaria vieja, que serán vistas como “criaturas prehistóricas sumergidas en el fango, o mejor aun, máquinas extintas, dinosaurios mecánicos desollados”.¹⁵

Conclusión: dinosaurios del MoMA

Smithson provee el marco para relatar cómo los dinosaurios irrumpieron en el MoMA. En primer lugar, siempre han estado allí como esqueletos en los espacios marginales y escondidos del MoMA. Las secciones de cine y fotografía tenían una amplia provisión de dinosaurios: las fotos geológicas de Timothy O’Sullivan, los muñecos tamaño natural de D. W. Griffith, los dibujos animados de Winsor McCay, la propia película de Smithson sobre la realización de *Spiral Jetty*.

Pero hay también otra forma en que los dinosaurios estaban invadiendo la cámara del tesoro de la colección del MoMA, la sección de pintura y escultura.

Un modelo evolutivo ha regido desde siempre la consideración institucional de esta colección al menos desde el diagrama genealógico y genético de Barr. Algunos de los fundadores pensaban que el museo no debía tener una colección permanente, sino servir sólo como un sueño testimonial del arte del día: un proceso “metabólico” de consumo y eliminación. El museo era imaginado, en palabras de Kirk Varnedoe, como un “torpedo evolutivo” que viajaría rápido y ligero por el mar del arte, llevando sólo una colección mínima como combustible para posibilitar su avance. Las obras de arte que fallaran en la lucha neodarwinista por la supervivencia estética serían desechadas.

¹⁵ Nancy Holt (comp.), *The writings of Robert Smithson*, Nueva York, New York University Press, 1979, p. 53.

Aquellas que alcanzaran el estatuto de “obras maestras” serían enviadas al Metropolitan Museum, puesto que ya no pertenecerían a las “salvajes criaturas del día de hoy, sino a los parámetros conservadores del mañana”. Hay, dicho brevemente, dos posibles destinos para una obra de arte moderno: fracasar, quedar obsoleta y desaparecer; o tener éxito y fosilizarse para siempre como “clásica”, con lo cual –en palabras del acuerdo común entre el MoMA y el Metropolitan Museum, redactado en 1947– “ha dejado de ser significativa en el movimiento de arte contemporáneo y se ha transformado en parte de la historia cultural de la humanidad”. De todos modos, la obra de arte moderna está condenada a transformarse en un dinosaurio.

De hecho, el diagrama de Barr del MoMA como “torpedo evolutivo” sugiere que la institución evolucionaría por fuerza desde un proyectil rápido y ligero hacia un leviatán capaz de llevar todo el mundo del arte en su vientre. El deseo de coleccionar superó de modo inexorable al deseo de desprenderse de lo viejo y probar lo nuevo. El MoMA se quedó pegado a sus dinosaurios, tanto a los clásicos, de los que no se pudo separar, como a los fracasos, que no pudo eliminar (Alfred Barr declaró públicamente en 1957 que de las adquisiciones del museo “nueve de diez resultarían con toda probabilidad fracasos”). En la década de 1950, justo en el momento en que los artistas comenzaban a producir nuevas formas de arte que hacían que el gran arte del modernismo pareciera obsoleto, el MoMA se comprometió con el proyecto de una colección permanente en constante expansión. La palabra “moderno” dejó de ser un sinónimo de lo vivo, lo contemporáneo y lo nuevo, y pasó a designar una época de logros heroicos que se estaba retirando hacia el pasado.

El resultado arquitectónico de este cambio del MoMA de torpedo a leviatán es la expansión del edificio y su transformación en rascacielos. De nuevo este proceso está gobernado por la paleo-lógica paradójica del dinosaurio: sus significados antitéticos son símbolo tanto de lo obsoleto como de lo innovador, del ciclo dialéctico que es inherente a todos los relatos de la modernidad. Ya hemos visto que el dinosaurio por lo común es emparejado con el rascacielos, su metro patrón y su contrincante. También está asociado a la expansión arquitectónica, no sólo en su connotación de gigantismo, también en su imagen de monstruo doble que es atacado y ataca una estructura original. Esta lógica ha sido capturada en el *Berlinosaurio*, que muestra un dinosaurio que emerge del moderno anexo de la *Gedächtniskirche* de Berlín. Esta imagen representa con perfección el dilema de la expansión arquitectónica del MoMA, ya que él mismo es una especie de *Gedächtniskirche*, o “iglesia de la memoria”.

El proyecto de expansión del museo es una invitación al fracaso. Si sólo se suma espacio, no se alcanza ningún logro arquitectónico y se repiten los errores del pasado que necesitan de la expansión. Por otra parte, si alguien trata de innovar, el carácter obsoleto, fechado, del original se vuelve obvio. Si el edificio es un "clásico", por otra parte, sería mutilado y estropeado por el nuevo anexo. El resultado es un monstruo híbrido como el *Berlinosaurio*. O peor aún, el MOMAsaurio, que sale de su armario de vidrio y acero de la calle 53, tal como fue representado por Robert Morris.

Por lo tanto, éste es el relato de cómo los dinosaurios irrumpieron en el Museum of Modern Art. Lo hicieron de manera directa y literal en las artes visuales "menores", sirviéndose de tópicos científicos y populares; lo hicieron de modo figurado en la pugna del museo con las cuestiones de la innovación, lo obsoleto, la supervivencia, la extinción y la fosilización de las "especies" artísticas, la irresistible tentación del gigantismo, y con la llegada de las prácticas paleo-artísticas que redefinieron al modernismo como fósil. Lo único que falta es la moraleja de la historia.

Desde un punto de vista arquitectónico, hay cuatro respuestas posibles para este relato. La primera consiste en negarlo: podemos pretender que, como han propuesto Herzog y De Meuron, los dinosaurios no pueden ni deben penetrar en el Museum of Modern Art: un "museo de arte [...] no es Disneylandia ni un centro comercial ni un estudio de cine o televisión". Podemos mantener la ficción del puro templo de la contemplación estética y hacer como si el museo fuera un refugio, aislado de lo comercial, la corrupción, la fosilización y lo obsoleto. La eliminación del complejo comercial de Cesar Pelli y de las construcciones anexas para el rascacielos en la reciente exhibición sobre la historia de la expansión del MOMA son un signo ominoso de esta posibilidad.¹⁶

La segunda estrategia es la afirmación, abrazar el monstruo de la modernidad, una declaración pública de que el museo se ha convertido en "MOMA Inc." y que está en abierta competencia con Disneylandia, Hollywood y el mundo del *shopping*. Ésta es la solución de Rem Koolhaas, y no debe sorprender que sus características más prominentes sean los sistemas de transporte de pasajeros y carga. Así el público podrá ser llevado con rapidez a todas las partes de la estructura

¹⁶ Cf. Julie V. Lovine, "Show at the Modern purges an architect", en *The New York Times*, jueves 22 de mayo de 1997. El nombre de Pelli "desapareció de la secuencia temporal de la expansión del museo, que se exhibía a la entrada del espectáculo", y la exhibición de los proyectos arquitectónicos para la nueva expansión eliminó los ascensores de vidrio de tres pisos (historias) y el condominio que él había diseñado.

y ver los esqueletos en los armarios: el archivo gigante de fracasos no exhibidos y fosilizados podrá ser recuperado a pedido mediante tecnología robotizada.

La tercera estrategia es la astucia: ingeniárselas, tal como hace Yoshio Taniguchi, para desmentir las contradicciones y fingir que no hay ningún quiebre entre el arte moderno y el contemporáneo, ninguna diferencia entre los "objetos reales" y sus representaciones; pretender que el museo actual y el virtual pueden ser perfectamente separados y que una fachada exterior "sin costuras" podría mantener el conjunto unido.

Por último, queda la estrategia de reconocer y aceptar el desarrollo, encarnada en las propuestas de Bernhard Tschumi. Una variedad de fachadas en la calle 53 para expresar la heterogeneidad y la evolución en etapas históricas del edificio, una fachada homogénea y tranquila en la calle 54 expresaría, en oposición, la continuidad: una aceptación de que el MoMA ahora debe ser tanto "Modern Modern" y "MoMall" así como también un templo del gran modernismo. Pero más significativa me parece la propuesta de Tschumi de una estructura de "núcleo y satélites", que colocaría el arte clásico en la periferia (donde la luz es mejor) y las obras de arte nuevas y experimentales en el centro, el punto de mayor intensidad y tráfico. Tschumi compara esto con una formación magmática geológica, con las galerías centrales en el lugar más caliente, el centro de líquido fundido, y la periferia en las áreas más frías y tranquilas, a donde uno puede retirarse para observar la colección permanente de fósiles.¹⁷

Creo que la propuesta de Tschumi es la única que reconoce en qué medida el Museum of Modern Art no sólo ha sido alimentado con dinosaurios, sino que, de hecho, se ha convertido en uno. En lugar de negar, afirmar o maquillar este desarrollo, Tschumi reconoce el dinosaurio y la perspectiva paleo-lógica. Si sus galerías centrales de arte experimental son construidas, lo único apropiado para la primera exhibición de arte contemporáneo sería montarla con un grupo interdisciplinario de artistas, científicos y curadores en trabajo conjunto con el American Museum of Natural History. Las secciones de geología, paleontología, arqueología y antropología podrían establecer un diálogo con las secciones correspondientes del MoMA. La escultura sería puesta en relación con la taxidermia; el grabado, con las huellas fosilizadas; la pintura, con las pinturas rupestres; las instalaciones, con el arte del diorama; la fotografía, con la etnografía y la geología; y el cine, naturalmente, con el arte del dinosaurio. Por supuesto, el nombre de la exhibición sería "Paleoarte".

¹⁷ Véase Henry Urbach, comentarios sobre la propuesta de Tschumi, en "Picks and plans", *ArtForum*, verano de 1997, pp. 23-24.

Algunas obras mencionadas

- Mark Dion, *When Dinosaurs Ruled the Earth (Toys 'R' Us)*, instalación multi-media, 1994.
- La primera vista al dinosaurio de Andrew Carnegies, *New York Journal*, noviembre de 1898.
- Diagrama de Barr de la tapa del libro *Cubism and Abstract Art*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1936.
- Allan McCollum, *Plaster Surrogates*, instalación, Marian Goodman Gallery, Nueva York, 1983.
- Allan McCollum, *The Dog from Pompei*, instalación, John Weber Gallery, Nueva York, 1992.
- Allan McCollum, *Lost Objects*, instalación, Carnegie International, Carnegie Museum, Pittsburgh, 1991.
- Robert Smithson, *The Spiral Jetty*.
- Diagrama de Alfred Barr del Museum of Modern Art como "Torpedo envolvente", 1941.
- Claudia Katz-Palme, *Berlinosaurus*.
- Robert Morris y W. J. T. Mitchell, *MoMASaurus*, 1998.

Sueños reales*

Stephen Greenblatt

QUISIERA COMENZAR con dos sueños de terror, sueños como los de los judíos y otros alemanes durante la década de 1930, compilados por Charlotte Beradt en *Das Dritte Reich des Traums*. El primero es el sueño de un médico en 1934:

Eran más o menos las nueve de la noche. Ya había terminado con mis consultas y me estaba echando sobre el sofá para relajarme con un libro de Matthias Grünewald, cuando de pronto desaparecieron las paredes de mi cuarto y luego las del departamento. Miré a mi alrededor y descubrí con horror que hasta donde alcanzaba la vista ningún departamento tenía ahora paredes. Luego escuché el clamor del altavoz: "De acuerdo con el decreto del día 17 de este mes sobre la abolición de las paredes..."¹

El segundo es el sueño de un abogado durante el mismo período:

Había dos bancos, uno al lado del otro, en el jardín zoológico; uno pintado con el color verde usual y el otro amarillo (en aquellos días los judíos sólo tenían permitido sentarse en bancos especiales pintados de amarillo). Había entre ellos un bote de basura. Me senté sobre el bote y me colgué un cartel al cuello tal como el que a veces llevan los mendigos ciegos o como los que el gobierno obliga a llevar a los "transgresores raciales".** El cartel rezaba: "Si es necesario, hago lugar para la basura".²

* Traducción del inglés de Román Setton.

¹ Charlotte Beradt, en *Das Dritte Reich des Traums*, Fráncfort del Meno, 1981, p. 19.

** Era una categoría que se utilizaba para aquellos que violaban la ley de protección de la pureza racial (*Blutschutzgesetz*). Esta ley impedía el matrimonio de, por ejemplo, los judíos con los ciudadanos de sangre alemana. [N. de T.]

² Charlotte Beradt, *op. cit.*, p. 104.

Los sueños dan testimonio de la profunda experiencia íntima del absolutismo vil, de su habilidad para penetrar en la mente, en el sueño, en la fantasía, en las ficciones que creamos durante el día o la noche, como si pudieran incluso penetrar el cuerpo. Un análisis histórico del Tercer Reich que pase por alto las pesadillas para concentrarse en los eventos corre el peligro de omitir una dimensión crucial del ejercicio del poder durante el régimen nazi.³

Los teóricos de la literatura, que pasan tanto tiempo de sus vidas cavilando sobre la imaginación, corren el peligro de exagerar la importancia de la fantasía en los hechos históricos. Hay motivos suficientes para dedicar nuestra atención, tal como lo exigen muchos historiadores, a las tasas de desempleo, a la organización del Partido Nacionalsocialista, a la colaboración de juristas clave (Carl Schmitt incluido), al comportamiento cobarde de muchas personalidades conductoras de la economía y la Iglesia, a la pasividad de la comunidad internacional. Pero sería necio en este caso subestimar el significado histórico de los estados emocionales que surgían de la fantasía, ya sea espontánea o manipulada con astucia. El terror que experimentamos en el sueño, así como en la vigilia, tuvo una función importante en la habilidad del Tercer Reich para llevar a cabo un programa de asesinato masivo de por sí difícil: difícil porque era necesario confundir, desorientar y engañar a mucha gente, hacerla sentir impotente por completo, incluso frente a la evidencia incontrovertible de que se estaba ejerciendo violencia despiadada sobre ellos con premeditación. Por supuesto, la mayor parte de las víctimas fueron impotentes por completo, pero para los asesinos era importante cometer sus crímenes de un modo ordenado, disuadir a la mayoría de las víctimas de intentar resistirse o escapar o entregarse sencillamente en la locura o entrar en pánico ciego.

Había muchos métodos aparte del terror para conseguir un comportamiento dócil, métodos que han sido documentados con detalle en los últimos años: mentiras taimadas, engaños ingeniosos que se servían de falsas esperanzas, explotación de los instintos más bajos, la fantasía de un tratamiento especial o de excepciones inusuales, el engaño de los presupuestos normales, que hacen que algunas cosas no se puedan imaginar porque no tie-

³ “Los sueños de las víctimas son más que testimonios de ficción del terror y sobre el terror [...] Son manifestaciones físicas del terror pero sin que los testigos hayan sido necesariamente víctimas de violencia física. En otras palabras, es precisamente como ficción que son elementos de la realidad histórica. Incluso como apariciones, los sueños son formas de instrumentación del propio terror” (Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft—Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1979, p. 286 [trad. esp.: *Futuro y pasado*, Barcelona, Paidós, 1992]).

nen razón de ser. En concurrencia con estas estrategias, el terror tiene sus riesgos desde el punto de vista de los perpetradores, ya que puede provocar actos desesperados de resistencia. Sin embargo, era una herramienta esencial en la organización y la ejecución del complejo esquema de genocidio, ya que servía para bloquear una gran cantidad de respuestas ordinarias de autodefensa de personas conscientes y perceptivas marcadas para la eliminación, y que eran conscientes, al menos en parte, de que estaban marcadas con ese propósito. Mucha gente, en situaciones de profundo temor, parece actuar como si estuviera en sueños, como si hubiera sido atrapada por una luz paralizante, como si ya estuviera muerta.

Y por supuesto, el terror tiene la ventaja adicional de inhibir la oposición directa o, incluso, actos de humanidad simples y modestos de aquellos que no están destinados a la destrucción —entre ellos, simpáticos compañeros de trabajo, vecinos y amigos de las víctimas—, y podría atraer y excitar a aquella parte de la población que disfruta con el ejercicio del terror.⁴

Pero lo más llamativo de los sueños que he citado tal vez no sea su terror, sino su humor extraño y macabro, una risa triste y terrible, en estrecho contacto con el proceso por el que la perversidad estructural y psicológica de los nazis pretendía imponerse al final en todo el mundo. La eliminación repentina, impuesta por la ley, de las paredes protectoras que rodeaban al individuo y a la comunidad toda, de la que el individuo forma parte, la pérdida radical de la identidad profesional del soñador como cirujano y su pérdida de identidad como lector de libros sobre historia del arte alemán, la transformación de una persona en basura o, incluso, en menos que basura: éstas son intuiciones proféticas del asesinato masivo incipiente; intuiciones expresadas, tal como sucede a menudo con los sueños, en metáforas ingeniosas y apropiadas. Los indicios de humor grotesco en muchos de los detalles —el al-tavoz bramante con su lenguaje burocrático, por ejemplo, o el cartel que aquellos designados como desecho humano se tenían que colgar al cuello— no reducen el terror en los sueños; en todo caso lo intensifican, ya que minan las bases de la dignidad del *phatos* trágico. Pero creo que los sueños nos

⁴ Sobre el efecto paralizante del terror en los sueños, véase el final de *La Eneida*: “Y como de noche, entre sueños, cuando un lánguido letargo abruma nuestros ojos, se nos figura que pugnamos en vano por correr afanosos, y en medio de nuestros conatos sucumbimos con doliente angustia, y ni acertamos a hacer uso de la lengua, ni sostienen el cuerpo las acostumbradas fuerzas, ni podemos gritar ni hablar: así a Turno, por más que se esfuerce con valor por hallar camino para salir de aquel trance, le cierra la infernal Furia toda salida” (Publio Virgilio Maron, *La Eneida*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 253).

dicen algo importante sobre la naturaleza de la imaginación bajo condiciones de extrema presión, así como también nos dicen algo sobre la experiencia del terror. Y, por supuesto, en retrospectiva, estos sueños tienen un horroroso poder de premonición.

Pero hay algo muy extraño en considerar estos sueños, u otros cualesquiera, como premoniciones. Después de todo, la Conferencia de Wannsee no tuvo lugar hasta 1942, e incluso entonces tampoco se habló de genocidio de modo explícito. La retórica de la exterminación ya era muy antigua —puede encontrarse en las prédicas de los monjes medievales y en los panfletos incendiarios de Lutero— y junto con viejas imágenes de torturas persiguió sin duda a muchas generaciones de judíos en sus pesadillas, incluso a los mundanos, cultivados y muy bien protegidos. ¿Por qué los sueños citados habrían de parecer distintos, más escalofriantes?

Luego de la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial, Aby Warburg, el gran historiador de arte, bibliófilo y descendiente de una familia de banqueros, comenzó a tener sueños terribles. Warburg, a quien le gustaba decir que “era judío de nacimiento, hamburgués de corazón y florentino de espíritu”, solicitó en 1917 no ser enterrado con su familia, sino con su familia política no judía. Las obras de Lutero, declaró, “lo habían ayudado a liberarse de la ortodoxia judía que había intentado esclavizarlo” y dijo a un profesor universitario: “en el fondo de mi corazón soy cristiano”. Sin embargo, en 1918, este judío alemán tan privilegiado y asimilado se convenció de que él y su familia en breve serían arrestados, llevados a prisiones secretas y asesinados. Los médicos que lo trataron en los primeros años de la década de 1920, durante su estadía en la clínica Ludwig Binswanger en Suiza, intentaron liberarlo de la ilusión de que su mujer e hijos estaban encerrados con él, en otra parte de la clínica, y que todos esperaban para ser asesinados. No hay duda de que Warburg —que creía que la carne que le servían en la cena era la de sus hijos asesinados— estaba loco; pero no creo que nos estemos engañando cuando sentimos que hay algo extraño en sus sueños, así como en los del médico y el abogado. Estamos registrando la presión psíquica del peligro creciente en las personas de sensibilidad frágil o muy alerta. Estamos comprendiendo que la historia no existe en algún lugar fuera de la mente y sus fantasmas, y por eso intentamos aprehender la fuerza introspectiva de los eventos expuestos. También reconocemos que así como los sueños llevan en sí la marca de la historia, también la historia altera el significado de los sueños y les confiere un significado estremecedor, que no tendrían si hubieran sido soñados en un momento o lugar diferentes.

Durante toda la década de 1930, el régimen nazi se empeñó en hacer realidad las representaciones fantasmagóricas: imágenes en extremo perversas recicladas en las páginas de *Der Stürmer** y las diatribas de Hitler y Goebbels. Los sueños de las víctimas funcionan como sueños por inversión del proceso: transforman la realidad fáctica en representaciones fantasmagóricas por medio de los menores efectos de exageración. Pero este intento —desesperado y temeroso— de inversión era superado continuamente por la realidad. En tiempos de los campos de exterminio, la exageración se había hecho casi imposible; pero en la década de 1930, la realidad había tomado las características de una pesadilla que con frecuencia cruzaba los límites y se transformaba en una comedia disparatada, en especial allí donde los textos citados han descubierto este fenómeno, en el lenguaje de los decretos oficiales. Allí vemos cómo surge el grotesco, como una flor obscena, en el resquicio entre las implicaciones formales, normativas y sociales de la racionalidad burocrática y un autoritarismo retorcido que apenas se molestaba en disfrazarse o justificarse.

En la reciente película protagonizada por Ian McKellen, *Ricardo III* (1996), y en la producción escénica en la que se basa (de 1990), se ha interpretado con mucho vigor la obra de Shakespeare —puesta en escena por primera vez en 1592 o 1593—, como la representación de un Estado monstruoso extrañamente parecido al Tercer Reich.⁵ Muchos son los reparos que se le pueden hacer al film: la simplificación drástica del argumento; cortes bruscos en diálogos clave e, incluso, de escenas completas; una indiferencia clínica frente al trasfondo metafísico de la historia —sobre el que el texto vuelve con insistencia—; una reducción general del papel significativo que el texto de Shakespeare asigna a las mujeres; pero sobre todo, quizá, la completa eliminación del personaje de Margarita, la viuda medio loca del rey asesinado, Enrique VI, cuyas maldiciones persiguen a casi todos los personajes. Muchos de estos cambios sirvieron para acelerar el desarrollo de la narración, para focalizar la atención

* Publicación antisemita, de aparición semanal, editada por J. Streicher en Nuremberg desde 1923 hasta 1945. No se contaba entre las publicaciones oficiales del nacionalsocialismo. Sirvió a la preparación propagandística y a la justificación de la aniquilación de los judíos. [N. de T.]

⁵ Sobre el guión de la película, dirigida por Richard Loncraine, véase Ian McKellen, *William Shakespeare's Richard III: A screenplay*, Nueva York, Woodstock, 1996. Otra interpretación acerca del film, donde se lo relaciona no con el régimen nazi, sino con las películas de gangsters de Hollywood, aparece en James N. Lockin, "Top of the world, Ma': Richard III and the cinematic convention", en: Lynda E. Boose y Richard Burt (comps.), *Shakespeare, The Movie*, Londres/Nueva York, Routledge, 1997, pp. 67-79.

en el papel protagónico de McKellen como Ricardo y, ante todo, para intensificar la idea central de la película: la tesis del gobierno fascista en Inglaterra durante la década de 1930. La relación no es sólo una cuestión de vestuario de época y de ambiente diseñado con ingenio e impuesto a un texto antiguo para darle un barniz de modernidad. A pesar de todas sus fallas, la interpretación de McKellen funciona porque *Ricardo III* es, de hecho, una representación brillante de un régimen de terror ilegítimo, un régimen conducido por un monstruo retorcido, perverso y despiadado que, sin embargo, posee un extraño carisma en el ejercicio del poder.

El Ricardo de Shakespeare capitaliza todo detalle mínimo de debilidad, vulgaridad, avaricia y miedo en aquellos que están a su alrededor. Es audaz e ingenioso, pero no puede realizar sus deseos sin ayuda; depende de la complicidad temerosa, necia, oportunista o desalmada de sus esbirros. Y aunque en apariencia es malvado para con todo el mundo, a pesar de que es un asesino de niños, posee —cosa que él sabe y explota— un encanto pervertido, un atractivo casi pornográfico y muy teatral que conjuga atracción y repulsión. Es una especie de pesadilla diurna y despierta sueños de terror en otros.

En las páginas que siguen me propongo explorar estos sueños en el contexto de las pesadillas del Tercer Reich con las que he comenzado, pero como intentaré mostrar, el terror tal como fue imaginado por Shakespeare, por un lado, se queda corto en comparación con lo que llevaron a cabo los nazis y, por otro, va más allá de la dimensión psicológica y política del terror en nuestro siglo. En *Ricardo III*, como veremos, el terror está personificado de modo teatral en los espectros de los asesinados, y estas figuras del miedo poseen la llave de la puerta que podría conducir a una nueva legitimidad política, la restauración de la decencia, la comunidad y la esperanza. Esta restauración fantasmal —esto es, una restauración posible sólo gracias a los espectros en escena— es crucial en la obra de Shakespeare por la debilidad del derecho al trono de la línea Tudor. El triunfante conde de Richmond, coronado como Enrique VII y fundador de la dinastía Tudor, tiene mucho menos derecho a la corona por legítima descendencia que el horrible Ricardo, duque de Gloucester. Pero Shakespeare necesita de este recurso teatral de los fantasmas porque con peligro ha identificado el teatro con el *glamour* carismático y demagógico de Ricardo. Los fantasmas, sólo creíbles en el teatro y en tanto teatro, son el sueño de la redención tanto de la monarquía como del teatro.

Ricardo III —para nuestra vergüenza infinita— casi parece inocente en su representación de la maldad cuando lo comparamos con lo realizado por los

monstruos de la historia mundial en el siglo XX; pero hay, como sugerí antes, algunos lazos significativos. En principio quisiera llamar la atención sobre la extraordinaria presencia del elemento cómico grotesco en la obra. La comicidad se basa en parte, al igual que en los sueños con los que comenzamos, en la asombrosa franqueza con que se expresa la maldad: “De vuestros ojos se desprenden piedras como el llanto de los párpados estúpidos”,* observa Gloucester de sus asesinos, “muchachos, me agradáis”.⁶ O de nuevo, luego de indicar con claridad que Buckingham debe olvidarse de los dos niños reales de la Torre de Londres, Gloucester se exaspera: “No erais tan torpe en otros tiempos, primo. Lo diré con toda claridad. Quiero a los bastardos muertos”.⁷ Gloucester y sus esbirros conjugan en varias ocasiones este gusto por el asesinato con la pretensión de legalidad, una pretensión a la que nadie da crédito ni por un instante. “¿Quién es tan necio como para desconocer un engaño tan patente?”, exclama el escribano contratado para hacer el documento que, como los decretos nazis, otorgan una especie de forma legal a la violencia arbitraria; “¿mas quién osa decir que lo conoce?”.⁸ El punto es subrayado en la escena siguiente en que Gloucester, que pretende estar sumido en pía meditación, es llevado a la coronación, mientras finge oponerse y acceder por una manifestación pública por completo fraudulenta. Nunca podemos perder de vista qué es lo que en verdad está pasando —un político perverso, homicida y por completo inescrupuloso toma el poder monárquico—, pero el espectáculo de la toma de poder, así como el espectáculo anterior de la seducción de Gloucester a lady Ana, es persuasivo y perversamente cómico.

Más importante todavía que el aspecto cómico es lo que voy a llamar la cristalización del sueño en la historia. En *Ricardo III*, como en Shakespeare en general, los sueños no son elementos decorativos o meras incursiones en la psicología individual. Son esenciales para comprender el poder. Uno de los signos característicos del poder, y en particular del poder ilegítimo, es la habilidad para generar pesadillas, para provocar extrañas imágenes, para alterar el imaginario. Por esto Gloucester es retratado desde el comienzo de la

* La traducción de los pasajes de Shakespeare es propia. Se han cotejado diversas ediciones, entre ellas: *Teatro*, Barcelona, Maucci, 1962 y *Teatro completo*, trad. de José M. Valverde, Barcelona, Planeta, 1967-1968. [N. de T.]

⁶ Acto I, escena 3, vv. 351-352.

⁷ Acto IV, escena 2, vv. 17-18.

⁸ Acto III, escena 7, vv. 40-42.

obra traficando con “torpes profectas, libelos y sueños”,⁹ y es una figura central de las pesadillas de su hermano George, duque de Clarence, que está preso en la Torre.

Clarence, que no sabe que fue apresado gracias a las secretas artimañas de Gloucester, despierta luego de una noche de sueño miserable, una noche, como le relata al lugarteniente de la Torre, Brakenbury: “llena de sueños horrosos y visiones. A fe de buen cristiano, ni por todo un mundo de venturas, quisiera pasar otra noche así, tan repleta de lúgubres terrores”.¹⁰

El sueño de Clarence, como él lo recuerda, comienza con la fantasía de la huida: “Pensé que huía de la torre y me embarcaba hacia Borgoña en compañía de mi hermano Gloucester, quien me invita a pasear por cubierta”.¹¹ En este punto, el sueño se transforma de modo abrupto en pesadilla, con la misma rapidez con que las paredes se caen en el sueño del abogado: “Gloucester tropezó al recorrer la cubierta, y al sujetarlo para que no cayese, entre las olas, me arrojó del mar bramante. ¡Ay Dios, cuánto sufrí creyendo que me ahogaba!”.¹²

Los detalles que siguen dejan en claro una diferencia significativa crucial entre los sueños de terror con los que comenzamos y los sueños imaginados por Shakespeare. Los primeros son pesadillas kafkianas, de hombres a los que el proceso histórico —que está removiendo las paredes protectoras a su alrededor o los está convirtiendo en basura— les resulta por completo incomprendible; los últimos, por el contrario, son las pesadillas de los colaboradores. Por supuesto, los cómplices del tirano no son los únicos que sufren; el ascenso al poder de Gloucester, con su “feroz carnicería”,¹³ tiene muchas víctimas. Pero las víctimas inocentes, en la imaginación de Shakespeare, no parecen tener sueños horribles.

Éste es al menos el significado de la extraña impresión que los asesinos Dighton y Forrest nos transmiten de los dos jóvenes príncipes en la Torre justo antes de ser ahogados:

“Así”, dijo Dighton, “yacían los niños”; y Forrest añadió, “se tomaban con sus brazos inocentes y alabastrinos; sus labios eran cuatro rosas en un tallo, y en su estival belleza se besaban. Un libro de oraciones yacía sobre la almohada.”¹⁴

⁹ Acto I, escena 1, v. 33.

¹⁰ Acto I, escena 1, vv. 3-7.

¹¹ Acto I, escena 4, vv. 18-21.

¹² Acto I, escena 4, vv. 18-21.

¹³ Acto IV, escena 3, v. 5.

¹⁴ Acto IV, escena 3, vv. 9-14.

Clarence, por el contrario, es tristemente consciente de su culpa, y su pesadilla manifiesta una agitada enfermedad del alma, expresada de modo simbólico como una falta de habilidad para morir rápido y representada en términos físicos de modo asombroso en la incapacidad de vomitar. "Más de una vez me esforcé por rendir el alma", dice y se estremece al recordar la tortura del ahogo, "pero las odiosas aguas sujetaban mi espíritu, y no querían dejar salir mi alma al encuentro del aire libre, extenso y vacuo, sino que la sofocaban en mi cuerpo jadeante, que casi estallaba por vomitarla al mar."¹⁵

El alma anhela encontrar "el aire libre, extenso y vacuo", porque siente precisamente lo opuesto: una terrible opresión en lugar de una sensación de vacío. En lugar de inmensidad, encierro claustrofóbico; quietud y asfixia en lugar de libertad. Pero cuando, en el sueño de Clarence, su alma logra por fin escapar del cuerpo, el tormento sólo se intensifica, ya que encuentra las sombras de aquellos que traicionó y asesinó.

Esas sombras (primero "fue mi gran abuelo, el famoso Warwick" y luego Eduardo, príncipe de Gales, "una sombra como un ángel, con cabello claro salpicado de sangre") son los habitantes del Hades clásico, "el reino de la noche perpetua".¹⁶ Con ellos se topa Clarence en sus sueños, pasando por "la tormenta del alma con el barquero que los poetas nombran".¹⁷ El asesinado príncipe de Gales, cuando ve a Clarence, grita "Clarence, el traidor, falso y perjuro. Furias, contra él atormentarle".¹⁸ Y Clarence: "Entonces se me apareció una legión de sucios demonios, me rodeaba y aullaba en mis oídos tan horribles gritos, que, con el ruido, me desperté temblando, y, durante algún tiempo, no pude menos de creer que estaba en el infierno: tan terrible impresión me había hecho el sueño".¹⁹

¿Cuán "real" es todo esto dentro del mundo de la obra o en la mente de los espectadores? ¿Qué estatuto tienen las "sombras" de los muertos? La visión de Clarence es designada de modo preciso y más de una vez como un sueño, horriblemente vívido, pero claramente irreal. Y dentro de la irrealidad general del estado onírico, la visión se distancia aún más con su uso de personajes clásicos como el barquero y las furias, personajes "que los poetas nombran". Sin embargo, la distancia de estas ficciones poéticas respecto de la

¹⁵ Acto I, escena 4, vv. 36-41.

¹⁶ Acto I, escena 4, v. 47.

¹⁷ Acto I, escena 4, vv. 45-46.

¹⁸ Acto I, escena 4, vv. 57-63.

¹⁹ Acto I, escena 4, vv. 57-63.

realidad es incierta, el límite que separa el espacio onírico de la vida real en la obra es claramente poroso. Reconocer, tal como hace Clarence, que es sólo un sueño no lo libera por completo de la terrible impresión que le produjo. Una impresión confirmada por su interlocutor Brakenbury: “No es maravilla, señor, que os asustara: me parece que yo me he asustado de oírlo contar”.²⁰

Si la solidaridad de Brakenbury le da un mínimo de tranquilidad —el sueño asustaría a cualquiera y por eso es presumible que haya que interpretarlo como una especie de profecía del destino del soñador—, esa tranquilidad se desvanece de inmediato con la entrada de los dos asesinos enviados por Gloucester para despachar a su hermano mayor.

Hay un sentido extraño por el que estos personajes son una suerte de continuación, una encarnación de la pesadilla de Clarence. Éste ha vuelto a dormirse en el momento en que entran los asesinos —el efecto es la intensificación del sentido de que han surgido del sueño—, y su vulnerabilidad hace que sientan remordimiento. “Vamos, hay que ponerse a trabajar”, señala uno de ellos, luchando por superar sus pruritos morales. “Dale en la mollera con el puño de la espada”, responde el otro, “y luego tírale al barril de malvasía que hay en el cuarto contiguo”.²¹

Su compañero está encantado con esta sugerencia, en apariencia espontánea, con la que, como es evidente, se encuentra por primera vez: “¡Ah, estupenda idea! Hacerle sopa de vino”.²² En este punto, Clarence comienza a despertarse, y llama para que le traigan de tomar: “¿Dónde estás, guardián? Dame un vaso de vino”. Pero el que contesta no es el guardián, sino uno de los asesinos, que con maligna ironía interpreta el plan de su compañero: “En seguida tendrás bastante vino, señor”.²³

El efecto estremecedor se basa en parte en un recurso artístico que Shakespeare lleva a la perfección en *Macbeth*: podemos llamarlo el interlocutor no deseado. Pienso en el momento terrorífico en que Banquo, caminando en la oscuridad con su hijo Fleance, señala con tranquilidad: “Va a llover esta noche”. A lo que uno de los asesinos responde de improviso: “¡Ya cae! (Ataca a Banquo)”.²⁴ En *Ricardo III*, se adhiere otra dimensión a este lazo

²⁰ Acto I, escena 4, vv. 64-65.

²¹ Acto I, escena 4, vv. 143-148.

²² Acto I, escena 4, vv. 143-148.

²³ Acto I, escena 4, vv. 152-153.

²⁴ *Macbeth*, Acto III, escena 3, v. 16.

que sólo puede establecer la audiencia: sólo ella conoce el contenido del sueño de Clarence y las intenciones de los asesinos. El extraño efecto de este conocimiento es prolongado por la extendida conversación, que parece un sueño y que mantienen la víctima y sus asesinos. Cuando intenta disuadirlos de llevar a cabo sus órdenes y cometer el asesinato, ellos resumen con un lujo de detalles inverosímiles los cargos en su contra, con los que ya habían comenzado los fantasmas:

Asesino Segundo: [...] tú recibiste el Sacramento para luchar en el bando de la casa de Lancaster.

Asesino Primero: Y, como un traidor al nombre de Dios, quebrantaste ese voto, y, con tu filo traicionero, descosiste las entrañas del hijo de tu soberano.²⁵

Es como si estas voces fueran parte de la “terrible impresión” del sueño de Clarence. No son encarnaciones fantasmagóricas de la mala conciencia, sino personajes de una pesadilla en la que la víctima se despierta, o sea, personajes de la representación de la realidad que la obra presenta. “¿Cómo has llegado aquí?”, pregunta Brakenbury a uno de ellos, que responde con esa literalidad obstinada que caracteriza a menudo a los bufones de Shakespeare: “Llegué aquí sobre mis piernas”.²⁶ Por tanto, no son sombras oníricas sino seres extremadamente materiales que han venido a cumplir los designios violentos de Ricardo y que, al hacerlo, convierten en realidad la visión premonitrice de la víctima: luego de acuchillar a Clarence, para terminar de matarlo, el asesino lo ahoga, tal como lo habían planeado, en el barril de malvasía. Con acuchillarlo hubiera sido suficiente, pero el hecho de ahogarlo actualiza en la carne la horrible imagen del sueño.

Pero ¿cómo deberíamos entender esta “actualización”? Shakespeare se esfuerza por desligarla de la conciencia del asesino al que, considerando su muy breve aparición en escena, le dedica mucha atención. No se lo reduce al rol de un penoso asesino, del tipo del imaginado por Macbeth, el que se dirige “hacia su designio como un fantasma”. (De hecho, ningún asesino en *Ricardo III* o en cualquier otra obra de Shakespeare —incluyendo los asesinos contratados por Macbeth— alcanza este nivel de transparencia alegórica impersonal.) Aunque parezcan precipitarse de las pesadillas de Clarence, están retratados como individuos peculiares y sensibles, completamente conscientes de su responsa-

²⁵ Acto I, escena 4, vv. 191-195.

²⁶ Acto I, escena 4, vv. 81-82.

bilidad moral. El diálogo cómico entre los dos asesinos sobre la conciencia (“No quiero tener nada que ver con ella: acobarda a cualquiera”)²⁷ deja en claro que no están cumpliendo órdenes como autómatas. Conocen la diferencia entre el bien y el mal, tienen la capacidad para realizar elecciones morales y son conscientes de la posibilidad de revertir, incluso hasta el último segundo, el curso de las cosas y rehusarse a cometer el asesinato para el que fueron contratados. De hecho, uno de ellos se niega a participar, incluso cuando su compañero iracundo amenaza con informar a Gloucester: “¿Qué es esto? ¿No me ayudas? ¡Viva el cielo! Sabrá el duque lo flojo que anduviste”; “Así supiera que salvé a su hermano”, contesta el asesino que es atormentado por su conciencia, “Toma el dinero. Di lo que digo. De la muerte del duque me arrepiento”.²⁸ El efecto de este diálogo, además de subrayar una responsabilidad moral humana irreducible, consiste en hacer más misteriosa la relación entre el sueño de Clarence y su irónica realización en el barril de malvasía.

Después, en *Ricardo III*, Hastings se ríe del sueño de Stanley (“Luego asegura a vuestra señoría que esta noche ha soñado que el jabalí le arrancaba el yelmo”)²⁹ y luego descubre que anticipaba su final: “Su cabeza cortad”. “Yo, imbécil, podría haberlo evitado”, se lamenta Hastings cuando se pronuncia su sentencia de muerte: “Stanley soñó que el jabalí le arrancaba el yelmo, pero desdeñé su sueño y huir no quise”.³⁰

Ninguno de los asesinos en la Torre a las órdenes de Gloucester, ni siquiera el propio Gloucester al condenar a Hastings, conoce el contenido del sueño premonitorio, de modo que no puede plantearse la cuestión de una coincidencia deliberada con la muerte imaginada. Hay una secreta, irónica correspondencia, una suerte de humor siniestro en las muertes de ambos, de Clarence y Hastings; pero este humor no parece pertenecer a ninguno de los personajes, ni siquiera a Ricardo, duque de Gloucester, genio y figura del humor siniestro. Lo que hay aquí en juego es otro principio, ¿pero cuál?

La respuesta obvia y probablemente correcta es el principio teatral de la lógica poética, pero un retiro demasiado veloz hacia la esfera metateatral corre el riesgo de perder de vista estas sospechas, maldiciones, sueños, premoniciones y profecías que contienen gran parte de la carga afectiva y la promesa de significado en *Ricardo III*.

²⁷ Acto I, escena 4, vv. 127-128.

²⁸ Acto I, escena 4, vv. 264-266.

²⁹ Acto III, escena 2, v. 7.

³⁰ Acto III, escena 4, vv. 81-83.

Y no sólo en *Ricardo III*. Los sueños premonitorios, como hemos visto, tienen una dimensión tanto psicológica como política: son el registro en un nivel psíquico profundo del terror calculado del Estado absolutista. Pero también apuntan a otra cuestión, algo escondido en las pesadillas de la supresión de paredes y de la basura. ¿Acaso podemos comprender ahora, cincuenta años después, qué sucedió en la Alemania nazi y cómo pudo suceder? ¿Acaso pueden ser explicaciones suficientes las hipótesis de la modernización, la amargura por la derrota en la Primera Guerra Mundial, la crisis de la economía de Weimar o el temor al bolchevismo? ¿Cuál sería una explicación suficiente? ¿Y dónde habríamos de colocar los espíritus de los muertos? ¿Podemos en verdad creer que nada ha quedado de los millones que fueron asesinados, que no persiguen aún la vida onírica moral, social y política de los países en que desaparecieron? Los que no nos contentamos con ninguna de las explicaciones históricas que existen sobre el ascenso y la caída del Tercer Reich y que dudamos de que los muertos hayan desaparecido por completo tenemos la vívida sensación de que sólo en sueños y como sueños pueden ser comprendidas las fuerzas más siniestras y obsecadas. Experimentamos una suerte de necesidad de algo más allá de la *raison d'état* y más allá del crudo materialismo para explicar ciertas acciones; buscamos de modo incesante aquello que podríamos llamar las estructuras poéticas o trágicas de la historia.

Este conjunto de estructuras —que en última instancia no responden a principios psicológicos o políticos, aunque participen de ambos— es lo que Shakespeare logra transmitir por medio de los sueños. “No hago más que soñar con la realeza” se reprocha Gloucester en su gran monólogo en el tercer acto de *Enrique VI*, “como quien se pone en un promontorio y atisba una orilla lejana que querría pisar, deseando que sus pies llegaran donde sus ojos; e impreca al mar que le separa de allí, diciendo que lo dejará seco con una cuchara para abrirse camino: así deseo yo la corona, desde tan lejos”.³¹

Soñar significa aquí entregarse de modo ocioso a la fantasía de que se cumplan los deseos; pero su significado se transforma durante el curso del monólogo, cuando Ricardo se entrega a la contemplación de su cuerpo deforme, la encarnación —tal como lo conciben todos los personajes, él incluido— de un sueño de la naturaleza particularmente malvado. “Mi Cielo será soñar con la corona”,³² proclama Ricardo, y se recuerda a sí mismo que puede hacer realidad ese sueño gracias a su talento dramático:

³¹ *Enrique VI*, Acto III, escena 2, vv. 134-140.

³² Acto III, escena 2, v. 171.

Sí, sé sonreír y asesinar mientras sonrío, y gritar “¡muy bien!” a lo que aflige mi corazón, y mojar mis mejillas con lágrimas de artificio, y acomodar mi rostro a todas las ocasiones.³³

Aunque en Shakespeare los sueños no se realicen por fuerza, siempre tienen, al igual que las maldiciones, un poder inquietante y perturbador; un poder perturbador tal como la pesadilla de Clarence. Él no comprende del todo, ni siquiera en el sueño, la realidad histórica en la que está atrapado. Él sueña no sólo que su hermano lo tirará por la borda, sino también que su hermano “tropezó al recorrer la cubierta, y al sujetarlo para que no cayese, entre las olas, me arrojó al mar bramante”.³⁴ Podemos decir que Clarence ha registrado en algún lugar de su mente un significado maligno que acecha bajo el consuelo superficial y aparente de las palabras de despedida de su hermano: “¡Vaya! Preso estarás por corto tiempo, o yo me haré encerrar, si no te libero”.³⁵ Y podríamos decir que esta parte de su psique ha reaccionado a la pequeña broma de Ricardo durante la conversación: “Quizá Su Majestad tiene intención de que se os vuelva a bautizar en la Torre”.³⁶ Pero a Clarence nunca se le permite expresar esta percepción, excepto con las imágenes de su pesadilla. Sólo en el momento terrible que precede a su asesinato toma conciencia, gracias a los propios asesinos, de que su hermano es en verdad su mortal enemigo: “él es quien envía a suprimiros”.³⁷ E incluso entonces la horrible realidad es más de lo que puede aceptar: “no puede ser, pues él lloró mi suerte”.³⁸ Pero el contenido de verdad del sueño de Clarence no depende de su comprensión consciente; su contenido de verdad es la experiencia del terror y el trauma de la historia registrada en su imaginación. En el curso de la obra, esta experiencia onírica se convierte en la realidad pública de la vigilia; y se cristaliza no sólo en el destino de Clarence, también en el destino de todo el reino. Esta cristalización del sueño en la realidad es, de hecho, lo que Shakespeare llama historia.

En *Ricardo III* no hay una línea divisoria precisa entre sueño y realidad, entre el dormitorio y la cámara de gobierno, entre la imaginación y la reali-

³³ Acto III, escena 2, vv. 182-185.

³⁴ Acto I, escena 4, vv. 18-20.

³⁵ Acto III, escena 2, vv. 115-116.

³⁶ Acto I, escena 1, vv. 49-50.

³⁷ Acto I, escena 4, v. 231.

³⁸ Acto I, escena 4, v. 231.

dad fáctica. Según la ley de los Tudor, se consideraba traición “querer o imaginar” la muerte del rey. Esta mezcla peculiar de fantasía y realidad impregna por completo *Ricardo III* y se manifiesta en el poder de los sueños. Incluso cuando Gloucester está cortejando a lady Ana, las pesadillas se encuentran rondando por allí, ya que el terror no está restringido a la esfera pública. Cuando él le reclama a lady Ana un lugar en su alcoba, ella contesta:

¡Mal descanso hallarás en el cuarto en que yacieres!

Gloucester: Así será, señora, hasta que te acuestes conmigo.

Ana: Así lo espero.

Gloucester: Lo sé.³⁹

Después de casarse, Ana recuerda estas palabras y reconoce que, antes de que pudiera repetir esa maldición, su corazón de mujer se dejó “cautivar torpemente por sus palabras de miel”, y resultó ser la víctima de la maldición de su propia alma, “que desde entonces ha alejado siempre el descanso de mis ojos; pues jamás, ni una sola hora, he disfrutado en su cama del dorado rocío del sueño, sin que me despertaran terribles pesadillas”.⁴⁰

Es como si estas líneas sugirieran que no sólo los hombres en torno a Gloucester tienen malos sueños, sino también el propio Gloucester. “No conocemos los sueños de los entusiastas, de los victoriosos”, señala Reinhart Koselleck al escribir sobre los sueños de terror durante la época de dominio nazi: “ellos también soñaban, pero difícilmente alguien conozca la relación entre el contenido de sus sueños y las visiones de aquellos que fueron abatidos por estos vencedores temporales”.⁴¹ Obviamente, Shakespeare tenía en cuenta esto y reflexionó sobre los sueños de Gloucester, tal como lo vemos en la maldición de Margarita: “¡Nunca se cierren tus ojos mortales sin que algún sueño atormentador te espante con un infierno de horribles diablos!”⁴²

Gracias al informe de Ana, podemos colegir que también en esta ocasión se cumple la maldición de Margarita, y que el vencedor tiene sueños de terror muy parecidos a los de sus víctimas.

Los sueños en *Ricardo III* alcanzan su punto máximo en el acto final. En la víspera de la Batalla del Campo de Bosworth, Gloucester, ahora coronado

³⁹ Acto I, escena 2, vv. 12-14.

⁴⁰ Acto IV, escena 1, vv. 81-84.

⁴¹ Reinhart Koselleck, *op. cit.*, p. 219.

⁴² Acto I, escena 3, vv. 232-234.

como Ricardo III, y su adversario, Enrique, conde de Richmond, son retratados en sus campamentos, elucubrando planes de último minuto para el encuentro sangriento de la mañana siguiente. El rey Ricardo solicita en varias ocasiones que se le traiga vino: "Dame un jarro de vino", le dice a Ratcliff, "no tengo esa energía, esa agilidad de espíritu, esa alegría de ánimo que solía tener".⁴³ Richmond también señala que se encuentra atribulado, pero, cuando éstos se duermen, los dos oponentes tienen visiones completamente opuestas. Ricardo se encuentra con los fantasmas de los que ha asesinado. "¡Déjame posarme pesadamente mañana sobre tu alma!", clama cada uno de ellos, e invitan al tirano a que pierda la cabeza y muera: "¡desespérate y muere!". Hacia Richmond, en cambio, se dirigen con bendiciones, plegarias y palabras de aliento.

Los fantasmas aquí son muy distintos de los de *Hamlet* o *Macbeth*, que torturan a su víctima durante la vigilia. A Ricardo y a Richmond se les aparecen en sueños, tal como se aparecieron antes a Clarence. Pero ahora se han materializado, como si fueran actores, y la materialización parece confirmar que son más que proyecciones psíquicas. Por supuesto, tienen un significado psicológico: Richmond, el futuro Enrique VII, está alegre, esperanzado, sin temor; Ricardo desconfía, está aterrorizado y lleno de odio contra sí mismo. Pero Richmond casi no tiene profundidad psicológica, y la psicología de Ricardo es absorbida continuamente en una teología política de venganza, cuyo portavoz principal en la obra es la anciana Margarita. La confianza de un personaje y el terror del otro son significativos aquí, no como signos de carácter —pues Ricardo es retratado en varias ocasiones como audaz y valiente, de modo tal que su terror no es un signo de temor ordinario, mientras que Richmond confiesa su temor justo antes de irse a dormir—, sino, antes bien, como signos del proceso histórico objetivo. Richmond despierta de su sueño recuperado y con confianza; Ricardo despierta temblando y con miedo: "Por el apóstol Pablo, las sombras, esta noche, han infundido más terror en el alma de Ricardo que cuanto podría la realidad de diez mil soldados".⁴⁴

El terror político, el terror que Ricardo despierta en los demás, ha desaparecido por obra de aquellos que ha asesinado, y se ha filtrado en su propia alma. Este pasaje es el que marca la caída inminente del régimen.

Los fantasmas que persiguen a los personajes de *Ricardo III* provienen del miedo, son emblemas de las alianzas y las hostilidades y elementos en la es-

⁴³ Acto V, escena 3, vv. 26-27.

⁴⁴ Acto V, escena 3, vv. 170-172.

estructura moral del universo, un universo que –como lo señala la obra en varias ocasiones– no es neutral, indiferente ni vacío. Al llevar los fantasmas al escenario y dirigirlos a los dos adversarios durmientes, Shakespeare sugiere que los muertos no sólo se pudren y desaparecen, ni tampoco sobreviven sólo en los sueños y el miedo de los vivos: son un poder físico imposible de erradicar, tan palpable como los actores de carne y hueso de la obra.

Shakespeare tomó la pesadilla de Ricardo directamente de su fuente, una crónica en que figuraba como parte significativa del relato histórico. En *The Union of the Two Noble... Families of Lancastre and Yorke* (1548), de Edward Hall, podemos leer que “se sabía” que la víspera de la Batalla del Campo de Bosworth el rey había tenido “un sueño espantoso y horrible”.

Parecía que había visto en sueños diversas imágenes: terribles demonios que lo empujaban y jalaban, sin dejarlo descansar ni por un momento. Estas visiones extrañas no lo atemorizaron de inmediato ni tuvieron un efecto inminente en su corazón, pero turbaron su cabeza y confundieron sus ideas con muchas imágenes horribles. Y luego, cuando su corazón casi estaba oprimido, tuvo la visión de que no podría enfrentar la batalla que estaba por llegar con la energía, movilidad y belicosidad de cuerpo y espíritu a las que estaba acostumbrado. Y para que no se creyera que tenía miedo ante sus enemigos y no despertar piedad por ese motivo, a la mañana siguiente contó a sus familiares y amigos sus maravillosas visiones y el terrible sueño.⁴⁵

Hall hace aquí una sutil distinción entre miedo e imaginación, corazón y cabeza: el corazón de Ricardo estaba *casi* “oprimido” por el terrible sueño, pero el efecto principal del sueño fue turbar su cabeza y confundir sus ideas, o sea, envenenar su imaginación. La consecuencia a la mañana siguiente era una carencia ostensible de energía (una característica que Shakespeare capturó). Según el informe de Hall, Ricardo estaba tan preocupado de que su apariencia fuera interpretada como un signo de temor ante sus enemigos, que narró a los suyos el contenido del sueño. Era mejor que se pensara que el rey estaba alterado mentalmente por sombras, antes que atemorizado por soldados reales.

Para Hall, sin embargo, la visión de Ricardo no se relaciona en última instancia ni con la política ni con la psicología:

⁴⁵ Edward Hall, citado en Geoffrey Bullough (comp.), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*. Londres, Routledge, 1975, p. 291.

Pero creo que en verdad esto no era un sueño. Él era torturado y azotado por su conciencia pecadora, ya que, cuanto mayor es el crimen, tanta mayor la fuerza con que se hace sentir la conciencia, que, aunque no nos azote a diario, ha de mostrarnos aunque sea el último día de nuestras vidas todos nuestros errores y crímenes y las penas y castigos que penden sobre nuestras cabezas. Al final, nuestra conciencia nos torturará tanto, que estaremos obligados a lamentarnos y arrepentirnos de nuestros pecados, como alguien que quiere abandonar con gusto este mundo miserable.⁴⁶

La conciencia es en el informe de Hall una instancia moral objetiva, diseñada para producir el arrepentimiento –o al menos, para ofrecer la oportunidad de arrepentirse– y hacer posible de este modo que las cosas tengan un buen final.

El Ricardo de Shakespeare comprende de modo inmediato su sueño como la voz de su conciencia:

Mi conciencia tiene mil lenguas separadas y cada lengua tiene una historia diversa que me condena como villano. Perjurio, perjurio, en el más alto grado. Asesinato, asesinato alevoso, el más horrendo. Todos los pecados, cada uno en los diversos grados. Todas se agoípan ante el tribunal y gritan: ¡culpable, culpable!⁴⁷

Pero logra rearmarse y endurece su corazón: “Que nuestros gárrulos sueños no amedrenten nuestras almas; la conciencia no es más que una palabra que usan los cobardes, ideada por primera vez para asustar a los fuertes”,⁴⁸ les dice a sus seguidores.

Los términos que el Ricardo de Shakespeare utiliza aquí tienen una resonancia muy específica en el siglo XVI: conjuran una imagen muy popular de Maquiavelo. Algunos años antes de *Ricardo III*, *El judío de Malta*, de Marlowe (aprox. 1590) comenzaba con un prólogo recitado por Maquiavelo:

Para algunos acaso sea odioso mi nombre,
mas de sus lenguas me protegen los que me aman,
sepan todos que soy Maquiavelo
en quien no influyen los hombres ni sus palabras.
[...]

⁴⁶ Edward Hall, *op. cit.*

⁴⁷ Acto v, escena 3, vv. 147-153.

⁴⁸ Acto v, escena 4, vv. 309-311.

Tengo a la religión por un juego de niños,
 y salvo la ignorancia, no conozco pecado.
 ¿Acaso los pájaros del aire se quejan por los asesinatos?
 Me avergüenzo de oír tales necesidades.
 Muchos hablarán de derecho a la Corona:
 ¿qué derecho tenía Cesar al Imperio?⁴⁹

Es obvio que en la figura de Ricardo de Shakespeare resuenan y se exageran las cualidades demoníacas que Marlowe imputaba a Maquiavelo; pero también resuena y se refuerza el poder subversivo de la figura: el desafío a toda la estructura de la moral convencional, el escepticismo frente a reclamos del poder secular basados en argumentos teológicos, el cuestionamiento nietzscheano de las coacciones implantadas en los individuos para hacerlos súbditos obedientes, tanto en el ámbito social como en el político.

En *Ricardo III*, el poder subversivo es liberado de repente —y esto permite que Ricardo se pavonee sobre el escenario y en el reino imaginario— y luego es derrotado por fantasmas. Por supuesto que esto no es verdad de un modo literal. Johnson se queja en el siglo XVIII porque “algunas partes [de *Ricardo III*] son banales, otras impactantes y otras improbables”.⁵⁰ Su contemporáneo George Steevens colabora haciendo un listado de las cosas que deberían ser reformadas en la obra, e incluye aquí el relato del sueño de Clarence y “el corro superfluo de espectros, y otros lastres que entorpecen el drama”.⁵¹ Snider señaló en 1877 que “los espectros sólo reiteran lo que ya se encuentra logrado en la obra sin esta forma irreal” y en el mismo año otro crítico concluye de modo sorprendente que “la aparición podría ser suprimida de la obra sin que la trama, el interés o la acción dramática se vean perjudicados en lo más mínimo”.⁵² Con facilidad podríamos coincidir y conceder que es el ejército de Richmond lo que derrota a Ricardo, junto con el hecho de que el tirano no logre encontrar un nuevo caballo en el momento crucial. Pero Shakespeare se cuida de hacer de la obra algo más que el mero triunfo del ejército más poderoso o la tragedia de un rey sin caballo; es la aparición

⁴⁹ Christopher Marlowe, *Der Jude von Malta*, edición a cargo de Friedmar Apel, Berlín, Wagenbach, 1911 [trad. esp.: *El judío de Malta*, Madrid, Cátedra, 2003].

⁵⁰ Citado en Edmund Malone (comp.), *The Plays and Poems of William Shakespeare*, Londres, 1821; reed. 1966, vol. 19, p. 243.

⁵¹ *Ibid.*, p. 244.

⁵² Snider y Perkins, citados en William Shakespeare, *Richard III*, New Variorum Edition, editado por Horace Howard Furness, Filadelfia, 1908; reed. en Nueva York, 1963, pp. 393-394.

espectral de la noche anterior a la batalla lo que condena a Ricardo a la derrota y confiere la victoria y la legitimidad a Richmond. ¿Por qué incluye los fantasmas? ¿Por qué aparecen en los sueños de Ricardo y Richmond?

¿Qué son los fantasmas aquí o, mejor dicho, qué podrían ser para una audiencia inglesa en la década de 1590? La respuesta sencilla, por supuesto, es que eran las almas de los muertos, de cuya muerte Ricardo era en algunos casos responsable directo. Pero las autoridades del siglo XVI intentaron alterar toda la estructura de relaciones entre los vivos y los muertos. En una obra que data de los últimos años de la década de 1540, *A Confutation of Unwritten Verities*, el arzobispo Cranmer (o alguien cercano a él) compiló una serie de pasajes de la Biblia y de la patrística para demostrar que “las apariciones de los muertos no eran suficientes para probar la verdad”. Crisóstomo señala, en uno de estos pasajes, que muchos hombres soñaban que vefan a los muertos, pero que no se debía dar crédito a estas apariciones, para que al diablo se le hiciera más difícil introducir el engaño y el fraude: “Dios ha cerrado el camino, y no tolerará que ningún muerto vuelva al mundo de los vivos”. Por tanto si un hombre ve un fantasma, señala el texto de Cranmer en una nota marginal, puede estar seguro de que no es el alma de un muerto, sino el diablo, quien dice “soy el alma de un muerto”, y que ha “tomado la figura del muerto para engañar a los vivos, ya que las almas que abandonan los cuerpos no pueden caminar luego en la Tierra”.⁵³ El protestantismo no permite la posibilidad de un tormento genuino de fantasmas: tras la muerte viene el Juicio Final (o en el caso del luteranismo, el sueño de las almas antes del Juicio), todo lo que parezca un fantasma es o una alucinación o un demonio, que ha tomado la forma del alma de un muerto.

Los fantasmas en *Ricardo III* parecen ser más que alucinaciones, a pesar de que sólo aparezcan en sueños. El hecho de que se les aparezcan tanto a Ricardo como a Richmond les da un derecho sustancial a la realidad, un derecho que es significativo, además, porque asegura la legitimidad tambaleante de la línea Tudor. Esta última función, encarnada en la bendición de Richmond, hace casi imposible la consideración de los fantasmas como demonios al servicio del diablo. El catolicismo prevé una tercera posibilidad: los fantasmas pueden ser las almas de los muertos que vuelven del purgatorio. Pero dejando de lado el hecho de que los teólogos protestantes atacaron el purgatorio y lo consideraron un engaño más de cincuenta años antes, los fantasmas en *Ri-*

⁵³ John Edmund Cox (comp.), *Miscellaneous Writings and Letters of Thomas Cranmer*, Cambridge, Cambridge University Press, 1846, pp. 43-44.

cardo III no hacen ninguna de las cosas que por lo común hacen los espíritus del purgatorio con el objetivo de obtener el consentimiento de los vivos; en lugar de esto, vienen a maldecir o a bendecir.

¿Qué son, entonces, estos fantasmas? Aquí, como antes, la respuesta obvia y correcta es que son figuras que existen en el teatro y como teatro, figuras en las que podemos creer sólo porque aparecen y hablan sobre el escenario. Pero de nuevo, tal vez lo mejor sea diferir la explicación metateatral hasta que abandonemos el teatro o, mejor aún, hasta que comprendamos cuán extraño es el teatro, con cuánta fuerza funciona como vínculo emblemático del pasaje de la fantasía a la realidad palpable. Por supuesto, todos los personajes de la obra existen en esta extraña tierra intermedia, suspendida entre los sueños del autor dramático (o las anotaciones en la página) y la solidez del presente fáctico. Damos por descontado que el actor que representa el papel de Clarence de hecho no es acuchillado y luego ahogado en un barril de malvasía, aunque la fuerza de la representación dependa en gran medida de la habilidad del actor para convencernos de que hemos sido testigos de su asesinato. Pero los fantasmas teatrales son una instancia especial de esta vida a medias del teatro: son más reales, más palpables que cualquier fantasma que podamos ver en la vida real (y, de acuerdo con las autoridades de la Iglesia en Inglaterra, nunca veremos fantasmas en nuestra vida real). Pero, a la vez, en su calidad de fantasmas, son en algún sentido menos “reales” que los personajes vivos presentados sobre el escenario, y funcionan, en *Ricardo III*, como encarnaciones ambulantes de los estados emocionales contrastantes de Ricardo y de Richmond. Los fantasmas son para estos personajes vivos lo que los personajes del escenario son en su conjunto para las personas de carne y hueso. Por tanto, los fantasmas teatrales son a un tiempo figuras de la irrealidad del teatro —la inmersión en un juego de sueños— y figuras del poder especial del teatro para representar ante nuestros ojos lo que he denominado cristalización del sueño en la realidad, o sea, el principio histórico en Shakespeare.

En *Ricardo III*, los fantasmas sirven para subrayar que para Shakespeare esta historia no es una pesadilla, o al menos no sólo una pesadilla, de la que Ricardo intenta despertar. Ya que, si bien son la pesadilla de Ricardo, también son al mismo tiempo encarnaciones de las fuerzas psicológicas, políticas y metafísicas que se congregan contra la violencia desatada y asesina del tirano carismático. Funcionan como la memoria de los asesinados, una memoria que no está presente sólo en la mente confusa de Ricardo (“¿Hay aquí algún asesino?”, pregunta al despertarse en estado de pánico, “No; sí, yo lo

soy”),⁵⁴ sino también en la conciencia colectiva del reino y en la mente de Dios. Y, al bendecir, funcionan también como agentes al servicio de la recuperación de la salud y la integridad de la comunidad dañada. Son testigos del Más Allá, que se niegan a perderse en el olvido, y ofrecen una suerte de peculiar juicio de Nuremberg contra el asesino y prometen el regreso de la decencia y el imperio de la ley. Si la historia es para Shakespeare la cristalización de la fantasía en la realidad, el final de *Ricardo III* insiste en que no sólo los malvados de este mundo tienen sueños proféticos. “¿Qué tal habéis dormido señor?”, le preguntan a Richmond, y él responde: “El más dulce sueño, con las visiones del más hermoso presagio que jamás han entrado en una cabeza con sopor”.⁵⁵

Ya han pasado más de cincuenta años desde el juicio de Nuremberg. Desde entonces, artistas, historiadores, jueces y gente corriente han intentado repetidas veces hacer hablar a los fantasmas de nuestro siglo, no sólo a los de los campos de exterminio de la Alemania nazi, también a los de Nanjing e Hiroshima, los del Archipiélago de Gulag, de los pueblos de campesinos en Vietnam y Laos, de los campos de asesinato en Camboya, los campos de refugiados en Ruanda. La Comisión Verdad y Reconciliación de Sudáfrica tiene cuartos de llanto en que las víctimas, los abogados y los jueces, y en ocasiones también los perpetradores, pueden llorar por lo que han sufrido, visto y hecho. Quizá ahora que comienza un nuevo siglo —un nuevo milenio—, podamos empezar a alimentar la esperanza de alcanzar por fin el descanso más dulce y los sueños proféticos más justos.

⁵⁴ Acto V, escena 3, v. 138.

⁵⁵ Acto V, escena 3, vv. 181-182.

Azul, de Krzysztof Kieslowski, o la reconstitución de la fantasía*

Slavoj Žižek

DESDE LOS DOCUMENTALES tempranos de Kieslowski hasta *La doble vida de Verónica* existe una línea de pensamiento sobre la elección ética fundamental entre Misión y Vida: la corriente espontánea de la vida, que tiende a la calma, es interrumpida por el ingreso violento de la interpelación. La trilogía de los colores introduce un nuevo elemento en esta elección: un tercer término, el grado cero del recogimiento extremo o el aislamiento absoluto, de la muerte simbólica, que no es Misión ni Vida, sino el trasfondo oscuro de ambas, su “evanescente mediación”. Cada parte de la trilogía enfoca el viaje desde algún modo de aislamiento hacia la aceptación de los otros, la reintegración al universo social: en *Azul*, Julie viaja desde la “noche del mundo” hacia la conversión; Karol, en *Blanco*, pasa de una situación de descastado (como fracasado económico y sexual) a la recuperación de su patrimonio y su mujer; el juez de *Rojo* recorre el camino que va desde la contemplación fría y cínica hasta la disposición para la ayuda. Aquí tenemos las tres formas de ingresar en —o atravesar— el dominio de las dos muertes. Julie se sustrae del mundo y se sumerge en la soledad, muere para la comunidad simbólica. Karol se ve privado de su mujer y todas sus posesiones, reducido a nada. Como primer paso hacia la reintegración, hace una representación de su propio funeral: entierra el cuerpo comprado de un ruso. El juez, este observador amargado y solitario, se excluye a sí mismo de la vida. Quizá *Rojo* va aquí un paso más allá respecto de *Blanco* y *Azul*.

En *Azul*, el acto sexual durante el que sucede la epifanía de Julie está representado como *su fantasía*, como un evento onírico que no supone por fuerza el contacto con otra persona. Éste es el paradigma de una gran canti-

* Traducción del inglés de Román Setton.

dad de actos sexuales en Kieslowski, en especial en *Verónica*: como si la mujer viviera el acto sexual como un sueño solitario.

En *Blanco* se exterioriza la reconciliación, representada como un exitoso “quedar a mano” que da lugar al surgimiento del amor renovado de la mujer. Sin embargo, la pareja permanece separada, y aunque el lenguaje gestual de sus manos indica que ella todavía lo ama y estaría dispuesta a casarse con él de nuevo, luego de la condena en prisión (una premonición confirmada por la escena final de *Rojo*), las lágrimas de Karol también pueden ser interpretadas como parte de una estrategia perversa: en primer lugar, se pone al amado en prisión con una condena falsa; luego, uno se compadece “con sinceridad”. Entonces quizá se pueda interpretar *Blanco* como la versión de Kieslowski del género de Hollywood al que Stanley Cavell bautizó con el nombre de “comedias de re-casamiento”: sólo el segundo matrimonio es el acto simbólico auténtico.

La reconciliación auténtica sólo ocurre en *Rojo*; de modo significativo, bajo el manto de la comunicación *muda* entre la heroína y su figura paterna, el juez, la más perfecta encarnación de la figura pacificadora del padre, el mismo padre al que regresa Verónica en el final de *La doble vida de Verónica*, el mismo padre al que la hija regresa luego del arrebató de pasión incestuosa en *Decálogo 4*. Esta única figura del juez amargado es, por un lado, el último doble alegórico de Kieslowski, el supremo títritero que controla los destinos de sus criaturas, y, por el otro (y quizá más importante), el doble del Dios gnóstico impotente que sólo puede observar los caminos corrompidos del mundo, incapaz de operar cambios de raíz en el curso de las cosas. (La ironía de que sea un jurista no debería pasarse por alto: a la propia personificación de la ley se le imparte la difícil lección de aprender el arte de amar más allá de la ley.)

La trilogía de los colores puede ser leída, entonces, en relación con la tríada hegeliana de familia, sociedad civil y Estado: *Azul* realiza la reconciliación en el nivel íntimo de la familia, bajo la forma de la inmediatez del amor; *Blanco* se ocupa de la única reconciliación que puede ocurrir en la sociedad civil, la de la igualdad formal, el “quedar a mano”; en *Rojo*, alcanzamos la reconciliación más elevada, la de la “fraternidad” en la comunidad.

Dentro de este marco, nos ocuparemos de *Azul*, la primer parte de la trilogía. Para comenzar, vamos a reconstruir en líneas generales el argumento: Julie pierde a su esposo Patrice, un afamado compositor, y a su pequeña hija Anna en un accidente automovilístico del que ella apenas logra sobrevivir. Luego del accidente se entera de que Patrice tenía una amante, Sandrine, quien ahora está esperando un hijo. Bajo el impacto de esta pérdida doble, intenta desligarse de todos sus lazos anteriores y comienza una nueva vida: se

muda a un área de París donde cree que nadie podrá encontrarla. Olivier, el colaborador de su marido, enamorado en secreto de ella, la encuentra y le pide que finalice la partitura inconclusa de su marido, una pieza dedicada a la unión de Europa. Ella se niega e intenta con desesperación borrar todas las huellas del pasado que amenazan a su nueva libertad; pero fragmentos de la música de su marido —¿o son de ella?— la persiguen hasta que por fin decide finalizar la composición. Después se acuesta con Olivier, reconciliada con el mundo y con todas las personas significativas para ella y su marido, incluyendo a Sandrine.

De acuerdo con la psicología estándar de los colores, el azul se relaciona con la separación autista, con la frialdad de la introversión, con el recogimiento y el aislamiento del mundo; y, de hecho, *Azul* es la historia de una mujer arrojada en una situación de este tipo.¹ Su encuentro traumático con lo real anula los lazos simbólicos y la expone a una *libertad* radical. En tal estado, uno se vuelve mucho más susceptible a pequeños “encuentros contingentes”, que son pasados por alto cuando nos hallamos inmersos en los rituales simbólicos. Así, por más paradójico que parezca, lejos de aislarnos de la realidad, tal sustracción de la red simbólica social hace que nos abramos a la realidad, a sus impactos. Sólo aquellos que están de verdad solos son sensitivos por completo a las mínimas señales del entorno; aquellos que están inmersos en la red simbólica no están solos, viven en su propio mundo, sin que les falte nada, salvo contacto con la realidad de su entorno, como sucede con la madre de Julie en *Azul*. Ella no es libre, sino, como suele decirse, prisionera de sus recuerdos. La madre, por tanto, carece por completo de libertad, es lo opuesto de Julie y su “libertad abstracta”, una vida de puro presente, expuesta a las contingencias diarias insignificantes.

Dentro de la obra de Kieslowski, el film precursor de *Azul* es *Sin fin*. Aunque *Sin fin* y *Azul* sean dos películas muy diferentes, ambas cuentan la historia de una mujer que, después de la muerte de su marido, quiere romper de modo desesperado con el pasado y borrar su memoria. Y en ambos casos, el pasado (de los maridos) las persigue bajo la forma de una misión incompleta (el joven disidente pide a Urszula que tome su caso en *Sin fin*, Olivier pide a Julie que termine la composición de su marido). Asimismo, *Sin fin* nos

¹ El motivo visual de la mujer nadando sola por la noche en una piscina también es utilizado como “correlato objetivo” de la soledad y de la exclusión protopsicótica de la sociedad en *Children of a Lesser God*, de Randa Haines, para enfatizar la (auto)exclusión de la rencorosa heroína sordomuda.

lleva a pensar que Urszula era la auténtica fuerza pujante detrás del éxito profesional de su marido, así como *Azul* apunta a que Julie era el auténtico espíritu creador, si no la autora de hecho, de la música de su marido. En *Sin fin*, el intento por borrar el pasado incluso llega a asumir proporciones casi cómicas, cuando Urszula se esfuerza por borrar de su conciencia el recuerdo de Antek —o sea, eliminar su presencia espectral—, y busca un hipnotizador. El intento fracasa, Urszula toma conciencia de que la presencia de Antek la perseguirá por el resto de su vida, y entonces comete suicidio con el propósito de unirse a su marido en la eternidad. El desenlace es, entonces, contrario al de *Azul*: suicidio en lugar de reintegración exitosa al espacio social. Esto significa que *Sin fin* y *Azul* deben ser leídas en conjunto, como ejemplos de desenlaces alternativos.

¿Acaso la situación de Julie no es la de la doble pérdida? Ella no sólo pierde a su marido (e hija), sino que, además, cuando se entera de que su esposo estaba enamorado de su amante que está embarazada, pierde incluso la pérdida, la imagen idealizada de su marido; tal como en el relato de Roald Dahl filmado por Hitchcock, en que la joven esposa cuyo esposo murió en un glaciar suizo dedica su vida a idealizar la memoria de su esposo, y veinte años después, cuando el deshielo descongela el cuerpo de su marido, la mujer encuentra en la billetera de su esposo la foto de otra mujer, su verdadero amor. Hay una percepción correcta en este doble punto de giro de la historia de Dahl: cuando una persona permanece apegada de modo traumático a una relación pasada, idealizándola, elevándola hasta una altura a la que no puede llegar ninguna de las demás relaciones, uno puede estar por completo seguro de que esta idealización excesiva oculta que algo no funciona en la relación. El único signo confiable de una relación satisfactoria es que, tras la muerte de la pareja, el sobreviviente está listo para empezar una nueva pareja. Después del aislamiento, la vida diaria de Julie se encuentra constantemente amenazada, perseguida por las intrusiones sobre todo musicales del pasado que intenta borrar. Su lucha contra la música es su lucha contra el pasado; en consecuencia, el signo principal de la reconciliación con el pasado es que finaliza la composición de su marido muerto, reinsertándose en el marco musical de la vida.

La lucha de Julie contra el pasado musical explica también los extraños y súbitos apagones en medio de una escena. Cuando la música se hace presente, se ennegrece la pantalla, es como si se cortara la señal, como si Julie sufriera de hecho una especie de apagón o de *aphanisis* (desaparición de la necesidad sexual), y perdiera la conciencia por un par de segundos. Cuando logra recom-

ponerse y reprime con éxito el surgimiento del pasado musical, regresan las luces, continúa la escena anterior. Entonces, ¿cuál es la función específica de estas incursiones del pasado? ¿Acaso son síntomas (regreso de lo que se reprime, de lo que Julie intenta eliminar) o, antes bien, fetiches? El fetiche es de hecho la cara opuesta del síntoma. O sea, el síntoma es la excepción que perturba la superficie de la falsa apariencia, el punto en que irrumpe la escena reprimida de lo otro, mientras que el fetiche es la personificación de la mentira que nos permite tolerar la verdad intolerable. Tomemos el caso de la muerte de la persona amada: en el caso del síntoma, “reprimido” su muerte, intento no pensar en ello, pero el trauma reprimido regresa en la forma de síntoma. En el caso del fetiche ocurre lo contrario: “de modo racional” se acepta por completo la muerte, y, sin embargo, me adhiero al fetiche, a algún rasgo que personifica para mí la negación de la muerte. En este sentido, el fetiche puede cumplir una función muy constructiva al permitirnos sobrellevar la dura realidad: los fetichistas no son soñadores perdidos en sus mundos privados, son por completo “realistas”, capaces de aceptar las cosas tal como son, ya que tienen el fetiche al que se pueden adherir para cancelar el impacto pleno de la realidad.

En la novela melodramática de Nevil Shute *Requiem por una doncella*, que tiene lugar en la Segunda Guerra Mundial, la heroína sobrevive a la muerte de su amado sin ningún trauma visible; ella continúa con su vida e incluso es capaz de hablar de modo racional sobre la muerte de su amor; esto se debe a que ella conserva todavía el perro que era la mascota favorita de su amante. Cuando, algún tiempo después, el perro es atropellado accidentalmente por un camión, ella se derrumba por completo, todo su mundo se desintegra. Justo en este sentido, el dinero es un fetiche para Marx: uno pretende ser un sujeto racional, utilitario, consciente del estado de las cosas, pero personifica la fe inconfesable en el fetiche del dinero. Algunas veces, la línea entre ambos es casi indiscernible: un objeto puede funcionar como síntoma (de un deseo reprimido) y casi al mismo tiempo como fetiche (personificando la fe a la que renunciamos de modo oficial). Digamos que lo que queda de la persona muerta —por ejemplo, una prenda suya— puede funcionar como fetiche (que por arte de magia mantiene viva a la persona) y como síntoma (el detalle perturbador que invoca la muerte). ¿Acaso esta tensión ambigua no es homóloga a la existente entre el objeto fetiche y el fóbico? La función estructural es en ambos casos la misma. Si este elemento excepcional es perturbado, todo el sistema se derrumba; no sólo el universo falso del sujeto en cuanto debe enfrentar el significado de su síntoma. Pero también es cierto lo contrario: la

aceptación por parte del sujeto "racional" del estado de cosas se disuelve cuando su fetiche desaparece. ¿Acaso esta oposición no tiene su correlato sexual: síntoma femenino (histérico) versus fetiche masculino (perverso)?

Pero regresemos a *Azul*. ¿no son estas incursiones del pasado musical de alguna manera oscilaciones entre el síntoma y el fetiche? Son regresos de lo reprimido, pero también detalles fetichistas en los que sobrevive mágicamente el marido muerto.

En el medio de la película, durante una visita a la casa de su difunto marido, Julie ve llorar a su antigua sirvienta y le pregunta por qué: "¿Porque usted no llora?". Esta explicación, lejos de ser acusatoria, demuestra que la fiel sirvienta es por completo consciente de la profundidad de la desesperación de Julie: su llanto no funciona como "llanto de plañidera" (como el llanto de las mujeres contratadas por los familiares del difunto para que lloren de modo público en su interés). Julie está en un estado de *shock*, en una suspensión tal que no sólo es incapaz de llorar, sino que tampoco otros pueden llorar por ella de modo efectivo. *Azul* es por tanto no una película sobre el duelo, sino sobre cómo se crean las condiciones del duelo: Julie recién puede comenzar con el duelo en la última toma de la película. Es como la experiencia corriente con los niños pequeños: una vez que comienzan a llorar, uno puede estar seguro de que el impacto traumático del revés desgraciado que han experimentado ya ha quedado atrás, y están volviendo a la normalidad.

Antes de alcanzar esta capacidad para el luto, Julie se encuentra "entre las dos muertes": muerta en vida. *Sin miedo a la vida*, la subestimada película de Peter Weir, es el film que ofrece el mejor ejemplo de esta noción. Tras sobrevivir de milagro al accidente aéreo, el héroe (Jeff Bridges) se encuentra suspendido, exceptuado del destino corriente de los mortales (él ya no teme la muerte y ya no es alérgico a las frutillas...). Este tópico de hallarse "entre las dos muertes" también es tratado en *Double Jeopardy*, de Bruce Berford, una inversión estructural del clásico de Billy Wilder *Double Indemnity*. Una mujer (Ashley Judd) es puesta en prisión porque se supone que asesinó a su esposo; cuando, por azar, descubre en prisión que su esposo está vivo, se entera de qué es lo que se denomina "double jeopardy": uno no puede ser juzgado dos veces por el mismo crimen, lo que significa que ahora puede asesinar a su marido con impunidad. Esta circunstancia exhibe una situación fantasmática, encontrarse en un espacio vacío en que se vuelve posible un acto por el cual el sujeto no tiene responsabilidad simbólica. El film se refiere repetidas veces a este espacio "entre dos muertes": cuando el esposo la encuentra, la encierra en un féretro en un cementerio de Nueva Orleans, de modo tal que

ahora *ella* se encuentra en la situación de muerta en vida. Además, como una trampa para el asesino, el benévolo protector de la heroína, el oficial de justicia (Tommy Lee Jones), amenaza al marido con atraparlo tal como él lo hizo con ella, es decir, haciendo creer que él la ha asesinado, mientras ella —que oficialmente ha sido declarada muerta— permanece en libertad. Y por último podemos nombrar *La tormenta perfecta*, de Sebastian Junger, la historia real de una tripulación de un barco de pescadores que perdieron la vida en la tormenta de 1991 en el sur de New Foundland. ¿Acaso el atractivo no reside en la forma en que enfoca el momento inmediatamente anterior a la muerte, en el período breve pero terrible en que los miembros de la tripulación, aún vivos, saben que su muerte es inminente?

En *Dave*, de Ivan Reitman, este hallarse “entre las dos muertes” se combina felizmente con el motivo del doble. El servicio secreto le pide a un hombre ordinario que tiene un parecido asombroso con el presidente de los Estados Unidos (Kevin Kline) que lo reemplace en una aparición pública; cuando ese mismo día el presidente sufre un ataque de apoplejía que lo reduce a un permanente estado vegetativo, el jefe manipulador del servicio obliga a Kline a continuar con el papel de presidente, de modo tal que puede ejercer de hecho el poder. La historia luego sigue la predecible línea de Capra: Kline se revela como el hombre bueno ordinario que, una vez que descubre que tiene el poder de decidir, impone una serie de medidas progresistas para combatir la miseria de los sin techo y los desempleados; y cuando el film termina, después de desbaratar los planes siniestros del jefe del servicio secreto, él mismo realiza su propia desaparición (se proclama por fin la muerte del presidente real, mientras Kline vuelve a su vida ordinaria, en la que encuentra a la ex esposa del presidente —que se había separado de su marido—, cuyo amor entretanto se ha ganado). El cargo de Kline como presidente es así colocado “entre las dos muertes”: entre la muerte “real” del presidente (o mejor dicho, su equivalente, la impotencia total) y su muerte simbólica (el anuncio público de la muerte). En la tríada del presidente “real”, su doble, y la presidencia como lugar simbólico que puede ser ocupado por diferentes individuos empíricos, la imagen clave es la del presidente “real” incapacitado, vegetando en un cuarto secreto subterráneo de la Casa Blanca, conectado a aparatos. Así, en última instancia, el que está “entre las dos muertes” es el presidente “real”: aún está vivo, pero ya está muerto en el ámbito social, reducido a una vegetación meramente biológica. Y la conclusión teórica que debemos extraer de esto es que, lejos de ser excepcional, esta constelación es la “norma” universal, cuya génesis fue narrada por Freud en su mito del ase-

sinato del padre primordial: para que cualquier ser humano ocupe el lugar del poder simbólico, tiene que existir en otro lugar, oculto y subterráneo, un cadáver vivo, el cuerpo del garante "natural" del poder.

Como bien sabemos, el horizonte de los acontecimientos es la región del espacio que rodea el agujero negro: es el área invisible (pero real) del umbral; una vez que se ha cruzado, no existe regreso posible, uno es absorbido por el agujero negro. Si concebimos la Cosa lacaniana como el equivalente psíquico del agujero negro, entonces su horizonte de acontecimientos es lo que Lacan, en su lectura de *Antígona*, define como la dimensión del azar, el espacio horroroso entre las dos muertes. Cuando Julie se sustrae hacia la "libertad abstracta" de este espacio, el detalle clave es el ratón en el cuarto trasero de su nuevo apartamento de la calle Mouffetard que da a luz un montón de crías. La visión de esta vida floreciente le causa repulsión, ya que en su vitalidad húmeda y floreciente funciona como lo Real en la vida. El asco que siente es el que fuera presentado con perfección, más de cincuenta años atrás, por Sartre en su novela temprana *La náusea*: el asco frente a la presencia inerte de la vida. Nada refleja mejor su situación subjetiva en ese momento que esta aversión, que da testimonio de la carencia de un marco de fantasía que podría haber mediado entre su subjetividad y la cruda realidad de la sustancia vital: la vida se vuelve nauseabunda cuando la fantasía que media nuestro acceso a ella se desintegra, y nos encontramos en confrontación inmediata con lo Real. Lo que Julie logra hacer en el final de la película es precisamente reconstruir su marco de fantasía.²

Esta restitución del marco de fantasía ocurre en la escena final del film, en que la conversión de Pablo recibe su máxima expresión cinematográfica. Mientras Julie está sentada en la cama después de la relación sexual, la cámara, en una toma larga y continua, cubre cuatro diferentes escenas, moviéndose con lentitud de una a otra (acompañada por la interpretación coral de los versículos sobre el amor de la primera Epístola a los Corintios); estas escenas

² Aunque es fácil discernir en esta náusea el elemento de clase (Julie deja que su vecina de clase más baja se ocupe del ratón, como si las clases más bajas estuvieran de algún modo más cerca de la generación y la corrupción de la vida), uno no debe sucumbir a la tentación de "reducir todo a las clases" e interpretar esta náusea como la forma desplazada de la náusea que surge por el encuentro entre individuos de distintas clases sociales, como si esta náusea general "significara en verdad" una náusea ante las clases más bajas. La experiencia de la náusea respecto de la vida como tal es la experiencia ontológica primordial, y su desplazamiento hacia las "clases más bajas" es, en última instancia, una especie de medida de defensa, una forma de tomar distancia del objeto, mediante la interposición de las "clases más bajas" entre nosotros y la vida.

presentan a las personas con las que Julie está relacionada de un modo íntimo: Antoine, el muchacho que presencié el fatal accidente automovilístico en que murieron su esposo y su hija; la madre de Julie, sentada silenciosamente en su cuarto en un asilo de ancianos; Lucille, la joven amiga de Julie que trabaja haciendo strip-tease sobre un escenario en un club nocturno; Sandrine, la amante de su marido muerto, tocando su panza desnuda en la última fase del embarazo, llevando en su vientre al niño de su amante fallecido... El movimiento continuo de un escenario a otro (sólo están separados por un fondo oscuro difuso que recorre la cámara) crea el efecto de una misteriosa sincronía que evoca de algún modo la famosa toma de 360° en *Vértigo*, de Hitchcock: después de que Judy se ha transformado por completo en Madeleine, la pareja se abraza con pasión; mientras tanto, la cámara realiza un giro completo a su alrededor, la escena se oscurece, y el fondo que indica el lugar (el cuarto de hotel de Judy) se transforma en el lugar del último abrazo de Scottie a Madeleine (el granero de la Misión de San Juan Batista); y luego otra vez de regreso al cuarto de hotel, como si, en un espacio onírico continuo, la cámara pasara de un escenario a otro dentro de un ámbito onírico ilimitado en que las escenas individuales emergen de la oscuridad. ¿Cómo deberíamos entender entonces esta toma única de *Azul*? La clave para la interpretación se encuentra en la relación entre esta toma y otra toma única del comienzo de la película, cuando, luego del choque, Julie se encuentra en la cama del hospital, acostada en silencio en un estado atávico de *shock*. En un primerísimo plano, casi toda la imagen es cubierta por su ojo, y vemos los objetos en el cuarto del hospital reflejados en su ojo como apariciones espectrales —ajenas a la realidad— de objetos fragmentarios. Es como si esta toma pusiera en escena el famoso pasaje de Hegel sobre la “noche del mundo”:

El ser humano es esta noche, esta nada vacía que lo contiene todo en su simplicidad; una riqueza infinita de múltiples representaciones e imágenes de las que ninguna le pertenece o está presente. Esta noche, el interior de la naturaleza, que existe aquí —puro yo— en representaciones fantasmagóricas, es noche en su totalidad. Mientras aquí corre una cabeza ensangrentada, allí otra horrible aparición blanca; de repente aquí ante él, e inmediatamente desaparecen. Se percibe esta noche si uno mira en los ojos de los hombres, en una noche que se vuelve horrible.³

³ G. W. F. Hegel, “Jenaer Realphilosophie”, en *Frühe politische Systeme*, Fráncfort, Ullstein, 1974, p. 204.

El paralelo con *Vértigo* se impone otra vez. En la (merecidamente) famosa secuencia de los créditos, formas gráficas misteriosas, que parecen anunciar los “atractores extraños” de la teoría del caos (desarrollada décadas después del rodaje del film), surgen de la oscuridad del ojo de una mujer. El primer plano del ojo de *Azul* representa la muerte simbólica de Julie: no su muerte real (biológica), sino la suspensión de los vínculos con su entorno simbólico, mientras que la última toma representa la reinserción en la vida. La relación entre las dos tomas resulta muy clara: ambas presentan una escena fantasmática, en ambos casos vemos objetos parciales flotando en un fondo oscuro de *vacío* (del ojo en el primer caso, de la oscuridad indefinida de la pantalla en el segundo). Sin embargo, la tonalidad es distinta: de la reducción de la realidad al reflejo espectral en el ojo, pasamos a la luminosidad etérea de escenas cuya realidad (su incrustación en situaciones particulares de la vida) también está suspendida, pero como una pura sincronización, como un estado de quietud casi místico, como un *ahora* atemporal en que estas escenas se desprenden de sus contextos particulares y vibran entre ellas. Las dos tomas escenifican los dos aspectos opuestos de la libertad: la libertad “abstracta” de la pura negatividad autorreferencial, del recogimiento sobre uno mismo, que corta los lazos con la realidad; y la libertad “concreta” de la aceptación de los otros por medio del amor, de la experiencia de sentirse libre y lograr la realización personal plena en la relación con los otros. Para ponerlo en términos de Schelling, el pasaje de la primera a la segunda toma es el recorrido desde la contracción del egoísmo extremo hacia la expansión sin límites. Por tanto, cuando Julie llora en el final de esta escena (algo de lo que hasta ese momento no era capaz), ha terminado con su trabajo de duelo, está reconciliada con el universo (la afirmación de Kieslowski de que él teme las lágrimas verdaderas tiene aquí un significado peculiar: estamos frente a una *ficción*); sus lágrimas no son las lágrimas de la tristeza o el dolor, sino las lágrimas de la conversión, de un “¡Sí!” a la vida en su misteriosa multitud sincrónica. Si alguna vez se intentó llevar al cine la experiencia de la epifanía, esa vez es ésta. Esta larga toma, por tanto, nos lleva de modo inmediato a la noción fundamental de Kieslowski de la “solidaridad de los pecadores”, de una comunidad unida por la experiencia compartida de la culpa y el sufrimiento, por la aceptación amorosa de los otros en su completa imperfección: “Esta solidaridad puede tener un significado cristiano, ya que conduce a la noción de un amor que abarca al hombre íntegro, con todas sus debilidades, e incluso sus crímenes”.⁴ Quizá

⁴ Tadeusz Sobolewski, “Ultimate concerns”, en: Paul Coates (comp.), *Lucid Dreams: The films of Krzysztof Kieslowski*, Trowbridge, Flick Books, 1999, p. 28.

todo el desarrollo artístico de Kieslowski pueda ser sintetizado en la fórmula “de la solidaridad a la solidaridad”: del compromiso político encarnado en el nombre “Solidarność” (“Solidaridad”)* a la experiencia más comprensiva y despolitizada de la “solidaridad de los pecadores”. La película crucial en este aspecto es *El azar*, en que tiene lugar la verdadera transición: aunque el film está repleto de referencias políticas actuales y directas, éstas están sin embargo subordinadas con claridad a una visión existencial metafísica de las contingencias insignificantes que determinan nuestras vidas. (Sin embargo, el tema del film no es sólo cómo nuestras vidas dependen del mero azar: también debemos tener en cuenta cómo, en los tres universos alternativos, Witek sigue siendo básicamente la misma persona decente y considerada que intenta no herir a los demás.)

Pero hay no obstante ciertos rasgos que, aunque por lo general sean pasados por alto, son cruciales para su efecto. Primero, no debemos olvidar el hecho demasiado obvio de que la toma sinóptica que simboliza el misterio de la conversión sucede cuando Julie está en medio del acto sexual. Volvemos así a la noción lacaniana de que el amor suplementa la inexistencia de la relación sexual. Por lo común, el presunto “pansexualismo” de Freud se interpreta como “no importa lo que se haga o diga, en última instancia siempre se está pensando en *eso*”: la referencia al acto sexual es el último horizonte del significado. Contra este lugar común, debemos afirmar que la revolución freudiana consiste exactamente en lo *opuesto*: era la mirada ideológica *premoderna* la que “dotaba de sexo” a todo el universo, interpretando la propia base estructural del cosmos como la tensión entre los “principios” femenino y masculino (Yin y Yang), una tensión que se repite a sí misma en diferentes niveles, más y más elevados (luz y oscuridad, cielo y tierra), de modo tal que la propia realidad aparece como el resultado de la “cópula” cósmica de estos dos principios. Lo que Freud lleva a cabo aquí es precisamente la desexualización radical del universo: el psicoanálisis extrae las últimas consecuencias del moderno “desencanto” del universo: la noción de universo como una multitud contingente carente de significado.

La noción freudiana de la fantasía apunta en esta dirección: el problema no es qué estamos pensando cuando hacemos otras cosas ordinarias, sino qué estamos pensando o fantaseando cuando estamos “haciendo *eso*”. La noción lacaniana de que “no hay relación sexual” significa en última instancia que, mientras estamos “haciendo *eso*”, mientras estamos en medio del acto sexual,

* Sindicato obrero polaco. [N. de T.]

necesitamos algunos suplementos de la fantasía, necesitamos pensar, mejor dicho, fantasear con otra cosa. No podemos estar “inmersos por completo en el placer inmediato de lo que estamos haciendo”; si no, la tensión placentera se pierde. Esta “otra cosa” que sostiene el acto mismo proviene del ámbito de la fantasía: por lo común, un detalle “perverso” (de algún rasgo idiosincrásico del cuerpo del amante o la peculiaridad del lugar en que *se está haciendo* o imaginar una mirada que nos observa).

En el verano del año 2000, un perturbador afiche publicitario se encontraba en todas las grandes ciudades alemanas: mostraba a una chica, en sus últimos años de adolescencia, sentada con un control remoto en la mano, observando al espectador con una mirada a la vez resignada y provocativa; la pollera no cubría del todo sus muslos ligeramente separados, de modo tal que se podía ver con claridad una zona oscura entre ellos. La foto, de gran tamaño, venía acompañada de la frase “Kauf mich!” (“¡Cómprame!”). Pero ¿qué publicitaba este afiche? En una inspección más detenida, uno percibía que no tenía nada que ver con la sexualidad: intentaba despertar el interés de los jóvenes en el mercado de valores para que compren acciones. La doble comprensión en que se basaba era que la primera impresión, de acuerdo con la que nosotros los espectadores somos interpelados a comprar a la joven muchacha (de modo ostensible, para favores sexuales), es suplantada por el “verdadero” mensaje: *ella* es quien está comprando, y no quien está en venta. Por supuesto, la eficacia del afiche radicaba en el “malentendido” sexual inicial que, aunque luego es superado, continúa reverberando incluso cuando uno comprende el “verdadero” significado. *Esto* es la sexualidad en el psicoanálisis: no el último punto de referencia, sino el rodeo de un malentendido inicial que continúa reverberando incluso después de que alcanzamos el significado “verdadero” y asexual.

Dado que en Lacan el deseo y la ley son dos facetas de una y la misma cosa (de modo tal que la ley simbólica, antes que prevenir el deseo, es constitutiva de él), uno de los prejuicios anti-antifeministas se refiere a la presunta afirmación de Lacan según la cual sólo un hombre integrado por completo a la ley simbólica puede desear de modo auténtico, mientras una mujer está condenada al histérico “deseo del deseo”. Esta lectura pierde de vista el punto de Lacan: el deseo, en lo más esencial, *es* “deseo de deseo”. Sin embargo, uno estaría tentado de cambiar esta tesis por su opuesta casi simétrica respecto de la fantasía: sólo una mujer puede fantasear por completo, mientras que el hombre está condenado a la —en extremo fútil— “fantasía de la fantasía”. Si uno recuerda *Ojos bien cerrados*, de Stanley Kubrick, allí sólo la fantasía de Nicole Kidman es una fantasía auténtica, mientras que la fantasía de Tom

Cruise es un simulacro reflexivo, un intento desesperado de alcanzar o recrear de modo artificial la fantasía, una fantasía desatada por el encuentro traumático con la fantasía del otro, un intento desesperado por responder al enigma de la fantasía del otro: ¿cuál fue el encuentro imaginario, o la escena imaginaria, que marcó a su mujer con tanta profundidad?

Lo que Cruise hace en su noche aventurera es ir a una especie de *shopping* de fantasías; cada situación en la que se encuentra puede ser interpretada como una fantasía realizada: primero, la fantasía de ser objeto del amor apasionado de la hija de su paciente; luego, la fantasía del encuentro con una especie de prostituta que no quiere plata de él; luego, el encuentro con el extraño serbio (?) de la tienda de alquiler de disfraces, que es a la vez el proxeneta de su joven hija; por último, la gran orgía en la villa de los suburbios. Esto explica el carácter apagado, estatuario, extraño, incluso "impotente" de la escena de la orgía en que sus aventuras encuentran la culminación. Lo que muchos críticos descalificaron como la representación de una orgía aséptica, ridícula y pasada de moda funciona en beneficio de la película, señalando la parálisis de la "capacidad de fantasear" del héroe. Esto también da cuenta de la eficacia de la toma de Nicole Kidman durmiendo junto al antifaz, sobre la almohada de su marido. En esta versión de "La muerte y la doncella", ella en verdad "roba sus sueños", emparejada con el antifaz, que representa su doble espectral. A fin de cuentas, lo que reivindica la conclusión en apariencia vulgar del film es el hecho de que, después de que él le confiesa a ella su aventura nocturna, o sea cuando ambos se enfrentan con el exceso de sus fantasías, Kidman —luego de corroborar que ahora están por completo despiertos, nuevamente bajo la luz del día, y que, si no por siempre, al menos por un tiempo prolongado, se quedarán allí, conteniendo la fantasía— le dice a él que deben hacer algo más. "¿Qué?", pregunta él, y su respuesta es: "Tener sexo". Fin de la película, secuencia de créditos.

La naturaleza del pasaje al acto como falsa salida, como forma de evitar la confrontación con el horror del mundo subterráneo fantasmático, no fue representado en ningún film de un modo tan abrupto: el pasaje al acto, lejos de ofrecerles una satisfacción corporal vital verdadera, que habría de volver superfluo el vacío juego de la fantasía, es presentado como un recurso provisorio, una medida preventiva desesperada con el fin de mantener a raya el mundo subterráneo de las fantasías. Es como si su mensaje fuera: tengamos sexo cuanto antes para reprimir las fantasías florecientes, antes de que nos dominen de nuevo. La idea de Lacan sobre despertar a la realidad como un escape de lo real encontrado en los sueños es mucho más acertada para el acto

sexual que para todo lo demás: no soñamos con sexo si no podemos realizarlo; antes bien, tenemos sexo para escapar y reprimir el exceso del sueño, que de otro modo nos dominaría.

Ahora volvamos a *Azul*. ¿Qué es lo que se nos ofrece aquí, en la extensa escena final? Es fantasía en su forma más pura, el marco de la fantasía reconstituido que le permite a Julie sostener la imposibilidad del sexo, su realidad. Con esta toma se cierra de algún modo el círculo, volvemos al comienzo (luego de esta larga toma aparece de nuevo el primer plano del ojo de Julie), con la diferencia crucial de que ahora el ojo ya no remite a la “noche del mundo”, ya no remite al sujeto confrontado de modo inmediato con la realidad del imaginario, prefantasmático, de los objetos parciales, sino a la fantasía reconstituida que permite que el sujeto vuelva a entrar en contacto con la realidad. Y, por último, pero no menos importante, esta repetición del plano del ojo indica que la relación entre la libertad “abstracta” del recogimiento absoluto sobre uno mismo —de la “noche del mundo”— y la libertad “concreta” del amor, de la fe en los demás, de la aceptación de los otros, de la comunión mística con ellos, no es la de una simple elección. La lección más significativa de la película no es que Julie, luego de que el accidente traumático la reduzca al vacío de “la noche del mundo”, tenga que atravesar el camino doloroso de la reinserción por medio del amor en el universo social, sino que, para lograr alcanzar esta comunión mística de la conversión, primero debemos pasar por el grado cero de la “noche del mundo”. Es el accidente al comienzo del film lo que, al reducir a Julie al vacío de la pura mirada, despeja el camino para que surja la comunión mística: uno debe perder todo primero para luego alcanzar la visión mística sublime de la conversión; se establece así el lazo entre la sublimación y el impulso de muerte. De ahí que uno podría verse tentado a describir la trayectoria de *Azul* como el reverso del tratamiento psicoanalítico: lo que nos permite acceder a la realidad no es el hecho de atravesar la fantasía, sino la reconstrucción gradual de ésta.

Luego del accidente y de la pérdida relacionada con él, Julie se ve privada del escudo protector de la fantasía, lo que significa que ella se enfrenta de modo inmediato con la cruda realidad, o más precisamente, con las dos realidades. Lo que explica el estupor de Julie es el hecho de que estas dos realidades se mantengan separadas; que ella sea incapaz de mediar entre ellas: la realidad “interna” de su “realidad psíquica” (la realidad espectral de su pérdida traumática, que la persigue bajo la forma de alucinaciones de fragmentos musicales, cuya incursión repentina causa su *aphanisis* momentánea, la desintegración de su identidad subjetiva) y la realidad “externa” de la vida en su ciclo nau-

seabundo de generación y corrupción. (Todos conocemos la indicación de la práctica de relajación: para olvidar el caos interno hay que concentrarse en el mundo exterior, en voces y sonidos, hay que vaciarse. *Esto* es lo que Julie hace, pero lo que ella recibe del mundo exterior son de nuevo mensajes de su trauma interno.) En el final de la película, Julie reconstruye el marco de la fantasía, lo que le permite “domesticar” esta cruda *realidad*. El escudo protector de la fantasía es representado con maestría y belleza con el vidrio de la ventana a través del cual la vemos llorar en la última toma del film. *Azul* es así no un film sobre el lento proceso de recuperar la habilidad para enfrentar la realidad, para insertarse en la vida social, sino una película sobre cómo se construye una pantalla protectora entre el sujeto y la cruda realidad.

El punto débil de *Azul* es la música, que indica qué es lo que no funciona en el film. Al marido muerto se le había encargado la tarea de componer un concierto para Europa, para la unificación del continente, y ésta es la pieza que Julie termina sobre el final del film. Este himno, sin distancia irónica alguna, que acompaña las escenas sincronizadas del final sobre la versión paulista del amor, está compuesto en un estilo *New Age Gorecki*, incluyendo la graciosa referencia a Budenmeyer, el compositor holandés inexistente del siglo XVII. ¿Acaso podría esta falla en la calidad indicar un error estructural en los fundamentos del universo artístico de Kieslowski? Este trasfondo político superficial y ridículo de la Europa unificada no puede hacerse a un lado como un compromiso superficial, sin importancia en comparación con el proceso íntimo de trauma y recuperación gradual de la heroína: la noción pospolítica de la Europa unificada define las únicas coordenadas sociales dentro de las que puede encontrarse el drama “privado” de la heroína, crea y sostiene el espacio de tal experiencia “íntima”. Uno siente la tentación de afirmar que el público ideal de *Azul* es la Nomenclatura de Bruselas. Es la película ideal para satisfacer las necesidades del burócrata de Bruselas que regresa por la noche al hogar, luego de un día de complejas negociaciones sobre las regulaciones de las tarifas aduaneras.⁵

⁵ De un modo similar, el trasfondo económico-político inesperado del *Tristán* de Wagner se revela como una suerte de administración autónoma del socialismo campesino. O sea, en el comienzo del tercer acto, cuando Kurwenal describe a Tristán la situación sociopolítica durante su ausencia de caballero andante, recibimos una extraña lección de la administración de la economía política: los campesinos de Tristán han llevado los negocios en su ausencia tan bien, que Tristán simplemente les cede los derechos sobre la tierra, haciéndolos por completo autónomos: “¡Vuestra es la casa y el castillo! El pueblo, fiel a su querido señor, ha intentado cuidar lo mejor que pudo la casa que mi héroe en otros tiempos legó como herencia para sus sirvien-

Blanco, el siguiente episodio en la trilogía de los colores, es la más “política” de las tres películas, y parece compensar esta debilidad haciendo foco en la miseria de la Europa poscomunista, en el Este y el Oeste. La “igualdad” de *Blanco* se encuentra “en el sentido irónico del *quedar a mano* o de la venganza”.⁶ Karol alcanza la igualdad con su mujer, que lo había dejado del modo más humillante; o sea, el film se concentra en lo que se tiene, en la posesión. Por supuesto el tópico de la posesión ya está implícito en *Decálogo 6* (Tomek posee a Magda al observarla): se trata de la posición de un observador impotente que no puede “poseer” de hecho a la mujer deseada, y está por tanto condenado a la mirada celosa, a observar a la pareja, o sea a su rival en contacto con el objeto de su deseo. Aparte de *Decálogo 6*, este motivo aparece también en *Decálogo 9* (el marido impotente), en *Blanco* (Karol observa a su ex esposa cuando tiene relaciones con otro hombre, la escucha cuando está haciendo el amor), y en *Rojo*, cuando Auguste observa a su amante con otro hombre. En *Blanco*, sin embargo, este tópico se traslada directamente a los términos del intercambio económico de mercado: hacerse rico, comprar y “quedar a mano”; en un golpe de genialidad, Kieslowski relaciona esta posesión mercantil (en las condiciones del regreso del capitalismo en la Polonia poscomunista) con la posesión e impotencia sexuales.

tes y vasallos, cuando él dejó todo atrás para ir hacia una tierra extraña”. ¿Acaso no es esta administración socialista autónoma, último sueño feudal-socialista, el único trasfondo económico posible para el peregrinaje de Tristán?

⁶ Annette Insdorf, *Double Lives, Second Chances. The Cinema of Krzysztof Kieslowski*, Nueva York, Miramax Books, 1999, p. 153.

La objetividad y la comunidad cósmica*

Lorraine Daston

“COMUNIDAD CIENTÍFICA” (*scientific community*) es una expresión curiosa.¹ La palabra “comunidad” suena a algo familiar, propio del vecindario; sin embargo, la comunidad de científicos es una vasta asociación, cuyos miembros están dispersos en el espacio y el tiempo y se comunican entre sí sobre todo a través de publicaciones, en vez de conversar cara a cara o escribirse cartas; además, los científicos están orgullosos de dejar de lado ostensiblemente las particularidades de la persona —nacionalidad, creencia, credo, política, gusto, clase, procedencia regional—, mediante las cuales se mantenían tradicionalmente unidas las comunidades. Por supuesto, esta presentación de la situación está idealizada. En una época en la cual las conferencias internacionales y los cursos de profesores invitados están a la orden del día y los *postdocs* viajan por todo el mundo, los integrantes de la *scientific community* tienen más posibilidades que antes de encontrarse y de tener una imagen personal unos de otros. Y hay ejemplos desgraciadamente famosos de científicos que se dejaron dominar en sus investigaciones por compromisos nacionales o ideológicos.

Puede ser que la realidad desmienta el ideal de la comunidad científica —y la asimile a una camarilla, como suele ser típico en la mayoría de las de-

* Traducción del alemán de Laura S. Carugati.

¹ Pero a la que, aparentemente, no se puede renunciar: incluso en una revisión general de la bibliografía más reciente de historia de la ciencia y política de la ciencia, uno se topa con un montón de títulos como, por ejemplo, John Christie, “The origins and development of the Scottish scientific community, 1680-1760”, en: *History of Science*, año XII, pp. 122-141, 1974; Jacqueline Fortes, *Becoming a Scientist in Mexico: The Challenge of Creating a Scientific Community in an Underdeveloped Country*, Pensilvania, Pennsylvania University Press, 1994 [trad. esp.: *La formación del científico en México: adquiriendo una nueva identidad*, México, Siglo XXI, 1991]. No conozco ninguna investigación sistemática de la expresión “comunidad científica”, pero apostaría a que tiene un origen relativamente joven y que quizás se instauró recién en los años treinta.

más comunidades—. Sin embargo, lo que aquí me interesa es justamente este ideal y la vinculación propia entre distancia y cercanía que éste establece. Por un lado, distancia, en sentido literal y figurado: los miembros de la comunidad científica están dispersos por todo el mundo e, incluso, a lo largo de toda la historia; valoran la impersonalidad (aunque de ningún modo el anonimato); tratan de superar todo lo que es variable tanto en ellos como en la naturaleza, todo lo delimitado localmente o lo que está vinculado a características individuales. Por otro lado, cercanía: en un caso conflictivo, la fealdad a la comunidad científica debe ser mayor que a todas las demás comunidades a las que pueda pertenecer un científico, ni siquiera la familia está exceptuada. Si se consideran las noches que los científicos pasan trabajando, pareciera que para ellos es más importante el reconocimiento que reciben de un par de colegas que el de sus allegados y seres queridos, o incluso el de los poderes dominantes. O bien, al revés, cuando Lydgate, en *Middlemarch*, le deja la última palabra a su joven esposa Rosamond, impresionada por las profanaciones de sepulcros de Vesalius con fines de investigación anatómica, George Eliot nos hace saber que el destino de Lydgate está marcado por una carrera científica prometedora: “¡Ay!”, exclamó Rosamond con una expresión de asco en su precioso rostro, ‘estoy realmente contenta de que no seas Vesalius. Pienso que él podría haber encontrado algo un poco menos horrendo’.² Los vínculos entre los miembros de la comunidad científica están estrechamente establecidos; tan estrechamente, que excluyen cualquier otro vínculo, por lo cual quizás no sea tan inadecuada la palabra “comunidad”.

Sin duda, hay precursores de estas congregaciones que, si bien están dispersas, son muy fieles. Basta con pensar en la impresionante organización internacional de la Orden de los Jesuitas, o en la République des Lettres a la que pertenecieron los humanistas de la Modernidad temprana y los filósofos de la Ilustración.³ Sin embargo, la comunidad científica tiene características inconfundibles que le pertenecen sólo a ella. Ni los jesuitas ni los ciudadanos de la République des Lettres consideraban la impersonalidad como un supues-

² George Eliot, *Middlemarch* (1871-1872), ed. de W. J. Harvey, Harmondsworth, Penguin Books, 1965, cap. 45, p. 497 [trad. esp.: *Middlemarch*, Barcelona, Mondadori, 1991].

³ Steven Harris, “Long-Distance corporations, big sciences, and the geography of knowledge”, en: *Configurations*, año VI, 1998, pp. 269-364; Sebastian Neumeister y Conrad Wiedemann (comps.), *Res Publica Litteraria: Die Institutionen der Gelehrsamkeit in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, 1987 (Wolfenbüttler Arbeiten zur Barockforschung, t. XIV); Lorraine Daston, “The ideal and reality of the Republic of Letters”, en: *Science in Context*, año IV, 1991, pp. 367-386.

to de sus comunidades. Misioneros jesuitas como Matteo Ricci y eruditos jesuitas como Athanasius Kircher cultivaban una pronunciada extravagancia tanto en reputación como en estilo, aunque fuera dentro de los límites de una estricta ortodoxia. Y el tribunal de la République des Lettres esperaba que sus obras les otorgaran una inmortalidad personal en el panteón de los intelectuales. Incluso el panorama científico de la République des Lettres, en el siglo XVIII, no era una *scientific community* en el sentido moderno: desde ya que las academias intercambiaban informes y también se daban cooperaciones internacionales ocasionales, pero las verdaderas vías de comunicación surgían de las amistades (o enemistades) entre los eruditos particulares, las que se sostenían gracias a la correspondencia que mantenían a lo largo de sus vidas. Se trataba de vínculos altamente selectivos entre hombres del mismo nivel; aunque por mucho tiempo sólo se intercambiaban cartas y nunca se producía un encuentro personal, la correspondencia se volvía con el correr de los años cada vez más íntima y entre los informes acerca de los descubrimientos científicos se deslizaba cada tanto algo personal.⁴ En oposición a ello, la *scientific community* que surgió en la segunda mitad del siglo XIX estuvo acompañada de una suerte de objetividad que apuntaba a la eliminación de lo idiosincrásico y de lo inefable en la ciencia, que yo llamo objetividad comunitaria. En esta conferencia quisiera investigar qué tipo de ciencia incluyó la objetividad comunitaria y cuándo, por qué y cómo lo hizo.

Ahora bien, ¿qué es exactamente la objetividad comunitaria? Es un ideal epistémico que encierra el tipo de saber que pueden compartir entre ellos los que saben, sin tomar en cuenta sus particularidades individuales. Dicho más exactamente, quien sabe ya no es un individuo, sino una comunidad ilimitada en el espacio y el tiempo. El filósofo y físico estadounidense Charles Sanders Peirce lo formuló así en el año 1868:

Lo real es aquello en lo cual tarde o temprano desembocan todas las experiencias y reflexiones, y aquello que es independiente de los cambios a los cuales estamos librados todos nosotros. Así, el origen de la representación de la realidad muestra que esta representación encierra esencialmente el concepto de

⁴ James E. McClellan III, *Science Reorganized: Scientific Societies in the Eighteenth Century*, Nueva York, Columbia University Press, 1985. En el siglo XVIII no había aún una comunidad científica en el sentido moderno, véase Wolf Lepenies, *Between Science and Literature: The Rise of Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 95-119 [trad. esp.: *Las tres culturas. La sociología entre la literatura y la ciencia*, México, FCE, 1994].

una comunidad cuyos límites no son fijos y cuyo saber puede crecer ilimitadamente.⁵

Kant fue el primero que, en un pasaje hacia el final de la *Crítica de la razón pura*, usó la palabra “objetivo” para este tipo de saber compartido en la comunidad, en oposición a la opinión “subjetiva” del individuo: “Si es válido para cualquiera que tenga sólo razón, entonces el fundamento del mismo es suficientemente objetivo, y el tener por verdadero se llama por lo tanto convicción. Si tiene su fundamento sólo en la afección particular del sujeto, entonces es llamado persuasión”.⁶ Para que el conocimiento científico tenga validez objetiva no se tiene que referir necesariamente al mundo externo –los pensamientos pueden ser también objetivos–, pero tiene que ser comunicable. “Objetivo es [...] lo acorde a la ley, lo conceptual, lo que se puede juzgar, lo que se puede expresar en palabras”, explica Gottlob Frege, contraponiéndose a los que confunden la objetividad de la geometría con la intuición espacial. “Lo puramente intuitivo no es comunicable.”⁷ En los últimos tiempos, el filósofo Thomas Nagel formuló los ideales de la objetividad comunitaria a partir del concepto del punto de vista o, más aún, de la ausencia de todo punto de vista:

Una opinión o un modo de pensar es tanto más objetivo que otro cuanto menos depende de las particularidades de disposición y posición del individuo en el mundo o de su afección particularmente especial. Cuanto más abarcador es el espectro de tipos de sujeto al cual es accesible una determinada forma de entender, cuanto menos depende de capacidades específicamente subjetivas, tanto más objetiva es. Un punto de vista que es objetivo en comparación con la visión personal de un individuo puede ser subjetivo comparado con un punto de vista teórico más lejano.⁸

⁵ Charles Sanders Peirce, “Consequences of four incapacities” (1868), en: Christian J. W. Kloesel (comp.), *Writings of Charles Sanders Peirce. A chronological edition*, 4 t., Bloomington, Indiana University Press, 1982-1986, t. II, 1867-1871, pp. 211-241, en la página 239.

⁶ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (1781, 1787), ed. de Raymund Schmidt, Hamburgo, Meiner, 1956, p. 739, A820/B848 [trad. esp.: *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 2001].

⁷ Gottlob Frege, *Die Grundlagen der Arithmetik. Eine logisch-mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl*, Hildesheim, G. Olms, 1961, p. 35 [trad. esp.: *Los fundamentos de la aritmética*, México, UNAM, 1972].

⁸ Thomas Nagel, *The View from Nowhere*, Nueva York/Oxford, Oxford University Press, 1986, p. 5 [trad. esp.: *Una visión de ningún lugar*, México, FCE, 1996].

Este concepto de objetividad como media de todo aquello a lo que, en palabras de Nagel, daría su aprobación el espectro más amplio posible de tipos de sujeto se ha instalado tan férreamente que hay que volver a pensar otras alternativas. ¿Por qué habrían de ser insignificantes las peculiaridades de la constitución corporal y espiritual de un individuo o incluso un impedimento para el descubrimiento de la verdad? La universalidad de la verdad no implica de ninguna manera que todos estén preparados igualmente para conocerla. Quizás por eso la historia de la filosofía estuvo, desde Diógenes Laercio hasta el siglo XIX, tan repleta de detalles biográficos sobre Sócrates y Séneca, Descartes y Hume, quizás porque se consideraba que vida y obra se vinculaban recíprocamente. Aunque se deje de lado el aspecto moral en estas descripciones de vida, se consideraba de todos modos como provechosa y no como perturbadora la constitución espiritual particular de un Bacon o un Kant para ingresar en la esencia de las cosas. El hecho de que, en la Ilustración, Newton fuera honrado casi como un dios descansaba en la particularidad intelectual que se le reconocía; en palabras de William Cowper: “¡Newton, sabio como un niño! /Agudo lector de la obra de Dios”.⁹ En el ámbito de las ciencias empíricas, la capacidad de distinguir a simple vista una estrella doble, la de poder identificar miles de tipos de plantas o la aguda precisión de medir representan también una peculiaridad como cualquier otra forma de capacidad sensorial extraordinaria o habilidad manual; sin embargo, estas habilidades tienen importancia epistemológica.

Se podría objetar que las exigencias de la objetividad comunitaria sólo atañen al contexto de la justificación, no al del descubrimiento. El descubrimiento de la verdad es algo distinto de la difusión de la verdad. Sin embargo, justamente estas exigencias, según las cuales los experimentos deben ser repetibles y el observador intercambiable, o según las cuales la demostración matemática no debe sustentarse en la intuición –en pocas palabras, lo que hoy en día llamamos contexto de justificación– aparecieron recién a mediados del siglo XIX, junto a los nuevos ideales y prácticas de la objetividad. Formulado en otras palabras: ¿el saber tiene que ser siempre público para merecer dicho nombre? ¿No pueden las características sobresalientes de un individuo –memoria aguda, sentidos agudos, abundante experiencia con un determinado lugar o una determinada clase de objetos, aguda mirada analítica– ser ventajas epistemológicas? Por razones políticas y morales quisiéramos detenernos ante las consecuencias de la vieja concepción, según la cual la verdad se desa-

⁹ William Cowper, *The Task*, libro III, “The Garden”, 1785.

rolla mejor en un pequeño grupo de iniciados, pero no resulta tan claro si deberíamos hacerlo por razones epistemológicas. ¿Cómo pudo imponerse entonces la objetividad comunitaria en las ciencias del siglo XIX y ser postulada como ideal filosófico?

Objetividad comunitaria

La objetividad científica nació a mediados del siglo XIX, y sucedió dos veces. Cuando Robert Koch, en 1884, llamó a las fotografías de microorganismos una “representación puramente objetiva”,¹⁰ y cuando Charles Sanders Peirce, en 1875, anunció que la consecuencia lógica exige “inexorablemente que los intereses no se restrinjan al ámbito particular, sino que deben abarcar a toda la sociedad”¹¹ introdujeron métodos y tópicos para dos formas distintas, por aquel entonces nuevas, de objetividad en la ciencias naturales: la objetividad mecánica de la fotografía y la objetividad comunitaria del mapa. Ambas formas de objetividad se dirigían en la ciencia contra determinados aspectos de lo personal, unos diferentes de otros, y ambas formas se lanzaban a un *ethos* característico e incluso a técnicas y procedimientos característicos. También las imágenes producidas en cada caso eran características y al mismo tiempo representativas y constitutivas de cada uno de los ideales: la fotografía producida mecánicamente y el mapa desarrollado colectivamente. Objetividad mecánica y comunitaria estaban profundamente moralizadas, y conducían en las ciencias a una reforma de la persona y el protocolo; pero incluso aquí era muy distinto el *ethos* de la autodisciplina vinculado a cada caso. En lo que sigue me limito a las prácticas, las imágenes y la moral de la objetividad comunitaria.¹²

La objetividad comunitaria se dirigía en contra de aquella subjetividad que se expresaba en las particularidades y en la estrechez no sólo del investigador

¹⁰ Robert Koch, “Zur Untersuchung von pathogenen Organismen” [Acerca de la investigación de organismos patógenos], en *Mittheilungen aus dem Kaiserlichen Gesundheitsamte*, año 1, 1884, pp. 1-48.

¹¹ Charles Sanders Peirce, “The doctrine of chances”, en: Christian J. W. Kloesel, *op. cit.*, t. III: 1872-1878, 1986, pp. 276-289, en la página 284. [Edición alemana: Peirce, C. S., “Die Lehre vom Zufall”, en: *Die Festigung der Überzeugung*, editado por Elisabeth Walther, Frankfurt del Meno/Berlín, 1985, p. 87.]

¹² Con respecto a la objetividad mecánica, véase Lorraine Daston y Peter Galison, “The image of objectivity” en: *Representations*, año 40, otoño de 1992, pp. 81-128.

individual, sino también de grupos enteros de investigación. Surgió a mediados del siglo XIX en reacción a una nueva forma de investigación científica, el trabajo conjunto internacional postulado a largo plazo. El siglo XVIII había conocido unas pocas empresas científicas cooperativas a nivel internacional, sobre todo las expediciones de observación de los pasos de Venus en 1761 y 1769, en las que participaron franceses, suecos, ingleses, alemanes, holandeses, italianos, rusos, daneses y portugueses. Sin embargo, estas cooperaciones no fueron más que episodios esporádicos y no implicaban ningún tipo de consecuencia para quienes participaban en ellas.¹³ Por el contrario, las cooperaciones en la segunda mitad del siglo XIX, por ejemplo, el proyecto internacional de medición en grados o la estandarización de las unidades eléctricas,¹⁴ eran a largo plazo y contractuales, y obligaban a quienes participaban a hacer modificaciones en sus modos de proceder y en sus técnicas.

Las condiciones de transporte y comunicación mejoradas eran un supuesto; pero no la causa de tales redes de observación cada vez más extendidas y vinculadas más estrechamente. Más bien había una conciencia nueva de fenómenos naturales que hacían que las escalas humanas de espacio y tiempo parecieran pequeñas, y esto condujo a la instauración de sistemas de observación con métodos e instrumentos estandarizados extendidos ampliamente. La constitución y el transcurso de una tormenta,¹⁵ el contorno de una isoterma,¹⁶ la fisonomía de un paisaje,¹⁷ la distribución geográfica de una especie,¹⁸ todos ellos eran fenómenos cuya regularidad o simple existencia quedaban ocultos

¹³ Harry Woolf, *The Transits of Venus: A Study of Eighteenth-Century Science*, Princeton, Princeton University Press, 1959; James E. McClellan, *op. cit.*

¹⁴ *Verhandlungen der europäischen Gradmessung*, Berlín, 1881; Simon Schaffer, "Late Victorian metrology and its instrumentation: a manufactory of Ohms", en: Robert Budd y Susan E. Cozzens (comps.), *Invisible Connections: Instruments, Institutions, and Science*, Bellingham, 1992, pp. 23-56; Crosbie Smith y M. Norton Wise, *Energy and Empire: A Biographical Study of Lord Kelvin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 694-698.

¹⁵ James Rodger Fleming, *Meteorology in America, 1800-1870*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990, caps. 2, 4 y 6, acerca de la controversia de las corrientes y de los sistemas de observación.

¹⁶ Susan Faye Cannon, *Science in Culture: The early Victorian Period*, Nueva York, Science History Publications, 1978, capítulo 3, acerca de "la ciencia humboldtiana".

¹⁷ Malcolm Nicolson, "Alexander von Humboldt and the geography of vegetation", en: Andrew Cunningham y Nicholas Jardine (comps.), *Romanticism and the Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 169-185.

¹⁸ Jane Rouser Camerini, *Darwin, Wallace, and Maps*, tesis doctoral, Wisconsin, University of Wisconsin-Madison, 1987.

a un observador que estaba demasiado instalado en el aquí y ahora, y cuyo modo de ver quedaba limitado por las coordenadas de un lugar o de un período de vida propias del ser humano.

La objetividad mecánica y comunitaria respondían en las ciencias a problemas epistemológicos diferentes. A los defensores de la objetividad mecánica los inquietaba el hecho de que fenómenos naturales pudieran ser distorsionados por la intervención humana; los defensores de la objetividad comunitaria temían que ciertos fenómenos pudieran escapar totalmente a las escalas antropocéntricas de espacio y tiempo. Sus respectivas metafísicas eran correspondientemente diferentes. Los científicos cuya preocupación principal era la intervención humana se concentraban en el fenómeno particular dado en su carácter concreto del aquí y el ahora; los fenómenos múltiples eran considerados con desconfianza. Aquellos que temían sobre todo una estrechez liliputense construían sus objetos generalmente invisibles con informes que habían recolectado a lo largo de décadas por todo el mundo; el fenómeno individual fue estigmatizado por ellos como engañoso. También había una sutil diferencia en las éticas que eran prescriptas por la objetividad mecánica y comunitaria; cada una apuntaba a un determinado aspecto del yo que debía ser tenido en cuenta. Mientras la objetividad mecánica exhortaba a sus partidarios a mantener una estricta reserva de juicio e interpretación en nombre de la autenticidad, la objetividad comunitaria exigía del mismo modo una rigurosa delimitación de la autonomía individual y/o local en la elección de instrumentos, métodos e, incluso, objetos de investigación, ahora en nombre de la solidaridad.

Si el símbolo de la objetividad mecánica era la fotografía sin retoques, en la objetividad comunitaria lo era el mapa —la representación de la Tierra o incluso de toda la bóveda celeste—, que era compuesto en forma de mosaico por una comunidad de observadores muy dispersos. La fotografía y la cartografía convergieron en el proyecto más ambicioso de la comunidad científica del siglo XIX: el planisferio celeste que se conoce bajo el nombre de *Carte du Ciel* o gran mapa estelar. En abril de 1887, fueron invitados por el director del observatorio de París, almirante E. B. Mouchez, y por la Academia Parisina de Ciencias cincuenta y ocho astrónomos de dieciséis países y tres colonias a esa ciudad para planear lo que un contemporáneo llamó “el proyecto más grande que jamás se haya llevado a cabo en astronomía”,¹⁹ a sa-

¹⁹ Julius Scheiner, *Die Photographie der Gestirne*, Leipzig, W. Engelmann, 1897, p. 311.

ber, una cartografía fotográfica completa del cielo con todas las estrellas hasta la magnitud 14.²⁰ La empresa *Carte du Ciel* fue el proyecto más amplio y extenso de todos los emprendidos hacia fines del siglo XIX, y como tal pone especialmente de manifiesto los ideales y prácticas de la objetividad comunitaria.

Sólo los grandes esfuerzos conjuntos de casi veinte laboratorios de los hemisferios norte y sur hicieron posible aquello que sus partidarios encomiaron como monumento para la eternidad, mediante la cual “la ciencia del siglo XIX lega a la posteridad la imagen imperecedera e indiscutible del cielo estelar como punto de partida seguro para solucionar en los siglos venideros el gran problema del origen del universo”.²¹ Las dimensiones del proyecto eran en todo sentido monumentales: dieciocho observatorios de todo el mundo, desde Helsingfors en amplitud +60.9 hasta Melbourne en -37.5,²² trabajaron décadas enteras en la elaboración de mapas —la publicación del catálogo data recién del año 1964—²³ que, apilados unos sobre otros, alcanzarían 10 metros

²⁰ Estaba previsto un catálogo estelar hasta la magnitud 11 también como parte de la *Carte du Ciel*. En general, acerca de la historia de la astrofotografía en el siglo XIX, véase Daniel Norman, “The development of astrophotography”, en: *Osiris*, año V, 1938, pp. 560-594; Dorrit Hoffleit, *First in Astronomical Photography*, Massachusetts, Harvard College Observatory, 1950; John Lankford, “The impact of photography on astronomy”, en: Owen Gingerich (comp.), *Astrophysics and Twentieth-Century Astronomy to 1950*, Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press, 1984, pp. 16-39. Específicamente acerca del proyecto *Carte du Ciel*: Institut de France/Académie des Sciences, *Congrès astrophotographique international tenu à l’Observatoire de Paris pour le levé de la Carte du Ciel*, Paris, 1887; Albert G. Winterhalter, *The International Astrophotographical Congress and a Visit to Certain European Observatories and Other Institutions. Report to the Superintendent*, Washington D.C., 1889; Ernest Barthelemy Mouchez, *La Photographie astronomique à l’Observatoire de Paris et la Carte du Ciel*, Paris, Gauthier-Villars, 1887; Herbert Hall Turner, *The Great Star Map*, Nueva York, 1912; S. Débarat y otros, *Mapping the Sky: Past Heritage and Future Directions. Proceedings of the 133rd Symposium of the International Astrophysical Union*, Dordrecht/Boston, 1988; Théo Weimer, *Brève Histoire de la Carte du Ciel en France*, Paris, 1987.

²¹ Camille Flammarion, “Le Congrès astronomique pour la photographie du ciel”, en *L’Astronomie*, año VI, 1887, pp. 161-169, en la página 169.

²² Acerca de la designación de cada una de las zonas a los observatorios participantes, véase Nathy S. O’Hora, “Astrographic catalogues of British observatories”, en: Débarat y otros, *Mapping*, 1988, pp. 135-138, en la página 136. Hay una síntesis de los trabajos definitivos en John Lankford, *op. cit.*, p. 30.

²³ La comisión 23 de la Unión Astronómica Internacional, fundada en 1919 para controlar el proyecto *Carte du Ciel*, se disolvió en 1970; Théo Weimer, “Naissance et développement de la Carte du Ciel”, en: Débarat y otros, *op. cit.*, pp. 29-32, en la página 30.

de altura y dos toneladas de peso, según se calculó en el año 1912.²⁴ Provisos de esta foto instantánea del cielo de alrededor de 1900, los futuros astrónomos estarían en condiciones de notar cambios en el cielo que se daban en lapsos de tiempos demasiado largos como para ser percibidos durante el período tan corto de una vida humana: la aparición de nuevas estrellas, nebulosas y cometas; el movimiento revelador de planetas aún no descubiertos; los períodos largos de estrellas variables; los cambios en los movimientos propios de las estrellas fijas.²⁵ Puesto que la *Carte du Ciel* congregó astrónomos de todo el mundo a lo largo de generaciones enteras, aspiraba a las gigantescas dimensiones de la naturaleza misma.

A pesar de que recién la fotografía hizo pensable este proyecto y que sus partidarios sostenían los ideales de la objetividad mecánica,²⁶ los realizadores de la *Carte du Ciel* estaban guiados por los ideales de la objetividad comunitaria, el *ethos* del mapa compuesto por muchas manos. La astrofotografía garantizaba velocidad, estabilidad y autenticidad, pero no globalidad y unicidad. Tal como lo ponen de manifiesto las consideraciones del Congreso Internacional de 1887 y de los siguientes encuentros del Comité Permanente (1889, 1891, 1896, 1900, 1909),²⁷ era necesaria una complicada coordinación de telescopios, placas fotográficas, mediciones fotométricas y un sinfín de otros detalles para garantizar la conmensurabilidad de cada una de las partes del mapa. Al mismo tiempo, la conmensurabilidad exigía de los participantes la toma de decisiones para los siguientes años, no sólo sobre instrumentos y métodos, sino también sobre los ámbitos de investigación.

Los debates acerca del tipo de telescopios que se debían utilizar en los trabajos fotográficos de la *Carte du Ciel* muestran qué caras debían pagarse a veces la unicidad y la globalidad. Si bien astrónomos británicos como Andrew Ainslie Common e Isaac Roberts habían logrado un trabajo revolucionario en

²⁴ Herbert Hall Turner, *op. cit.*, p. 145. Durante el proyecto se realizaron en definitiva 22.000 láminas; John Lankford, *op. cit.*, p. 30.

²⁵ Acerca de las ventajas que se preveían de la *Carte du Ciel*, véase Ernest Barthelemy Mouché, *op. cit.*, cap. 3 y 4.

²⁶ Se ha señalado que la *Carte du Ciel* sería realizada "solamente con ayuda de la fotografía y sin la intervención del error humano" y que sería reemplazada "la personalidad [es decir, los errores de observación personal] del observador por la impersonalidad de las placas": Camille Flammarion, *op. cit.*, p. 163; I. N. Thiele lo cita en Albert G. Winterhalter, *op. cit.*, p. 59.

²⁷ Véase Albert Winterhalter, *op. cit.*, Institut de France/Académie des Sciences, *op. cit.* Véase también el *Bulletin du Comité Permanents International pour l'Exécution Photographique de la Carte du Ciel*, Paris, Académie des Sciences, 1905, publicado fuera de colección.

la fotografía estelar²⁸ con telescopios reflectores (y a pesar de que los telescopios reflectores en oposición a los refractores podían ser utilizados tanto en las observaciones visuales como en las fotográficas), Common y Roberts propusieron que “en el trabajo, solamente realizable en forma conjunta, el telescopio reflector debía dar lugar al refractor”. Common consideraba, por cierto, que el telescopio reflector era “en todos los casos el instrumento más adecuado para la fotografía del cielo”; pero lo cuestionaba porque su uso correcto exigía “una larga y cuidadosa experiencia”, en oposición al refractor “cuyo manejo es fácil de aprender”. Roberts apoyaba la idea de que el telescopio reflector “exigía una gran precaución y paciencia y además una fuerte intervención personal del observador. En tal caso ofrece resultados extraordinarios, pero en otras manos podría ser un mal instrumento”. Ni Common ni Roberts confiaban en que en una empresa internacional tan amplia todos los observadores dispusieran de la paciencia y habilidad necesarias. Por esta razón insistieron, “con el fin de garantizar la unicidad de procedimientos de una cantidad tan grande de astrónomos”, en que se utilizara un refractor como el que habían empleado los hermanos Prosper y Paul Henry en el observatorio de París.²⁹ El costo así planteado no se mide solamente en la costosa construcción de un telescopio nuevo, adecuado a las exigencias establecidas por el Congreso Internacional,³⁰ ni en la prórroga del orgullo inglés por la famosa tradición del telescopio reflector (inventado por Newton). También se pusieron en juego la habilidad y la exactitud garantizada por ella. Experiencia y habilidad en el manejo de telescopios reflectores fotográficos constituían particularidades demasiado locales como para ser estandarizadas sin perjuicio. Allí donde casi veinte observatorios y cientos de observadores tenían que juntar sus métodos y resultados en un todo sin fisuras, no había ningún espacio para particularidades, incluida la particularidad de una gran exactitud.³¹

²⁸ Acerca de los trabajos fotográficos con telescopios reflectores de Common y Roberts, véase John Lankford, “Amateurs and astrophysics: a neglected aspect in the development of a scientific specialty”, en: *Social Studies of Science*, año XI, 1981, pp. 275-303.

²⁹ Albert Winterhalter, *op. cit.*, p. 18.

³⁰ El costo de un solo telescopio se valió en 40.000 francos, a lo que había que agregar 21.000 francos de la cúpula y los aparatos de medición: Camille Flammarion, *op. cit.*, pp. 167-168. La mayoría de los refractores utilizados para la *Carte du Ciel* fueron instalados por Grubb en Dublín (siete) y por Gautier en París (nueve): Nathy S. O’Hora, *op. cit.*, p. 136; P. A. Wayman, “The Grubb Astrographic Telescopes”, en: Débarat y otros, *op. cit.*, pp. 139-142.

³¹ Durante todo el Congreso de 1887 hubo tensiones entre los que exigían “coincidencias perfectas” y aquellos que estaban a favor de instrumentos y métodos superiores: por ejemplo,

La presión de la unicidad produjo un efecto nivelador en lo referente a la exactitud en la medición de las placas para la determinación de posiciones estelares. Con la intervención de estudiantes y auxiliares mal pagos, el astrónomo de Oxford H. H. Turner pudo terminar por lo menos la parte del catálogo astrográfico que el Congreso Internacional le había asignado a su observatorio; sin embargo, el aporte de Oxford al mapa fotográfico quedó inconcluso.³² En su impaciencia con los observatorios, que se atrasaban en la parte que les correspondía de la *Carte du Ciel*, Turner reprendía a sus colegas de otros lugares porque, según su opinión, se entregaban a una precisión exagerada en la medición de las placas. Por esa razón peligraría todo el proyecto de la *Carte du Ciel*; un trabajo que bajo condiciones apropiadas habría llevado veinte años, amenazaba con prolongarse más de cuarenta.

Es un hecho que no se ha tomado suficiente conciencia de la necesidad de una economía energética; algunos de los observatorios más grandes han pretendido un grado de exactitud tal que no es accesible ni siquiera para ellos mismos; sus hermanos más débiles que han intentado imitar este ejemplo fueron rechazados abruptamente. Medura y autodisciplina son tan necesarias en los trabajos astronómicos como en los otros ámbitos de la vida.³³

El estricto llamado de Turner a la "autodisciplina" con el fin de que el proyecto de la *Carte du Ciel* avanzara se orientó en una dirección distinta de la autolimitación predicada por los defensores de la objetividad mecánica, pero su tono no era menos moralizante. En el caso de los defensores de la objetividad mecánica, los científicos particulares debían practicar la autolimitación en el juicio y en la interpretación con el fin de que sus voces no fueran más fuertes que la de la naturaleza. En el caso de Turner, por el contrario, los individuos y, aún más frecuentemente, grupos de investigadores eran exhortados a la autolimitación en la elección de instrumentos y métodos con el fin

el director del Observatorio de Bruselas, Folie, y el presidente de la Academia de Ciencias, Janssen, bogaban por que se admitieran también en la cartografía mejores instrumentos que no correspondían a lo estándar, como el telescopio de Meudon. Janssen comprobó también que se contradiría la práctica tradicional, si se quisiera prescribir normas a los mejores productores de instrumentos en los países participantes en la *Carte du Ciel*: "lorsque l'on s'adresse à des artistes de talent, on leur laisse habituellement une grande latitude pour les détails de la construction". Institut de France/Académie des Sciences, *op. cit.*, pp. 26, 46.

³² Nathy S. O'Hora, *op. cit.*, p. 137.

³³ Herbert Hall Turner, *op. cit.*, p. 75.

de que las particularidades locales no hicieran peligrar los esfuerzos conjuntos de comprender la naturaleza como totalidad.

Los sacrificios causados por la objetividad comunitaria yacían en diversos niveles: gasto de tiempo y dinero para instrumentos nuevos y capacitación; renuncia a métodos garantizados que a veces eran demostrablemente más exactos; predominio de la eficiencia sobre la exactitud y la escrupulosidad; monopolio de recursos y personal para trabajos de rutina prolongados; además, había que resistirse al intento de descuidar las obligaciones contraídas y en lugar de eso dedicarse a un nuevo descubrimiento más motivador. Estos sacrificios tuvieron gran peso, especialmente para los pequeños observatorios que participaban en el proyecto de la *Carte du Ciel*: por ejemplo, los observatorios australianos en Sidney, Perth, Melbourne y Adelaida necesitaron ochenta años para completar los ámbitos que les habían sido adjudicados (18% de la bóveda celeste); a raíz de lo cual tuvieron que limitar otras investigaciones, sobre todo en los terrenos especialmente fructíferos de la astrofísica y la espectroscopía.³⁴ Dadas estas condiciones, no es sorprendente que los astrónomos percibieran su participación en el proyecto como la "obligación asignada a nosotros, profundamente sentida, de legar a los astrónomos de por lo menos el año 3000" un mapa estelar completo.³⁵

Tampoco resulta sorprendente que el filósofo que elaboraba un código moral sobre la base de las obligaciones de la objetividad comunitaria se encontrara también vinculado al punto nodal de varias de estas redes de observaciones astronómicas y geodésicas.³⁶ La filosofía y el trabajo científico de Charles Sanders Peirce gira en torno al hecho de que los individuos deben reunirse necesariamente en comunidades para comprender correctamente la

³⁴ Graeme L. White, "The Carte du Ciel-The Australian Connection", en: Débarat y otros, *op. cit.*, pp. 45-51, en la página 48. Acerca de las ventajas que contrariamente tuvieron los observatorios americanos por no haber participado de la *Carte du Ciel*, véase John Lankford, *op. cit.*, p. 32.

³⁵ David Gill (director del observatorio en Cabo de la Buena Esperanza) a E. B. Mouchez, 1º de marzo de 1886; E. B. Mouchez a David Gill, 10 de mayo de 1886, Archivos del Observatorio de París, IVA (Folio 7).

³⁶ Victor F. Lenzen, "Charles Peirce as astronomer", en: E. C. Moore y R. Robin (comps.), *Studies in the Philosophy of Charles Sanders Peirce*, Amherst (EE.UU.), 1964, pp. 33-50; Victor F. Lenzen, "The contributions of Charles S. Peirce to metrology", en: *Proceedings of the American Philosophical Society*, año 109, 1965, pp. 29-46; Victor F. Lenzen, "Charles S. Peirce as mathematical geodist", en: *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, año 8, 1972, pp. 90-105.

naturaleza. Esta doctrina filosófica tenía sus raíces en la colaboración del propio Peirce en cooperaciones internacionales como delegado de los United States Coast y del Geodetic Coast Survey. Incluso sus trabajos altamente técnicos y científicos afirmaban, en el contexto de estrategias experimentales y científicas específicas, los ideales de la objetividad comunitaria. En un informe sobre la medición de la fuerza de la gravedad en distintos puntos de la superficie de la Tierra, Peirce subraya, por ejemplo, que “el valor de las determinaciones de la fuerza de gravedad depende de que las mediciones que se han realizado en algún lugar de la Tierra, sean comparadas y sintetizadas todas con todas”. Para comprender un fenómeno global tal, continúa Peirce, los científicos participantes deberían estar dispuestos “a sacrificar modos de proceder que descasan en la exclusividad nacional”, pues “la solución de un problema tan grande [...] depende completamente de la solidaridad internacional”.³⁷ Ahí estaban reunidos todos los elementos de la objetividad comunitaria: un fenómeno global que sólo podía ser estudiado por una red de observadores con métodos estandarizados, que por otro lado exigía la obediencia renuncia a intereses locales en aras del fin común. A Peirce no lo intimidaba en absoluto identificar el parroquialismo con el egoísmo y contraponerle a su mera existencia la “objetividad del saber”.³⁸ Él retomó a propósito el lenguaje de la abnegación cristiana para predicar una moral científica de la objetividad en la cual la máxima fidelidad a la comunidad se convertía en garantía de la conclusión correcta: “Aquel que no sacrifica su propia alma para salvar el mundo entero me parece en general, con todas sus conclusiones, ilógico”.³⁹ Él concedía que de ninguna comunidad, incluso la humana, se puede esperar que dure eternamente; sin embargo, al mismo tiempo, alegaba que “entre los hechos no hay nada que nos prohíba tener la esperanza o el deseo secreto de que la sociedad va a existir más allá de cualquier fecha supuesta”.⁴⁰

³⁷ Charles Sanders Peirce, “Measurements of gravity at initial stations in America and Europe”, en: Kloesel (comp.), *op. cit.*, t. IV: 1879-1884, 1986, pp. 79-144, en la página 81. Los “modos de procedimiento basados en la exclusividad nacional” aluden a las delegaciones de científicos que se rehusaban a dejar regular sus péndulos en la oficina de graduación de Berlín, con lo cual ponían en riesgo la unicidad de las mediciones de la gravedad en todo el mundo.

³⁸ Charles Sanders Peirce (1869), “Grounds of validity”, en: Kloesel (comp.), *op. cit.*, t. II: 1867-1871, 1984, pp. 242-272, en la página 271.

³⁹ Charles Sanders Peirce, “The doctrine of chance”, *art. cit.*, p. 284.

⁴⁰ Charles Sanders Peirce, “Three logical sentiments”, en: Charles Hartshorne y Paul Weiss (comps.), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ocho libros en cuatro tomos, Cambridge, Harvard University Press, 1960-1966, t. II, pp. 395-400, en la página 399.

La objetividad y lo indecible

Los emprendimientos científicos globales e incluso súper globales que le dan a la objetividad comunitaria su *ethos* exigían una estricta estandarización de instrumentos, imágenes, protocolos y observadores. Pero la objetividad comunitaria se extendía también a formas de la investigación científica que no requerían ese tipo de cooperación audaz. Paulatinamente le dictaba a los científicos particulares afectados a la investigación de fenómenos delimitados localmente las condiciones en las que el conocimiento podía valer como objetivo.

En el ya citado pasaje de Kant de los "Cánones de la razón", encontramos un criterio provisorio para distinguir lo objetivo de lo subjetivo: "La piedra de toque de la creencia, sea ésta la convicción o la mera persuasión, es pues, exteriormente, la posibilidad de comunicarla y la creencia de que resulte válida para la razón de todo hombre".⁴¹ Este pasaje ha tenido una larga resonancia en los escritos sobre la objetividad de los científicos y filósofos del siglo XIX. Es desconcertante en las variaciones del siglo XIX sobre este tema de Kant cómo se aplicó la comunicabilidad como regla práctica, no solamente para distinguir objetivo de subjetivo, sino también, ciencia de arte. "Debido a que las intuiciones artísticas no se encuentran en el camino del pensar conceptual, no se pueden definir en palabras", señalaba Hermann von Helmholtz en relación a trabajos científicos de Goethe; por el contrario, la ciencia trabaja con conceptos y con aquello que "podemos captar en palabras".⁴² Ya conocemos lo que dijo Frege acerca de lo objetivo como lo comunicable.

Estas expresiones están impregnadas de vocabulario kantiano, e indican las razones por las cuales las observaciones de Kant sobre la comunicabilidad se volvieron tan centrales para posteriores formulaciones de la objetividad científica a diferencia de su detallado análisis de la validez objetiva. En estas formulaciones se superponen cuatro oposiciones distintas: arte versus ciencia, intuitivo versus conceptual, incomunicable versus comunicable, subjetivo versus objetivo. Aunque Kant seguramente hubiese rechazado esta mezcla, su conocida contraposición del genio artístico y el talento científico, enunciada en la *Crítica del juicio* (1790), abrió el camino para tan profundas polarizaciones. En última instancia, tanto la ciencia como el arte están regidas por le-

⁴¹ Immanuel Kant, *op. cit.*, p. 740, A820/B848.

⁴² Hermann von Helmholtz, "Goethe's Vorahnungen kommender naturwissenschaftlicher Ideen", en: *Vorträge und Reden*, 5ª ed., 2 t., Braunschweig, Vieweg, 1903, t. II, pp. 344, 348.

yes, pero sólo las reglas de la ciencia se pueden enseñar y aprender. La naturaleza dicta a través del genio las reglas del arte; sin embargo, el genio no puede “él mismo descubrir o mostrar científicamente” cómo produjo su obra; tampoco estaría en condiciones “de transmitir a otros en forma de preceptos las reglas a seguir para poder crear productos iguales”.⁴³ Ni los extraordinarios logros de un Newton cuentan como genio, pues: “De este modo se puede aprender todo lo que Newton presentó en su obra inmortal de los *Principios de la filosofía de la naturaleza* que resultaba necesario que una cabeza tan grande inventara; pero no se puede aprender a escribir poemas ingeniosamente por más detallados que sean los preceptos de la poética y por más perfectos que sean sus modelos”.⁴⁴

Según Kant, el genio no es por eso sólo original en oposición a las imitaciones a las que en cada caso lleva el talento, además es insondable incluso para sí mismo. Una idea estética pone el espíritu en movimiento “sin que ningún pensamiento, es decir, concepto, le sea adecuado, y por lo tanto, ningún lenguaje la expresa del todo ni puede hacerla comprensible”.⁴⁵ Por esta muda inexcusableidad están separados el arte y la ciencia, pues la ciencia debe operar con conceptos que permitan una comprobación consciente.

Se ha de notar que esta afasia es más profunda que la no-comunicabilidad, de la que se habla al final de la primera crítica: yo puedo formarme una idea consciente de una convicción válida para mí subjetivamente sin estar en condiciones de traspassarla a una convicción válida para otros objetivamente; sin embargo, una idea estética no es, por cierto, accesible a mi propia conciencia. Kant encomió el progreso acumulativo que es posible en virtud de la comunicabilidad de la ciencia; pero señaló, sin embargo, las desencantadoras consecuencias: “En el ámbito de la ciencia, el descubridor más grande se diferencia del tenaz imitador y del aprendiz sólo según el grado; por el contrario, de aquel al cual la naturaleza ha dotado para el arte bello, se diferencia específicamente”.⁴⁶ Entre los científicos que se enardecieron con el culto del genio romántico, había muchos que se opusieron al veredicto de Kant que les concedía en todo caso talento, pero no mucho más. No obstante, la polarización entre ciencia y arte se profundizó a mediados del siglo XIX, y ciertamente, por los

⁴³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, ed. de Karl Vorländer, 9ª ed., Hamburgo, 1990, I, II 46, p. 161 [trad. esp.: *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, 1993].

⁴⁴ *Ibid.*, I, II 47, p. 162.

⁴⁵ *Ibid.*, I, II 49, p. 168.

⁴⁶ *Ibid.*, I, II 47, p. 162.

dos lados, tanto por parte de los artistas como por parte de los científicos. Aunque no era impensable que el arte tendiera a la objetividad, como Gustave Flaubert en *Madame Bovary*,⁴⁷ y la ciencia a la subjetividad, como Alexander von Humboldt en *Cosmos*,⁴⁸ estos híbridos adquirieron en la segunda mitad del siglo XIX cada vez más algo propio de un oxímoron. El arte se identificaba tan profundamente con la subjetividad y la ciencia con la objetividad, que obras que parecían aproximarse demasiado al polo opuesto podían ser atacadas así por desnaturalizadas. El poeta y crítico Charles Baudelaire despreciaba a los pintores de paisajes que en sus serviles imitaciones de la naturaleza confundieron “la ciencia material” de la fotografía con la pintura;⁴⁹ el naturalista Georges Cuvier consideraba lamentables las incursiones del químico británico Humphrey Davy en el reino de la poesía y de las *belles lettres*.⁵⁰

Estas oposiciones entre arte y ciencia profundamente arraigadas modificaron luego también las significaciones de subjetividad y objetividad. Helmholtz es un testigo ilustrativo de cuán inevitable se volvió la oposición, pues él era un sutil observador de las artes (sobre todo de la música) y al mismo tiempo un científico que legó fructíferos aportes en varios ámbitos. Clase tras clase, Helmholtz fue profundizando la oposición entre el “tacto” inconsciente que aportaba perspectivas artísticas al carácter humano y las “reglas y leyes generales claramente explícitas” que eran características de las ciencias. Ningún gran pintor, compositor o poeta trabajaría “conscientemente con reglas generales y abstracciones”, mientras que el científico no podría justamente prescindir de ellas. Mientras el arte surge desde las profundidades de la memoria inconsciente en forma espontánea, la ciencia representaría la “actividad lógica consciente de nuestro espíritu en su forma más pura y acabada”, que estaría acompañada de las virtudes no espontáneas del esfuerzo científico, la exactitud y la precaución.⁵¹ La ciencia sería el “tenaz trabajo del con-

⁴⁷ Erich Auerbach, *Mimesis*, Princeton, Princeton University Press, 1953, pp. 486-490 [trad. esp.: *Mimesis*, México, FCE, 1950].

⁴⁸ Alexander von Humboldt, *Cosmos, a Sketch of a Physical Description of the Universe*, 5 t., Nueva York, 1859, t. II, pp. 21-105 [trad. esp.: *Cosmos o ensayo de una descripción física del globo*, 4 t., Madrid, Imprenta Gaspar y Roig, 1874-1875].

⁴⁹ Charles Baudelaire, “Salon de 1859”, en: Henri Lemaître (comp.), *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques*, París, Garnier, 1962, pp. 317-320.

⁵⁰ Georges Cuvier, *Recueil des éloges historiques lus dans les séances publiques de l'Institut de France*, 3 t., París, t. III, 1861, p. 152.

⁵¹ Hermann von Helmholtz, “Über das Verhältnis der Naturwissenschaften zur Gesamtheit der Wissenschaften”, en: *Vorträge und Reden, op. cit.*, t. I, pp. 172-176.

clair conscient”, que “exige gran perseverancia y precaución”;⁵² por el contrario, el arte sería intuición, “lo opuesto a la actividad de pensar” y no exige ningún “esfuerzo espiritual”.⁵³

Ante esta oposición entre la ardua ciencia y el despreocupado arte, es quizás sorprendente que la habilidad manual, más bien cercana al trabajo con esfuerzo, se ubicó finalmente, junto con el libre juego de las ideas estéticas, en el campo de la subjetividad. De todos modos, la habilidad manual, a diferencia de la inspiración genial del artista, podía ser enseñada, aunque sólo fuera ejemplarmente y bajo la sumisión a una autoridad, según el modelo de maestro y aprendiz.⁵⁴ Lo que vinculaba al artista y al artesano desde el punto de vista de la objetividad científica era, sin embargo, la inescrutabilidad de sus preceptos. Del mismo modo que las reglas del arte, dadas por naturaleza, el saber manual tampoco podía ser elevado a la conciencia. Incluso los enciclopedistas franceses del siglo XVIII, maestros en la presentación de los *métiers* de las artesanías artísticas, se quejaban de la mudez de los artesanos artísticos, que si bien podían realizar su trabajo, no podían explicarlo.⁵⁵ Los filósofos habían confiado en que las artes mecánicas fueran susceptibles de ser racionalizadas, es decir, que su praxis muda podría ser en algún momento enunciada en reglas escritas; pero tal confianza no tenía fundamento: no parece que alguien haya aprendido alguna vez a soplar vidrio a través del estudio de los correspondientes artículos o dibujos en la *Encyclopédie*. A mediados del siglo XIX, la habilidad manual se había retrotraído al silencio de la intuición y de los gestos que no podían ser traídos a la conciencia y mucho menos captados en palabras.

La intuición estética y la habilidad manual valían como la más profunda y más oscura forma de subjetividad que excluía la conciencia y la captación conceptual. Resulta claro que los defensores de la objetividad comunitaria que querían mantener una red global de observadores tenían que rechazar formas del conocimiento que no podían ser formuladas y menos aún estanda-

⁵² Hermann von Helmholtz, “Über das Verhältnis der Naturwissenschaften...”, art. cit., p. 178.

⁵³ Helmholtz, “Goethe’s Vorahnungen...”, art. cit., p. 341.

⁵⁴ Michael Polanyi, “Skills and connoisseurship”, en: *Acti del Congresso di studi Metodologici*, Turín, Edizioni Ramella, 1952, pp. 381-395; Harry M. Collins, *Artificial Experts: Social Knowledge and Intelligent Machines*, Cambridge/Londres, MIT Press, 1990.

⁵⁵ Georges Friedmann, “L’Encyclopédie et le travail humain”, en: *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations*, año VIII, 1953, p. 61; Antoine Picon, “Gestes ouvriers, opérations, et processus techniques: la vision du travail des encyclopédistes”, en: *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, 13 de octubre, 1992, pp. 131-147.

rizadas. Si la participación en el trabajo científico que era indispensable para proyectos de la magnitud de la *Carte du Ciel* debía recompensar el sacrificio exigido a los integrantes, entonces los resultados de medición y observación tenían que ser conmensurables en cada uno de los puntos particulares de esta red. La situación es comparable a la producción industrial moderna sobre la base de unidades intercambiables: sólo con una estricta normalización podían fusionarse las partes en un todo que funcionara. En el contexto de la objetividad comunitaria, los observadores intercambiables ocupaban el mismo lugar que las partes intercambiables en la fabricación. Sin embargo, es menos comprensible por qué la objetividad comunitaria debía desterrar lo incomunicable también de los emprendimientos científicos que no requerían una estrecha cooperación. El conocimiento puede ser publicado en forma de resultados, aunque los métodos con los cuales se lo ha alcanzado permanezcan en el ámbito de lo privado. Además, no necesariamente el valor del conocimiento aumenta con la facilidad de su comunicación: una repentina inspiración matemática o poética puede ser absolutamente tan verdadera como una conclusión al final de una argumentación construida con absoluta claridad y detalle. Además, la posibilidad de la comunicabilidad no se limita a la palabra: aquello que no puede ser formulado en descripciones y reglas puede ser transmitido generalmente a través del mostrar y del mirar. El viaje científico, sobre todo por parte de los investigadores que trabajan en el ámbito experimental, permite justamente este tipo de aprendizaje a través de ejemplos, por eso los *postdocs* acuden a laboratorios extranjeros cuando quieren aprender una técnica nueva, en vez de quedarse cómodamente en casa estudiando de un artículo cómo se debe proceder. Conocimiento implícito no es necesariamente conocimiento privado.

¿Por qué se aplican las exigencias de la objetividad comunitaria también a la comunicación (y, además, a una forma muy limitada de la comunicación)? Aquí aparece la comunidad idealizada de sabios esbozada por Peirce que se extiende más allá de los continentes y los siglos, el puente entre comunidad y comunicación. Si la ciencia se entiende como una empresa colectiva necesaria, entonces todos sus resultados se atribuyen a la cooperación desligada de sabios cuyo objeto de investigación es el mundo exterior. Las concepciones de Kant y Peirce parecen estar sostenidas por la intuición según la cual existe un único mundo homogéneo que está dividido en muchos saberes distintos. En tanto muchos de estos saberes convergen en sus convicciones, hay a *prima facie* algo a favor de que el fundamento de esta convergencia es el mundo que ellos comparten entre sí. Sin embargo, para establecer si estas convic-

ciones convergen y para alcanzar un tesoro del conocimiento común, los sabios tienen que entenderse recíprocamente. Debido a que ellos están establecidos en diferentes espacios y tiempos, los presupuestos de su comprensión recíproca tienen que ser dentro de lo posible descontextualizados; no pueden depender de la geografía, la historia, la cultura o las particularidades físicas y espirituales. E incluso la lengua puede resultar demasiado contextualizada para estos fines, tal como temían algunos defensores de la objetividad científica en el siglo XIX. Pero, por lo menos, era el medio venerable de la comunicación más allá de las extensas distancias. El creciente peso que se le dio a la conciencia y a los conceptos indica, sin embargo, que el lenguaje en tanto presupuesto de la objetividad comunitaria fue reemplazado por un criterio aún más universal que fue equiparado a la razón misma. Sea como fuere, ni la lengua ni los conceptos tenían mucho que ver con el conocimiento inscripto en el cuerpo del científico.

Se puede ver, sobre todo en los trabajos de los fisiólogos de la segunda mitad del siglo XIX, cómo la agudeza sensorial y la habilidad corporal fueron desplazadas (pero no anuladas). El conocimiento implícito había tenido siempre en medicina y en fisiología un papel central. La medicina había oscilado por mucho tiempo en el límite entre ciencia y arte; este estado anfibio se tornó insostenible recién a mediados del siglo XIX, cuando la ciencia y el arte se polarizaron tan profundamente que se convirtieron en tipos demasiado inconmensurables del saber. La delicadeza propia de la medicina podía ser tan difícilmente estandarizada y formalizada como la artística; para lograrlo, la experiencia era necesaria pero no suficiente. De allí el malestar de Cuvier en sus elogios a los magníficos médicos que habían estado con él en la Academia de Ciencias, pues para indagar cómo un "gran médico" realizaba sus prácticas no hacía falta haber leído sus escritos, sino "haber penetrado en sus más íntimos pensamientos, había que haber estado en el momento de las repentinas inspiraciones que son tan imprescindibles como maravillosas en el caso de un hombre que casi con los ojos cerrados debe combatir a sus enemigos, que más que verlos los supone".⁵⁶ Cuvier expresó su admiración por el dotado terapeuta; sin embargo, insinuó que tales capacidades no podían valer como científicas ya que no eran susceptibles de ser formuladas. Muchos médicos con ambiciones científicas tenían la esperanza de liberar su disciplina, por un lado, de las desprestigiosas asociaciones con el trabajo manual, y, por otro lado, de la habilidad de presentir a través del trance, reemplazando los

⁵⁶ Cuvier, *op. cit.*, t. III, p. 4.

refinados sentidos del médico por instrumentos: termómetro, esfigmómetro, galvanómetro. Con la ayuda de estos instrumentos no se esperaba simplemente mayor precisión —una precisión que en muchos casos era dudosa, ya que los valores podían indicar enormes oscilaciones entre un instrumento y otro—, sino un sustituto objetivo para la facultad indiscutiblemente personal, inconcebible en palabras, del clínico dorado.

Las consecuencias epistemológicas de los nuevos instrumentos se presentaron del modo más claro allí donde se superponía la medicina y la fisiología en la investigación de laboratorio de los movimientos y algunas funciones del cuerpo. A lo largo de todo el siglo XIX, los fisiólogos fueron líderes en la invención de instrumentos de registro propio, por ejemplo, Helmholtz con su miógrafo (1852), un dispositivo en el cual el movimiento de contracción de los músculos se registraba directamente sobre un rollo en rotación, o el cimógrafo de Carl Ludwig (1846), que indicaba automáticamente los cambios en la presión arterial.

En los trabajos del fisiólogo francés Etienne-Jules Marey, las curvas marcadas por estos instrumentos y otros fueron anunciadas como “lenguaje de los fenómenos mismos”, como un lenguaje universal que los científicos preferirían inmediatamente en reemplazo del caos babilónico de sus lenguas maternas: “Científicos de todas las naciones aportan documentos para el trabajo conjunto; pero cada uno escrito en su [propio] idioma y las bibliotecas son un testimonio elocuente de esta carga y confusión”.⁵⁷ En la escritura de los gráficos, por el contrario, la naturaleza misma hablaba a los científicos en su lengua materna.

Aunque Marey recomendaba los instrumentos de registro automático por ser superiores a los órganos de los sentidos no automatizados, y aunque elogiaba el esfigmómetro como “microscopio del movimiento [arterial]”,⁵⁸ su propuesta no se dirigía de hecho a la sustitución de los órganos de los sentidos por gráficos mecánicos directos, sino a la sustitución de un órgano de los sentidos por otro. Dicho más exactamente, Marey ponía sus esperanzas en una reeducación de los sentidos y en una democratización de la habilidad al traspasar el delicado palpar del médico o fisiólogo a una marca legible de una

⁵⁷ Etienne-Jules Marey, *La Méthode graphique dans les sciences expérimentales et particulièrement en physiologie et médecine*, París, G. Masson Éditeurs, 1878; François Dagognet, *Etienne-Jules Marey: La Passion de la trace*, París, Hazan, 1987.

⁵⁸ Etienne-Jules Marey, *Physiologie médicale de la circulation du sang*, París, Delanaye, 1863, p. 562.

máquina autorregistradora. Lo táctil se volvía visual y, gracias a ello, accesible y articulable. Imaginemos al lector de Marey como un médico con enorme paciencia y un sentido del tacto muy desarrollado, que ha aprendido en años de cuidadosa práctica de observación a diagnosticar enfermedades a través del pulso de sus pacientes. Poco impresionado por esta habilidad, Marey pregunta en forma retórica:

¿Cómo le expresará a sus estudiantes qué es lo que percibe? ¿Encontrará en ellos un delicado sentido natural que es suficientemente sensible para percibir la serie de sensaciones que él ha aprendido a diferenciar después de mucho esfuerzo? ¿Confiará en que les puede hacer comprensible la esencia de la sensibilidad táctil a través de definiciones y metáforas?

Sin una comunicación de este tipo sucumbiría el progreso científico, pues “si la ciencia ha de seguir avanzando, resulta una condición ineludible que los hechos ya conocidos puedan ser transmitidos fácilmente de una generación a otra”.⁵⁹

Marey no ponía en duda ni la exactitud del sentido táctil del médico ni la accesibilidad del pulso: la muñeca del paciente es un objeto de investigación tan público y disponible en general como las curvas dibujadas por el esfigmómetro sobre papel milimetrado. Pero, evidentemente, Marey consideraba que la marca gráfica brindada por el esfigmómetro era legible en forma inmediata sin tener que recurrir ni al lenguaje ni a la experiencia necesaria para poder concluir a partir de las oscilaciones del pulso sus secretos. Lo visual no era solamente un lenguaje dúctil en el que la naturaleza parecía expresarse; ella tenía que ser comprensible inmediatamente como los conceptos de la conciencia que abarcaban lo objetivo. Reeducar los sentidos de los científicos significaba desplazar los modos de percepción de lo táctil, caracterizado por su oscuridad, a lo visual, aparentemente transparente, y así extenderlos más allá de los límites de la pequeña elite de los especialmente hábiles: “El método propuesto por nosotros para el examen del pulso tiene, en síntesis, como fin hacer perceptible para cualquiera los delicados matices que pasan inadvertidos para la mayoría de los médicos”.⁶⁰ El uso habitual de instrumentos no reemplazaba los sentidos mismos sino más bien les daba una expresión nueva y uniforme, una expresión que debía ser legible para todos porque se encontraba supuestamente más cerca de los conceptos de objetividad propuestos.

⁵⁹ Etienne-Jules Marey, *Physiologie médicale de la circulation...*, op. cit., p. 4.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 24.

Pero el enorme trabajo de Marey sobre métodos gráficos, que debía liberar a la ciencia de un lenguaje impuesto y de las oscuras impresiones de los sentidos, daba testimonio de la ilegibilidad, justamente, de las marcas que debían reemplazarlos. Página por página se explica cómo se debe leer aquello que supestandamente no necesita un desciframiento. En las marcas del pulso hechas visibles por el esfigmómetro, Marey no sólo tenía que interpretar la relación de éstas con los estados normales y patológicos, sino también transcribirlas justamente en aquellas palabras de las que hubiese querido librarse: “En su punto más alto la curva muestra a veces una forma en punta (curva 1, 3, 4), a veces una forma plana (curva 5) o redondeada (2 y 8), según el caso”.⁶¹ El “lenguaje de los fenómenos mismos” se reveló como un caso de ventriloquia.

Ésta es sólo una de las tantas incoherencias en el proyecto de Marey, en el cual las curvas producidas mecánicamente debían reemplazar los delicados dedos en la medición médica del pulso. Marey se quejó reiteradamente de que la “terminología tradicional” referida al pulso —“ancho y angosto, estrecho y ancho, duro y blando, lleno y vacío, rápido y lento, agotado, elevado, liviano, irregular”— había perdido su significado para los médicos modernos y que por eso usaban este vocabulario, al igual que otros idiolectos, de un modo tal “que cada uno definía las impresiones a su manera”.⁶² Sin embargo, Marey mismo cayó nuevamente en una forma de expresión comparablemente metafórica para interpretar el “ascenso, valor máximo y descenso” de una curva esfigmométrica: “El ascenso puede aún tener otra forma: puede transcurrir entrecortadamente [*saccadée*], es decir, comenzando abruptamente y luego más despacio”.⁶³ Marey definía la utilidad de un diagrama clínico a partir de “el grado de perfección con el cual podemos comprender sus distintas expresiones”, y colocaba el gráfico esfigmométrico por sobre el palpar clínico a causa de los “finos matices profundamente variados” del pulso que él revelaba.⁶⁴ Pero unas pocas páginas más adelante les reprochaba a los maestros del diagnóstico por pulso que ellos hubieran “creído descubrir una multiplicidad infinita de matices que nadie había podido volver a encontrar después de ellos y que, en realidad, no existieron [...]”.⁶⁵ El contacto sensible podía crear artefactos,

⁶¹ Etienne-Jules Marey, *La Méthode graphique...* op. cit., p. 562.

⁶² Etienne-Jules Marey, *La Circulation du sang à l'état physiologique et dans les maladies*, Paris, Masson Éditeurs, 1881, p. 261; *Physiologie médicale de la circulation...*, op. cit., p. 4.

⁶³ Etienne-Jules Marey, *La Circulation du sang...*, op. cit., p. 20.

⁶⁴ Etienne-Jules Marey, *Physiologie médicale de la circulation...*, op. cit., p. 20.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 26.

el instrumento sensible evidentemente no. Por último, subrayaba Marey, cuán fáciles eran de manejar los instrumentos de escritura automática y cuán fácilmente podían interpretarse sus registros, solamente para advertirse a sí mismo una y otra vez cuán indispensable es hurgar y toquetear por doquier para encontrar el correcto ajuste: “Se anda a tientas [*tâtonne*] cuando se coloca el esfigmómetro y se gradúa la presión girando el tornillo de ajuste”.⁶⁶

Lo que desconcierta en estas contradicciones internas no es tanto su existencia, sino mucho más su carácter sistemático. Cada vez que Marey intenta evitar una forma de sensibilidad o una dificultad de interpretación o una figura retórica, se cuele una forma equivalente por la puerta trasera. Las expresiones en sentido figurado, tales como pulsos “lentos y rápidos”, ceden el lugar a expresiones de no menor sentido figurado, tales como ascenso de la curva “abrupto” o “lento”; la delicadeza con la que se siente el pulso lo cede a la delicadeza en el ajuste del esfigmómetro; los matices interpretativos del diagnóstico táctil del pulso ceden a los matices interpretativos visuales del pulso. Lo expulsado científicamente retorna. No podemos hablar de una eliminación de la sensibilidad manual y de las matizadas percepciones de los sentidos, en definitiva, de una sublimación —para quedarnos en la metáfora freudiana—. Lo visual era más aceptable que lo táctil, no sólo porque tradicionalmente constituía el sentido más cognitivo, sino también porque podía ser comprobado por el ojo corporal; así como los conceptos de la conciencia podían ser comprobados por el ojo espiritual.

La comunidad cósmica

¿Hasta dónde se podía sostener la objetividad de la comunicabilidad? ¿Cuánto de lo indecible se podía poner en una forma articulada —a través de palabras, símbolos, curvas—? En la literatura científica de fin de siglo aparece a veces un tipo de objetividad trascendente de comunicabilidad que no sólo abarca distintas lenguas, tradiciones de investigación y grados de habilidad, sino que incluso sobrepasa los límites de la especie. El físico alemán Otto Wiener soñaba con un museo de instrumentos de escritura automática y otros dispositivos automáticos experimentales: “En un museo así, un ser dotado de otros sentidos con conocimientos y habilidades físicos desarrollados suficientemente podría enterarse del estado de nuestros conocimientos”. Este

⁶⁶ Etienne-Jules Marey, *La Circulation du sang...*, *op. cit.*, p. 279.

museo imaginario (que Wiener veía realizado en forma similar en el *Berliner Urania*) dejaba vislumbrar el fin último de la investigación física de entonces, la creación de una teoría “que fuera al mismo tiempo uniforme y abarcadora y lo más independiente posible de la naturaleza específica de nuestros sentidos”.⁶⁷ Parecía haber un paso muy pequeño desde la unidad de los científicos —que ahora abarcaba no solamente otras naciones, sino también otra especie— hasta la unidad de la ciencia.

Éste no era, en efecto, un pequeño paso, sino un salto enorme y, por cierto, en varios sentidos. La convicción de Wiener de que a un ser con sentidos no humanos le resultarían comprensibles inmediatamente las escrituras de instrumentos automáticos es tan enigmática como la creencia de Marey de que principiantes en medicina desearan esto. Además, a partir de la comunicabilidad de una teoría no se puede inferir, incluso frente a ángeles y marcianos, nada acerca de la unidad de su estructura, ni qué hablar de la unidad de la naturaleza. No obstante, en la física de los primeros años del siglo XX se tematiza obstinadamente cómo se podría abandonar el antropomorfismo, y resulta llamativo que con respecto a ello se pensara en una forma trascendente de la objetividad de la comunicabilidad —y no sólo Wiener—. Max Planck, por ejemplo, atacaba la unificación fenomenológica de física y psicología propuesta por Wilhelm Ostwald y Ernst Mach, debido a que en ella convertía los sentidos específicamente humanos en nexo entre estas ciencias.⁶⁸ Por el contrario, Max Planck estaba a favor de una concepción de unidad que no se orientaba a los objetos y sujetos de la ciencia:

El objetivo no es otro que la unicidad, el carácter cerrado del sistema de la física teórica, es decir, la unidad no sólo en relación con todas las particularidades del sistema, sino también la unidad del sistema en relación con los físicos de todos lados, de todos los pueblos, de todas las culturas. Sí, el sistema de la física teórica pretende validez no sólo para los habitantes de esta tierra, sino también para los habitantes de otros planetas.⁶⁹

⁶⁷ Otto Wiener, “Die Erweiterung unsrer Sinne”, en: *Deutsche Revue*, año xxv, 1900, pp. 25-41, en las páginas 37-38. Agradezco a Erhard Scheibe que me ha informado sobre este escrito.

⁶⁸ Acerca de la discusión de Planck con Ostwald y Mach, véase John L. Heilbron, *The Dilemmas of an Upright Man: Max Planck as Spokesman for German Science*, Berkeley/Los Ángeles, University of California Press, 1986.

⁶⁹ Max Planck, *Acht Vorlesungen über theoretische Physik, gehalten an der Columbia University in the City of New York im Frühjahr 1909*, Leipzig, Hirzel, 1910, p. 6.

Lo que aquí fue anunciado como cosmopolitismo intergaláctico no era otra cosa que el criterio de comunicabilidad kantiano escrito con letras gigantes. No obstante, en Kant y en Planck, hay una diferencia pequeña, pero significativa, en las suposiciones que estaban en la base de sus respectivas formulaciones del criterio de comunicabilidad. Kant suponía que el mundo separado de todos y la posibilidad de juicios verdaderos sobre ese mundo fundaban la comunicabilidad. Para él, el mundo que compartimos con los marcianos no constituía sólo una unidad, sino que estaba unificado; es decir, su contenido y su orden no eran para él sólo universales, sino coherentes. De este modo, la comunicabilidad no se convirtió sólo en la señal de objetividad, sino también de unificación.

Pero, no obstante, queda únicamente una señal y quien derive la objetividad o la unidad de la comunicabilidad queda librado al riesgoso negocio de derivar las causas de los efectos. Sin embargo, muchas vías causales pueden converger en el mismo efecto; no todo consenso indica verdad. Y tal como hemos visto, lo comunicable no es coextensivo ni con lo real ni con la exactitud. Nunca han faltado entre los científicos y los filósofos criterios que se hayan vuelto en contra de la objetividad de la comunicabilidad y en contra de todo aquello que se haya vinculado a las palabras, formalizaciones y reglas en torno a ella; reiteradamente se ha señalado en la ciencia la importancia de la intuición, la experiencia y otras formas de lo indecible. Pero, incluso Polanyi, el más elocuente y vehemente de estos críticos, cae a veces nuevamente en la jerga de la comunicabilidad, por ejemplo, cuando dice que todo conocimiento en la ciencia y en la técnica podría ser reemplazado en algún momento dado "por un registro de medidas. Pues, una medición tiene la ventaja de una mayor objetividad, como lo muestra el hecho de que las mediciones en manos de distintos observadores arrojan en todo el mundo resultados consistentes, mientras que en el caso de las intuiciones fisionómicas rara vez se alcanza tal objetividad".⁷⁰ ¿Significa mayor consistencia necesariamente mayor exactitud? ¿Resulta lo indecible necesariamente menos objetivo que lo articulado? A pesar de la cantidad de contraejemplos que pueden ser introducidos en este campo en contra de la objetividad de la comunicabilidad, ella continúa teniendo bajo control nuestros ideales y prácticas científicas. De lo que hay que ocuparse es de su pertinacia y no de su validez, y esta pertinacia de nuestro concepto de objetividad científica curiosamente confuso sólo se comprenderá cuando comprendamos la historia de éste.

⁷⁰ Polanyi, *op. cit.*, p. 55.

El habitar físico en el espacio*

Bernhard Waldenfels

Retorno del espacio

HAY TÉRMINOS CONCEPTUALES que en la vida cotidiana son imprescindibles e indiscutibles, pero que comienzan a resaltar cuando se considera su uso específico o cuando se reflexiona acerca de sus connotaciones. Esto es válido para conceptos tales como libertad, espíritu, vida, tiempo y también para otros como cuerpo y espacio, es decir, para conceptos sin los cuales no habría ni medicina ni derecho penal, ni arquitectura ni geografía. Lo que llamamos cultura no se encuentra en última instancia en aquellos conceptos medulares que están insertos en un entramado de convicciones, costumbres, prácticas, ritos y técnicas. En tanto siempre están en juego puntos de vista generales que van más allá de lo que está a la vista y a mano, se podría hablar de una filosofía implícita o de una cultura imbuida filosóficamente. Tengo, por cierto, mis dudas acerca del nuevo título de una filosofía de la cultura introducido recientemente. Este título induce a degradar la filosofía, que gusta ocuparse del cuestionamiento de las costumbres dadas o apenas percibidas, a una mera expresión de dichas culturas. La reflexión sobre la relación entre espacio y cuerpo sería una prueba de tal ejemplo.

Si consideramos el pensamiento moderno, en tanto se ha constituido bajo una influencia decisivamente filosófica así como también teológica, el tiempo parece haberle quitado la prioridad al espacio. El mayor y creciente prestigio del tiempo se puede explicar por varios motivos, de los cuales tres resultan especialmente eficientes:

* Traducción del alemán de Laura S. Carugati.

1) El tiempo parece estar más cerca de la interioridad del espíritu, del alma, de la conciencia o de la vivencia que el espacio. Ya en Agustín la dispersión (*distentio*) en el tiempo conduce a una reunión (*collectio*) hasta el proverbial ahora, hasta el instante que reúne en sí todo lo que es, lo que fue y lo que será con la rapidez de un rayo. La pura dispersión del espacio se debilita frente a la convergencia de todos y cada uno. El *cogito* cartesiano conserva aún un ápice de tiempo, dado que sólo tiene existencia, mientras (*quamdiu*) pensamos, pero no tiene un espacio. En Kant, el tiempo, en tanto forma de intuición del sentido interno, se encuentra en la base del espacio como forma de intuición del sentido externo. En Bergson, la pura duración de la vivencia se opone al carácter espacial del tiempo a través de representaciones temporales lineales. Así podríamos continuar con esta enumeración.

2) La preeminencia del tiempo se explica en virtud de que se encuentra vinculado con el progreso histórico y que está sujeto a una dinámica que se aparta claramente de la estática arraigada al espacio de las culturas arcaicas o tradicionales.

3) El impulso del tiempo se refuerza a través de la enajenación y vaciamiento del espacio que encuentra su justificación metódica en la física moderna, pero que al mismo tiempo conduce a que "se tome como verdadero ser, aquello que es un método".¹ El espacio no es, en definitiva, otra cosa que un receptáculo, un esquema vacío, una pura extensión, cuya exterioridad se compensa a través de una interioridad reforzada. Cuanto más exteriores son las cosas en el espacio, más interiores son el alma y el espíritu. No resultaría del todo inadecuado hablar del espacio como un antagonista del tiempo.

Ahora bien, hay una cantidad de indicios que señalan un cambio formal, lo que no quiere decir que las relaciones sencillamente se inviertan. Se puede comprobar que esta jerarquía unilateral de tiempo y espacio y la correspondiente división de espíritu y naturaleza cede ante una compleja disputa en la cual el espacio participa como medio ambiente, ubicación, lugar o región. Algunos indicios de este cambio de orientación serían los siguientes:

¹ En este sentido se expresa Husserl acerca de los comienzos equívocos de la física de Galileo; véase Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, en: *Husserliana: Gesammelte Werke – auf Grund des Nachlasses veröffentlicht vom Husserl-Archiv* (Lovaina), bajo la dirección de H. L. van Breda, t. VI, La Haya/Dordrecht, 1954, p. 52 [trad. esp.: *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Barcelona, Crítica, 1991].

– En la sociología y en la biología se introdujeron hace mucho conceptos como medio ambiente y medio, que provienen del entorno de un ser vivo o de un grupo de personas.

– En la física más actual se encuentra un concepto de campo que reemplaza el esquema del espacio vacío por estructuras espaciales. La teoría de la relatividad y la teoría cuántica agregaron algo más al incorporar en la concepción del espacio la ubicación del observador, o sea, el concepto de proceso de medición. El concepto doble de espacio-tiempo liga todo supra y suborden.

– El anclaje lingüístico de los símbolos lingüísticos en un *campo mostrativo* (Karl Bühler) abre el camino a un genuino lugar del habla. La concepción de la escenificación lingüística remite a un escenario de diálogo, a una plaza pública.

– Los lugares conmemorativos que tienen un papel especial en las investigaciones históricas tempranas le dan una nueva significación al lugar, no bajo la forma de una espacialización del tiempo que sirve a la mera presentación esquemática, sino bajo la forma de una inscripción de los procesos temporales en el espacio, y ello bajo la forma de rastros que producen un efecto en la memoria. Procesos de larga duración se traducen en un paisaje histórico como el ámbito del Mediterráneo al cual F. Braudel le dedicó su gran trabajo.

– La antropología cultural y la etnología, que cuentan con la simultaneidad temporal de culturas y no con una mera sucesión de éstas, conducen al hecho de que los puntos de vista topográficos de la geografía vuelven a tener peso frente a los puntos de vista cronológicos de la historia.

– Esta creciente importancia de la geografía responde a un nuevo interés en una geopolítica que no se puede descartar con eslóganes ideológicos como el de un “pueblo sin espacio”. La técnica de la comunicación que es inherente a una globalización muy invocada, pero no aclarada aún suficientemente, despierta la pregunta por la espacialidad, incluso y justamente cuando ésta amenaza con desaparecer en la ubicuidad propia de Internet.

– Por último, habría que referirse a una práctica del arte que se ha desprendido ya hace mucho del esquema artístico de un mero espacio de la contemplación y que ha desarrollado múltiples formas de un arte espacial en ensamblajes, instalaciones, parques escultóricos o en el *land art*. El ambiente surgido a partir de todo esto no se detiene en los límites estéticos considerados entonces como sacrosantos, sino que los incorpora a su juego. El arte del espacio de la arquitectura gana así nuevos aliados que buscan evitar una escisión entre la construcción por el arte y la construcción por el fin.

– Podría continuar la enumeración; existe la topología en la matemática o la tópica en el psicoanálisis. Cuando Freud observa: “La psique es extensa: no sabe nada de ello”,² apunta con ello a un desplazamiento de los límites tradicionales.

Por último, queda la filosofía. Estoy pensando sobre todo en la fenomenología de la espacialidad que revisa a partir de la existencia física las tendencias unilaterales de la modernidad, así, por ejemplo, en Husserl, Merleau-Ponty, Levinas, pero ya también en Heidegger, cuyo *El ser y el tiempo* se lee a lo largo de extensos pasajes como Ser y Espacio, obra que más tarde llegó a ser una topología del ser. Podríamos todavía aludir a la “*topophilie*”, que Gaston Bachelard presentó en su *Philosophie de l'espace*, a las “heterotopías” y “atopías” de Foucault, en las cuales la heterogeneidad de órdenes supone rasgos espaciales, o finalmente el rechazo de Whitehead a la localización puntual en favor de sucesos espacio-temporales que se enlazan unos con otros y se extienden en el espacio.³

No es mi intención transformar esta esquemática presentación en una síntesis. Me doy por satisfecho con establecer por ahora, a modo de una *minimal description*, algunos rasgos principales en los cuales se pone de manifiesto la relación entre espacialidad y corporeidad que se volverá a considerar. La problematización de estas relaciones puesta en segundo lugar encuentra ahí su sostén.

² Sigmund Freud, *Schriften aus dem Nachlass*, en: *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*, ed. de Anna Freud, t. XVII, Londres, Imago Publishing, 1941, p. 152 [trad. esp.: “Escritos breves”, en: *Obras completas*, tomo 23, Buenos Aires, Amorrortu, 2001].

³ Para el contexto general de una fenomenología de la espacialidad remito a Bernhard Waldenfels, *In den Netzen der Lebenswelt*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1985, capítulos 9 y 10. Las cuestiones de la espacialidad y la ubicación las he vuelto a considerar en el contexto de mis estudios sobre el extrañamiento: véase la introducción a *Topographie des Fremden: Studien zur Phänomenologie des Fremden*, t. I, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1997, y también el capítulo 9: “Fremdorte”. Especialmente vinculado a la arquitectura, véase *Sinneswellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden*, t. III, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1999, capítulo 9: “Architektur am Leitfaden des Leibes”. En este lugar continúo con las últimas reflexiones mencionadas según una perspectiva más general. La teoría de la corporeidad que presento ahí como base se desarrolla detalladamente en otro lugar (*Das leibliche Selbst*, ed. de R. Giuliani, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2000).

Marcaciones espaciales

La revisión de la concepción del espacio que está en curso desde hace mucho cuestiona fundamentalmente dos axiomas, a saber: la suposición de que el espacio es un esquema vacío con ayuda del cual nos representamos el estar junto y el estar separado de las cosas, y la suposición de que el espacio es un receptáculo vacío que se ha de llenar con cosas físicas e, incluso, con nuestro propio cuerpo. Tal como me propongo demostrarlo, el cuerpo es justamente el punto de inflexión crucial que exige y hace posible una revisión. El habitar en el espacio no se puede pensar sin una pertenencia interior de los habitantes al lugar en el que permanecen.

1. Aquí

Comencemos con el aquí. ¿Dónde es aquí? Resulta una pregunta curiosa esperable en niños, papanatas, locos o filósofos. La pregunta sugiere que ya se tiene un espacio, en el cual se ordena el aquí como un lugar espacial entre muchos otros. Sin embargo, ¿dónde es aquí? Aquí es el lugar donde, en cada caso, se encuentra aquel que dice "aquí" o pregunta por el aquí. El "aquí" pertenece a las así llamadas palabras deícticas, a las expresiones de significado ocasional o demostrativas. Lo que ellas denotan sólo puede señalarse *in concreto*. Quien no entiende a partir de la propia experiencia dónde se encuentra aquel que dice "aquí" no comprende qué significa esta expresión. Un "aquí" sin ubicación sería un gesto lingüístico vacío. Su contenido enunciativo equivaldría a un mapa que no serviría de nada hasta que quien lo use no supiera cuál es su propia ubicación en el mapa. El aquí marca un momento en el contenido enunciativo (*énoncé*) en el cual el proceso de enunciación (*énonciation*) aparece como el punto rojo de ubicación en el mapa. La determinación del *donde* no se puede separar del *quien* del hablante, que se expresa aquí y no en otro lado. Observemos este encontrarse como expresión de una corporeidad que no es propia, ni de un puro espíritu, ni de una mera cosa, así se muestra una primera relación entre espacialidad y corporeidad y justamente esta relación encuentra su expresión lingüística en el "aquí". El lugar del cuerpo constituye al mismo tiempo un lugar genuino del discurso en el cual algo se muestra y se enuncia. El aquí del discurso no surge del espacio mencionado en la misma medida que el ahora del discurso no surge del tiempo mencionado.

2. Ejes espaciales

El aquí corporal actúa simultáneamente como punto de orientación, del cual toman su punto de partida diversos ejes espaciales como arriba-abajo, adelante-atrás, derecha-izquierda. El aquí espacial constituye, como nota Husserl en alusión al eje de coordenadas matemáticas, un punto cero, debido a que no puede ser ordenado en ninguna de las alternativas mencionadas. En sentido estricto, el aquí no marca un punto, tampoco un centro como si el cuerpo situado aquí estuviese ubicado exactamente entre derecha e izquierda. El punto cero no significa ningún lugar en el espacio, tampoco en su centro; él marca un lugar en el cual surge un orden espacial junto a sus implicaciones y connotaciones. El punto cero que regresa en Roland Barthes como "grado cero de la escritura" equivale al punto ciego de la visión. Es el lugar donde tienen lugar el ver y también el hablar. Este lugar adquiere así rasgos de un no-lugar y remite al extrañamiento del espacio aún por tratar.

Si consideramos las distintas orientaciones espaciales, entonces se ve que todas ellas están sobredeterminadas y al mismo tiempo sometidas a una valoración en la cual se traducen determinadas representaciones de orden. Esto ya empieza con *arriba y abajo*. Este eje vertical surge del andar erguido que nos obliga a sostener la cabeza en alto y a mantener los pies sobre la tierra. La figura mítica de Antaios, que pierde su fuerza en cuanto abandona el suelo, hace referencia a este simple hecho. Tampoco desaparece cuando nos elevamos en el aire; incluso la pérdida de la gravedad en la cápsula espacial remite al suelo del cual se ha despegado el astronauta.⁴ La valoración de arriba y abajo no es unívoca. A la supervisión orientadora se opone el seguro substrato; erguirse y yacer se intercambian. Arriba y abajo se pueden elevar hasta la empatía de altura y profundidad en la cual nuestra mirada se evapora y el suelo se hunde en el abismo. La vertical vuelve en la estática de la construcción y la asimetría de un arriba y abajo físico se refleja en techos y pisos, en altillos

⁴ Véase el texto de Husserl "Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur", en: Marvin Farber (comp.), *Philosophical Essays in Memory of E. Husserl*, Cambridge (EE.UU.), Harvard University Press, 1940. No sólo se ha encontrado en Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, París, Gallimard, 1964; en alemán, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, traducido por R. Giuliani y B. Waldenfels, Múnich, Wilhelm Fink Verlag, 1986 [trad. esp.: *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970]; de la versión francesa p. 312, de la versión alemana p. 325, sino también en la consideración de Virilio. El manuscrito que está en la base de este texto tiene en Husserl el siguiente título: "Umsturz der kopernikanischen Lehre: die Erde als Ur-Achse bewegt sich nicht".

y sótanos. La jerarquización hacia arriba y abajo que produce un desnivel social invita a una inversión por la cual todo vaya "para cualquier lado", *sans dessus dessous*. La idea en Heráclito de que el camino hacia arriba y hacia abajo es el mismo supone ya un criterio que anula las diferencias cualitativas, en tanto homogeniza las distancias. Esta homogenización pertenece a nuestra cotidianidad técnica. Quien sube con un ascensor no se siente generalmente como un alpinista, aunque el vértigo producido por los mareos tampoco se puede evitar en el caso de las escaleras mecánicas y aerosillas, y ni hablar del miedo que produce volar, que nunca puede ser superado totalmente por medidas de seguridad. El miedo revela que la experiencia física no puede reducirse totalmente a diferencias de altura relativas.

La diferencia entre adelante y atrás tiene su soporte físico en el hecho de que el hombre tiene un rostro, es decir, no sólo ojos que ven lo que tenemos delante, sino también una mirada que hace posible un intercambio de miradas y que en la previsión, consideración o indulgencia* transcurre por un completo escenario de miradas. Lo que está a nuestras espaldas no despierta la misma atención; sin embargo, el hecho de que haya algo a nuestras espaldas transforma el espacio en un ámbito que nos rodea y que no se alza frente a nuestro ojos como una pantalla. La vulnerabilidad a la que estamos librados en tanto seres físicos está sujeta a su vez a una determinada polaridad; hay ataques frontales, pero también otros que nos sorprenden por atrás. Esto corresponde en la estrategia clásica militar al doble sentido de vanguardia y retaguardia. En arquitectura, esta dimensión nos sale al encuentro en forma de fachada anterior y fachada posterior, frente y contrafrente.

Por último, queda la distinción entre derecha e izquierda. Como ya enfatizó Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*,⁵ la readaptación convencional de diestros y zurdos les brinda posibilidades más amplias, que también se nos presentan en la doble circulación por derecha y por izquierda. En el caso de otros órganos, por ejemplo, los ojos y los oídos, la diestra y la siniestra no tienen especial importancia. Sin embargo, las investigaciones dedicadas al cerebro muestran que la orientación derecha-izquierda del cuerpo no es intercambiable, sino que está sujeta a una determinada asimetría. A ello se agre-

* Los términos previsión (*Vorsicht*), consideración (*Rücksicht*) e indulgencia (*Nachsicht*) están compuestos en alemán por la palabra *Sicht*, que significa mirada, y un prefijo que da en cada caso el sentido específico a la palabra compuesta. No he podido conservar en castellano una raíz común a los tres términos que refiera a la noción de mirada. [N. de T.]

⁵ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, v, 10.

gan costumbres culturales, por ejemplo, el trazo de la escritura, que no deja de afectar nuestras costumbres visuales generales, e incluso el ingreso en el espacio de la imagen. Finalmente, la distinción entre derecha e izquierda está llena de connotaciones morales, legales y políticas, desde la resonancia de las expresiones “por derecha” y “por izquierda” hasta la ubicación de las bancas parlamentarias, que significativamente le reserva el lado izquierdo a los partidarios del cambio; allí donde “derecha” vale como lo normal, con la izquierda se vincula una posición alternativa y rebelde. El hecho de que en una época los zurdos fueran reeducados y que la mano derecha fuera llamada “la mano bella” pertenece al tópico del decoro, que refleja una moral del cuerpo y una política del cuerpo determinadas. Hoy en día, la política de las minorías ha alcanzado también a los zurdos que se hacen escuchar por medio de revistas propias. También es conocida la proliferación de esgrimistas y tenistas zurdos. La divergencia conduce aquí al enriquecimiento.

Los ejes espaciales según los cuales se orienta la ubicación espacial no constituyen, sin embargo, una estructura espacial fija en la cual nuestro cuerpo estaría atrapado como en una cuadrícula. Las direcciones surgen a partir de un movimiento orientador por el cual una dirección espacial puede transformarse en otra; así, por ejemplo, en el caso de la caída, en la cual alguien o algo pierde su apoyo, o en el movimiento de la resurrección o de la reinstauración, en el cual se repone un estado anterior. Estos “hacia arriba” y “hacia abajo” conllevan una rica simbología, que abarca desde la caída por el pecado o la caída del alma en el cuerpo hasta precios y cursos en alza o baja, y que deja traslucir una labilidad en expresiones como irrupción, caída, accidente o incidente,* que también tienen un matiz físico. Debe recordarse que sólo un cuerpo que está orientado hacia arriba y hacia abajo puede caer; la interpretación del movimiento espacial susceptible de ser medido físicamente, que Galileo estudió desde la Torre de Pisa como una forma de la caída libre, presenta en sentido estricto un antropomorfismo. No se moviliza únicamente la orientación vertical hacia delante y hacia atrás. Esto sucede en el volverse y alejarse, como también en el adelantar y retroceder, sin lo cual no habría experiencia articulada alguna, sino sólo un todo informe. Finalmente, el giro conduce a una translocación de derecha e izquierda. El ubicarse está así sujeto a un proceso abierto que continuamente es descarrilado por desviaciones.

* Los términos aquí enumerados en alemán (*Einfall, Rückfall, Unfall, Zufall*) tienen en común la palabra *Fall*, que significa caída, caso. Del agregado del prefijo en cada caso resultan estas nociones, que en castellano no conservan esa unidad. [N. de T.]

En ningún caso se trata de un mero movimiento en el espacio, sino de un movimiento que permite que surja un espacio.

3. Cercanía y distancia

Este movimiento que constituye un espacio continúa en el acercamiento y el distanciamiento, que produce una forma escalonada de la cercanía y la distancia. Esta cercanía y distancia no descansa sólo en trechos mensurables entre distintas cosas, sino que ella se mide según los medios y las técnicas del traslado. Un espacio atravesado físicamente no es un mero espacio vacío entre cosas, sino un margen dentro del cual está anclada nuestra capacidad física. Paul Virilio distingue respectivamente entre cercanía inmediata, que está ligada al movimiento del cuerpo; cercanía mecánica, que depende de determinados medios de transporte como la diligencia, el auto, el avión o el ascensor; y cercanía electrónica, que es alcanzada con la velocidad de la luz y que amenaza con transformarse en una absoluta cercanía. ¿La distancia significa un lugar donde aún no estamos, pero en el cual alguna vez estaremos, o acompaña a cada acercamiento como una sombra? ¿Existe una distancia inalcanzable?

4. Adentro y afuera

Si el aquí no fuera otra cosa que punto de orientación y punto de partida para los movimientos que se despliegan en distintas direcciones con velocidad cambiante, entonces el aquí sería al fin y al cabo una y otra vez un donde relativo en un espacio abierto e infinito al que le correspondería una mirada desde ningún lado. Una relatividad tal se quiebra recién cuando algo o alguien están en su lugar, es decir, cuando el lugar local se ahonda en un lugar propio, cuando aquello que ocupa un lugar se encuentra en sí mismo en ese lugar. El aquí se transforma de este modo en un lugar de permanencia. Lo mismo está supuesto en el discurso del aquí; el hablante no se refiere con él a un lugar cualquiera, sino al propio lugar en el que tiene lugar el discurso. Esta autorreferencialidad surge de una peculiar delimitación, de una delimitación interna y externa, que no permite meramente el surgimiento de dos lugares del mismo valor, sino de un adentro y un afuera, de un ámbito interior y un ámbito exterior. Expresado lingüísticamente, el interior está marca-

do: el interior no es un mero elemento de diferenciación, sino que es el lugar donde se produce la delimitación. Interior es aquello donde alguien o algo se separa. En la determinación del espacio como receptáculo que tiene un contenido recientemente aludido, o en la determinación de la espacialidad como separación, ya está supuesta la irreducible diferencia de interior y exterior.⁶ El interior tiene sentido para un sí mismo que se encuentra aquí, se expresa originariamente en el modo como alguien dice “aquí” y “allá”. La diferenciación social entre propio y extraño adquiere a partir de allí un carácter tópico que va más allá de un plano meramente metafórico y alcanza una genuina “topología de lo extraño”. La delimitación comienza a su vez en el propio cuerpo con la piel como superficie de límite y contacto. El ámbito interior corporal se expande. Tal como suelen caracterizarse las herramientas como prolongaciones del cuerpo, la vivienda significa una expansión del ámbito corporal interno y propio. Componentes arquitectónicos elementales como la pared y el muro, o incluso los límites de la ciudad o del país, presuponen esta diferencia inevitable entre adentro y afuera. Tales límites pueden ser trazados en forma más estrecha y más amplia, pueden mostrar una mayor o menor permeabilidad, la permanencia en el espacio puede tomar formas más estables o más móviles; sin embargo, todas éstas son cuestiones que nacen sólo en el suelo de una determinada *place identity*.

5. *Compleitud y vacío*

El modo como alguien o algo adopta su espacio y comparte un espacio interior común con otros oscila entre la completitud y el vacío; la distribución en el espacio muestra un determinado grado de densidad. Uno se puede encontrar en un ambiente oprimido o perdido; una vivienda puede estar abarrotada de cosas, como una vivienda burguesa del siglo XIX, o puede estar vacía, como una recámara de monje. La vorágine de una gran ciudad está en contraste con la extensión y el descampado de un paisaje desértico, y en cierta medida este contraste se repite en el ritmo día-noche de nuestras ciudades. Calles y plazas vacías por las noches lucen como si hubiesen sido

⁶ Véase al respecto la pretensión de Bachelard de una “Phänomenologie des Präfixes Ex”, en: Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, París, PUF, 1957; ed. alemana, *Poetik des Raumes*, trad. de K. Leonard, Fráncfort del Meno, 1975; versión francesa p. 178, versión alemana p. 225 [trad. esp.: *La poética del espacio*, México, FCE, 1965].

pintadas por De Chirico. Dado que la completitud y el vacío del espacio se miden según el grado de contraste social y de circulación espacial, la densidad no se puede medir en unidad por metro cuadrado. El placer por la sociabilidad y la capacidad para ello juegan un papel importante. Abundancia y vacío resultan pólvora de cañón para conflictos de espacio. Este hecho encuentra su expresión más acertada en la comparación de Schopenhauer del comportamiento social humano con el comportamiento de los puercos espinos, cuyas espinas les impiden acercarse demasiado los unos a los otros cuando van en busca de calor mutuo.

6. División del espacio

Con la completitud y el vacío está en última instancia emparentada la disposición del espacio; tanto la distribución de los espacios como la distribución de las cosas en el espacio. Esto concierne a la disposición de las viviendas como a los planos de parques y ciudades. Las ciudades pueden adquirir una forma geométrica o laberíntica; a la centralización en torno del *agora*, foro, plaza, iglesia central o “ayuntamiento”, se oponen disposiciones urbanas seriales y policéntricas. Mientras los nombres de las calles juegan con reminiscencias históricas, los números de las calles le dan una prioridad directa a la orientación espacial. Los habitantes de las ciudades desarrollan de este modo una conciencia espacial diferente.⁷

Entre el lugar y la ausencia de lugar

El regreso del espacio no significa que volvemos al espacio como a una patria reencontrada en la cual todo, incluso nosotros mismos, tendríamos un lugar seguro. Como ya se ha sugerido reiteradamente, este espacio reencontrado no salió de un molde, como tampoco nuestro cuerpo. No sólo hay diferencias entre un espacio y otro, sino también desplazamientos, fisuras y grietas dentro de la espacialidad misma, de modo tal que jamás algo o alguien están absolutamente en su lugar. Las siguientes cuestiones se vinculan con las marcaciones espaciales presentadas anteriormente e intentan a partir de ahí traer a la

⁷ Véase al respecto mis reflexiones acerca de la gran ciudad moderna en *Der Stachel des Fremden*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1990, capítulo 15.

luz algunos puntos neurálgicos de la vivencia y la forma del espacio como diagnóstico de la época.

1. Aquí y en otro lado

¿Dónde estoy? Si la pregunta se pudiera contestar unívocamente, no se podría ni siquiera postular. La pregunta misma supone por lo menos una distancia mínima con el lugar en el cual se postula. El lugar de la pregunta no coincide con el lugar preguntado. Estoy aquí en Stuttgart, pero también estoy aquí cuando estoy en otro lado. Si definimos el aquí físico como el lugar a partir del cual se dan todos los movimientos espaciales y en el cual está anclada toda orientación, entonces hay que agregar que en tanto seres físicos nunca echamos anclas. Incluso la permanencia en un lugar remite al movimiento que se detiene; estamos parados y nos quedamos parados en un espacio, pero no como un vaso de vino y tampoco estamos arraigados al suelo como un árbol. Esta ambivalencia en el estar-aquí conduce a que nuestra existencia espacial se mueva entre dos extremos. La situación anterior puede contraerse en un determinado lugar fijo y hasta puede desaparecer en una difusa espacialidad. Este doble movimiento límite conduce a un debilitamiento polar del aquí físico que se acerca en mayor o menor medida a su supresión. Con la fijación absoluta, el aquí se transforma en un otro lado dentro del espacio, cuyas fuentes están derramadas, y con la absoluta volatilización, el aquí desaparece en un por doquier que está eximido de toda situación. Esto es una de las causas del cartesianismo, que contrapone al interior espiritual sin exterior un exterior cósmico sin interior.

La escisión que se presenta aquí nos sale hoy al encuentro especialmente bajo formas tecnológicas. Lo que llamamos globalización es seguramente un fenómeno complejo, pero sin duda también un fenómeno espacial. Un aspecto importante consiste en que el lugar de residencia físico-espacial se vuelve literalmente indistinto. El aquí coincide con el apéndice de una máquina o con una central de comando: aquí es donde está el botón que presiono. La ubicuidad testimoniada técnicamente arroja su sombra política; los foros políticos pierden importancia. Tal posibilidad ya se encuentra sugerida en el *Teeteto*, de Platón; el filósofo enamorado de la contemplación aparece como alguien que sólo vive en la ciudad con su cuerpo mientras el espíritu y el alma vagan por el universo, un universo que sufre en Internet una nueva concepción tecnológica. No resulta un misterio que esta ubicuidad rarificada

tecnológicamente sea compensada de muchas maneras a través de una postulación forzada de lo autóctono. El provincialismo y la globalización no se excluyen, por el contrario, se refuerzan mutuamente. El discurso sobre la *global village* adquiere un sentido equívoco y escondido no deseado. ¿Se trata de la mundanización del pueblo o de la pueblización del mundo? En este extremado ir y venir se muestra la duplicidad de nuestro cuerpo, que en tanto tal abre y comunica un mundo en el cual se manifiesta al mismo tiempo como cuerpo. De la autoduplicación de una existencia física que ve y toca y al mismo tiempo es vista y tocada surge una duplicación espacial que Helmut Plessner caracteriza como “posicionalidad excéntrica”. Yo estoy al mismo tiempo aquí y en otro lado, y justamente esto atañe al modo de ser del cuerpo. Si le concedemos al sí mismo espacial una *place identity*, entonces hay que adjudicarle al mismo tiempo una determinada *place non-identity*. Cada *topos*, en tanto lugar que ocupamos, está entremezclado con una cierta *atopía*, ausencia de lugar, y justamente esto abre la posibilidad de múltiples heteropías que no se incluyen unas en otras como espacios parcelados ni en un todo, ni se pueden forzar en un único sistema de coordenadas.

2. Actualidad, habitualidad y virtualidad del movimiento físico

Se presentan problemas similares cuando consideramos nuestro propio movimiento con el que atravesamos el espacio. Considerado temporalmente, el lugar donde puedo estar apunta a un ámbito de posibilidades futuras, mientras que el lugar donde estuve se corporiza en el aquí actual. La existencia espacial contiene de este modo una densidad temporal. En el transcurso de una historia del cuerpo se condensa el aquí actual del cuerpo actual en un aquí habitual del cuerpo habitual. La orientación física y el movimiento físico están anclados en la costumbre física. Esto rige para todos los casos en los que nos movemos espontáneamente sin la ayuda de mapas y brújulas. En las primeras páginas de la *Recherche* de Proust, el narrador cuenta su dificultad para ubicarse al despertar en una pieza de hotel desconocida; lo que lo ayuda a salir de esta confusión no es ni un saber constatable ni un dispositivo técnico, sino que se trata de los miembros del cuerpo que actúan de “guardianes del pasado” y que con el redescubrimiento del lugar permiten también que resucite el sí mismo ubicado en un lugar. Sería muy grave si nuestra ausencia matinal del espíritu estuviese reforzada por una ausencia física igualmente profunda. Por otra parte, se abren ámbitos de un cuerpo virtual que siempre

se encuentra en otro lugar, a saber: allí donde lo lleva su deseo, donde sus expectativas, sus temores y descubrimientos extienden sus antenas. También aquí se trata de diferentes consideraciones y posibles escisiones. La polaridad del nomadismo y el sedentarismo, que corresponde a los primeros inicios del género humano, oscila entre los extremos de la posibilidad de un absoluto deambular y un exceso de sedentarismo. “Sentido de posibilidad” y “sentido de realidad” no se contradicen, pero sí pueden excluirse uno a otro. Si aumenta demasiado el “sentido de realidad”, entonces nos acercamos a una realidad sin posibilidades abiertas; si, por el contrario, aumenta demasiado el “sentido de posibilidad”, corremos el riesgo de una virtualidad sin anclaje en la realidad.

Este doble aumento hacia cada extremo lo encontramos en casos clínicos. En la orientación espacial, el paciente no puede prescindir, por una parte, de los detalles concretos que adquiere a través de operaciones manuales en tanto, por ejemplo, sigue con la mano una figura óptica. Por otra parte, posee conocimientos –por ejemplo, el conocimiento de los nombres de los colores, los nombres de los lugares y los nombres de los días de la semana–, sin que por eso los pueda aplicar en un caso concreto. Las operaciones motrices y el saber intelectual se bifurcan.⁸ Parece estar fuera de dudas que el explosivo desarrollo de la tecnología moderna estimula más fuertemente el sentido de posibilidad abstracto y pretende postularlo como sentido de realidad concreto. Si nos quedamos en el ámbito de los espacios geográficos, surgen comparaciones curiosas que hacen estallar cualquier criterio de comparación. Cualquiera que sobrevuele Los Andes en avión seguramente dispondrá de un ámbito de posibilidades mayor que Bolívar, que cruzó la Cordillera con enorme sacrificio junto a sus tropas y tropezó con dificultades que vistas desde la perspectiva de un pájaro ya no son tales. Sin embargo, ¿qué se puede decir, por otra parte, de un pasajero que cruza las Rocky Mountains de su propio país sin dignarse a echarles una mirada, incluso sin siquiera identificarlas? ¿No se comporta como un paquete que es transportado por el aire sin moverse? La disminución de posibilidades y la multiplicación de posibilidades pro-

⁸ Véase al respecto el caso Schneider estudiado por K. Goldstein y sus colaboradores, al cual Merleau-Ponty se refiere reiteradamente, entre otros lugares en su capítulo “*Räumlichkeit des eigenen Leibes und die Motorik*”, en: Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard, 1945; ed. alemana, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1966, trad. de R. Boehm [trad. esp.: *Fenomenología de la percepción*, México, FCE, 1997]. En este capítulo es especialmente importante el rol que juega el motivo del habitar en el espacio.

ducen una curiosa alianza cuando se acerca la realización de la mera disolución de efectos. Los pilotos que se mueven en el campo de radar y que en su cabina presionan el botón ¿arrojan realmente bombas a Irak y a Serbia? ¿Estaban realmente allí? La tecnología moderna no sólo nos obliga a revisar nuestro concepto de acción para ser justos en lo referente a la teleacción, sino que nos compele a reflexionar otra vez acerca del movimiento físico y acerca de nuevas patologías.

3. Lugares conmemorativos

El ejemplo mencionado de la costumbre física habla ya en contra de la división del tiempo en tiempo interno y tiempo externo, como si el primero estuviese vinculado al espíritu y el segundo, a las cosas. El cuerpo no actúa solamente como herramienta originaria, sino también como insignia originaria e inscripción originaria. Sus cicatrices y arrugas no se retrotraen a una espacialización del tiempo, sino que en ellas se corporiza el poder del tiempo que nos permite envejecer y que deja sus huellas en el cuerpo. Las líneas que surcan la cara y las manos no son improntas que fijan algo, sino inscripciones que realizan algo. Acostumbramiento significa, frente a ello, un cooperar con el tiempo; algo se graba, puesto que lo hacemos, escuchamos y decimos una y otra vez. En tanto nos movemos físicamente en un ámbito espacial, en tanto lo atravesamos y constituimos, también participa el ámbito cósmico en la corporización espacio-temporal del pasado. La sentencia de Virgilio "*habent fatum libelli*" se puede reformular no sólo como "*habent fatum res*" ("las cosas tienen su destino"), sino que puede completarse con la otra sentencia: "*sunt lacrimae rerum*" ("las cosas tienen sus lágrimas"). Esas cosas, cuyo lenguaje hemos olvidado de muchas maneras, son desde ya más que instrumentos y objetos culturales que aparecen en el espacio; son centros de irradiación, estrellas terrenas, por así decirlo, que expanden un espacio a su alrededor. También el desastre y la mala estrella forman parte de ello. Cuando el presidente Arpad Göncz asegura que el traslado de Imre Nagy en 1989 fue el momento más grande de su vida —un momento, ciertamente, en el que "la historia" revisó su juicio—⁹ apunta a que la historia se inscribe en un espacio donde tiene lugar formalmente. El campo de batalla de Waterloo, las ruinas

⁹ Así se expresó en un reportaje del 10 de noviembre de 1999 en el *Süddeutsche Zeitung*.

de Dresden o el muro de Berlín actúan como lugares de la memoria del mismo modo que los *sentimental places* en la vida personal. Los monumentos conmemorativos se marcan a fuego como las cicatrices, antes de ser arrebatados al olvido a través de los monumentos erigidos artificialmente —y puestos al final de nuevo en sus manos—. Toda cultura del recuerdo depende del modo y el grado de la materialización de aquello que es olvidado y recordado. La transformación del olvido inducida tecnológicamente en una disolución sin rastros le quitaría el suelo a toda conmemoración y a todo monumento. Lo mismo rige para el operar funcional con equivalencias que hacen todo y cada cosa sustituibles. Los lugares conmemorativos y los monumentos suponen un mínimo de singularidad, para la cual no hay sustituto. A un trabajador cualquiera no se le erige un monumento. De este modo, los mitos y las leyendas que merodean alrededor de lugares fundacionales poseen un núcleo de verdad que no se puede quitar con ningún tipo de explicación histórica racional. La *Recherche* de Proust significa al mismo tiempo una búsqueda del tiempo perdido y una búsqueda de los lugares perdidos; sin el legendario Combray, para el narrador no habría nada que buscar. Lo mismo vale para lugares de desgracia, como Buchenwald en Semprún, que en la irónica refracción de un *Hermoso domingo* vuelve a la escena del crimen público. Actualmente, la estación de tren ubicada en dirección oeste detrás de Chartres hace recordar con su nombre doble, Illiers-Combray, al lugar imaginario de la infancia de Proust. De otro modo, aparece detrás del nombre Ettersberg, que nos resulta conocido de las conversaciones de Goethe con Eckermann, el nombre tiznado de Buchenwald.

4. Telepresencia

En mundos ordenados tradicionalmente, como el cosmos griego y el teatro universal medieval, la cercanía y la distancia se gradúan según cuánto se acerque el lugar de referencia y de ubicación correspondiente a la omnipresencia del todo. En esta tradición se habla de “círculos de vida” ordenados concéntricamente que se expanden desde el mundo cercano conocido hacia un mundo lejano ordenado.¹⁰ Este orden del mundo concéntrico se tambalea en la modernidad cuando, por una parte, se suplanta el geocentrismo propio de la experiencia íntima por un heliocentrismo resultado del cálculo y, por la

¹⁰ Véase al respecto *In den Netzen der Lebenswelt*, op. cit., p. 202.

otra, cuando el cosmos y el teocentrismo tradicional estalla en una multiplicidad de egocentrismos. Lo decisivo en ello es, más que el egocentrismo que se ha de juzgar moralmente y que le da prioridad al propio yo, el hecho de que la cercanía y la distancia son pensadas desde la posibilidad de una dominación del espacio. El dominio sobre el mundo que Descartes le adjudica al hombre como tarea incluye el dominio sobre el espacio. Ya en la creación de una perspectiva central que configura el espacio desde un punto de vista unitario, la distancia aparece como el punto de fuga al cual el movimiento se acerca infinitamente sin alcanzarlo nunca. Se podría pensar que la tecnología aporta también aquí su ayuda. Remitámonos una vez más a la visión dromológica de Paul Virilio. La cercanía producida electromagnéticamente, que consiste en que llegamos a todos lados con la velocidad de la luz y en que vivimos el suceso más lejano en “tiempo real”, parece nivelar la diferencia entre aquí y allá a favor de una telepresencia introducida tecnológicamente, que se parece bastante a una omnipresencia divina —si no tomamos en cuenta los cortes de energía, las escasas conexiones, los rastros de cansancio, el aburrimiento y otros restos terrestres similares—. No hay ninguna razón para demonizar la posibilidad de una telepercepción en la cual están incluidas las posibilidades de una teleacción. Los telemedios no sólo pertenecen ya hace mucho a nuestra vida cotidiana, sino que están permanentemente presentes en los ámbitos especiales de nuestro mundo de la vida, de modo tal que una escena de la calle se puede transformar en un instante en una escena del mundo: “La escena se vuelve tribunal”. Una “movilidad en el lugar”¹¹ nos permite estar al mismo tiempo aquí y en otro lugar. La cuestión es sólo qué significa este cambio de la distancia en cercanía, qué significa esta telepresencia y hacia dónde conduce. Esto depende, a su vez, de cómo nos manejamos con la cercanía y la distancia.

Cuando leemos, en el *Divan* de Goethe, “Ninguna distancia te dificulta”, una cercanía que termina en el “muerte y llega a ser” de la muerte de las llamas, o cuando Paul Celan entona una alabanza a la distancia que surge en la “fuente de tus ojos”, en la distancia de una mirada con la soga del verdugo en mente, seguramente se alude a mucho más que a la mera superación de distancias que ponen término a mis posibilidades. Esta distancia no tiene simplemente algo que ver con la televisión o el efecto remoto, sino con un deseo

¹¹ Véase Paul Virilio, *Fluchtgeschwindigkeit*, trad. al alemán por B. Wilczek, Múnich, Carl Hansen Verlag, 1996, p. 34 [trad. esp.: *La velocidad de la liberación*, Buenos Aires, Manantial, 1997].

que comienza en lo extraño, allí donde no soy ni puedo ser. La distancia, que surge del extrañamiento de la mirada ajena y de la pretensión ajena, se presenta como una imposibilidad vivida. Un mirar que está incitado por un deseo de ver y que no registra meramente datos neutrales participa de esta imposibilidad. Así lo nota Merleau-Ponty en su obra tardía, en la cual lo visible es socavado por lo invisible, “que el ver es televisión, trascendencia, cristalización de lo imposible”.¹² ¿Cómo sería un medio que mediara lo inmediato, que hiciera posible lo imposible? Por momentos pareciera que los nuevos medios estuvieran pensando en recrear nuevamente el juego de Pígalión y en idear de modo maravilloso una obra de arte que se mueva por sí misma. Sin embargo, el verdadero problema no yace en la telepresencia que potencia nuestras propias posibilidades hasta la falta de distancia, sino en la teleausencia que se sus trae al propio acceso. Si lo extraño estuviese allí, no sería lo que es. Incluso una cámara de video que no solamente graba nuestra voz y nuestro carraspeo, sino también el pestañear y el fruncir el ceño, fracasa en la mirada que es algo más que lo visto, fracasa en la voz que es algo más que lo escuchado, debido a que la mirada y la voz ahuyentan, incitan e interrumpen nuestro ver y oír. En este sentido, el lugar del otro es, tal como escribe Levinas, un “no-lugar”.¹³ No tiene su lugar en ningún panorama y en ningún panocosmos.¹⁴

5. Lugar común y lugar extraño

Lo extraño que resplandece a la distancia remite al mismo tiempo a los límites del espacio; no, por cierto, a las superficies delimitadas del tablero de ajedrez que observamos desde la perspectiva de un pájaro y que captamos en registros cartográficos, sino a cierta delimitación interna y externa que permite que surja un adentro y un afuera y que origina preguntas sobre la accesibilidad, las condiciones de accesibilidad, los límites de acceso o los derechos de acceso. Los límites entre lo propio y lo extraño surgidos de este

¹² Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 327, ed. alemana p. 342.

¹³ Véase Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haya, 1974; ed. en alemán, *Jenseits des seins oder anders als Sein geschieht*, trad. de Thomas Wiemer, Friburgo/München, Alber, 1992; versión francesa p. 58, versión alemana p. 110 [trad. esp.: *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, Salamanca, Sígueme, 1995].

¹⁴ En este lugar está solamente señalado que también el oler y el gusto tienen algo que decir, y que los así llamados sentidos nasales constituyen su propia forma de la extrañeza.

modo adquieren distintas formas. Comienzan con la piel del cuerpo que encierra un "yo-piel".¹⁵ Aparecen en forma de paredes, muros, puertas y ventanas que prometen protección, garantizan y prohíben admisión; bajo la forma de muros en torno a la ciudad y muros en torno a las fortalezas, que a partir de los ataques aéreos han perdido sus posibilidades de contención, han cedido ya en muchos casos el lugar a nuevos bulevares y parques; bajo la forma de límites territoriales que comienzan a desaparecer desde que las corrientes de comunicación toman caminos "supraterrestres". Los límites espaciales aparecen desde el comienzo en mayor o menor medida en forma real o simbólica; sin embargo, esto no significa que estén subordinados a las alternativas aparentes de realidad o símbolo. En tanto los límites espaciales han sido siempre vividos, comprendidos e interpretados como tales, llevan en sí un germen simbólico. El niño que se lastima el dedo descubre el cuerpo como un espacio propio de dolor y sensibilidad, y al mismo tiempo descubre repentinamente su vulnerabilidad. Toda membrana es permeable y vulnerable; lo que une también separa. Por el contrario, los símbolos de acceso como los mojones de frontera y las señales de aviso modifican el contenido de realidad del espacio. Se traspasa un límite incluso cuando éste no está marcado por un umbral, como en el caso de las entradas o portales de templos, y cuando no está resguardado con una valla. Basta un cambio climático, un espectro de sonidos diferentes en la calle, otras costumbres, y no necesariamente tienen que estar los Pirineos de por medio. La oposición entre características espaciales y significaciones no espaciales, simbólicas, corresponde a los dudosos dualismos que fracasan en la fuerza simbólica del cuerpo. Abierto y cerrado son gestos originarios que presuponen que alguien habita el espacio y que no se escinde en una mitad espacial y otra carente de espacio.

Cuando consideramos que un lugar es extraño, no pensamos en un mero lugar en la red espacial que podríamos ocupar bajo condiciones apropiadas. Sólo cuando un lugar se transforma en un ámbito propio que me resulta inaccesible o al cual no pertenezco, puede ser caracterizado como extraño. En este sentido, cualquier lugar extraño es, en tanto tal, exclusivo. Si dejamos de lado ciertas anomalías clínicas o dependientes del desarrollo, entonces resulta casi imposible negar esta exclusividad en el nivel de la existencia individual, espaciocorporal y temporal. La propiedad del propio cuerpo que expande a su alrededor una esfera de lo propio y de lo de uno y que incluye también las

¹⁵ Véanse las reflexiones acerca de este tema del psicoanalista Didier Anzieu, *Das Haut-Ich*, trad. de M. Korte y M.-H. Lebourdais-Weiss, 3ª ed., Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1992.

pertenencias tiene como reverso un cierto carácter de extraño. La cuestión es una sola: cómo se maneja uno con esos límites y qué peso se les adjudica.

Generalmente se procede relativizando los límites entre lo propio y lo extraño, en tanto se los somete a un punto de vista que va más allá de los límites y que conforma una "inclusión del otro". También en este caso hay distintas variantes, y entre ellas, dos son las principales. Los lugares propios pueden ser pensados como partes de un lugar general, de manera tal que el lugar propio puede ser comprendido como un sitio de la estructura espacial general. Esto se puede aplicar al cosmos griego; según Aristóteles, este espacio contiene individuos que son externos entre sí, pero él mismo no tiene ningún exterior.¹⁶ El cosmos consiste en una continuidad de vida ininterrumpida en la cual todo lo que es, incluso el hombre a su manera, está en casa. La segunda posibilidad de superar el carácter de extraño consiste en someter el ámbito propio de cada uno a un orden legal que permite que surja un ámbito de validez ilimitado.¹⁷ Los límites no son incorporados de este modo a través de la inserción en el todo, pero son neutralizados. "Los pensamientos son libres", "El hombre es libre y habría nacido encadenado": ya conocemos estas venerables frases. Traducido a la sobriedad pragmática, esto suena así: todos los hombres pertenecen a una "comunidad moral" que está abierta a todos los hombres y no excluye a ninguno en tanto pura "comunidad inclusiva". La comunidad moral reconoce diferencias internas, límites y alteridades, pero en tanto ámbito de validez tiene tan poco exterior como el antiguo cosmos.

El complejo de red presenta frente a ello una forma mixta. Una red no es un lugar común; en realidad no es un lugar donde uno pueda encontrar su sitio; no se puede habitar en la red como tampoco en un ámbito de validez, ni se la puede recorrer paulatinamente como un paisaje en el cual se abren caminos y se presentan escollos. El presionar las teclas equivale a las botas de siete leguas de los cuentos de hadas; la mágica velocidad del viento con la que cruzamos el espacio se transforma en impulsos eléctricos que establecen un contacto. Hay que encontrar el acceso a la red para poder insertarse. Dentro de la red hay únicamente lugares y reglas de conexión que establecen el acceso en forma más o menos flexible. La así llamada capacidad de conexión re-

¹⁶ Véase Aristóteles, *Física*, III, 6, 207 a 8.

¹⁷ Véase Jürgen Habermas, *Die Einbeziehung des Anderen*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1996, p. 58; también mi comentario crítico en: Waldenfels, Bernhard, *Vielstimmigkeit der Rede: Studien zur Phänomenologie des Fremden*, t. IV, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1999, pp. 93-96.

presenta el halago más grande; en definitiva, es la virtud de la red. Dentro de la red ya no se puede hablar de propiedad y extrañamiento, menos aún de lugares propios y extraños. Las fórmulas numéricas o las contraseñas son tan extrañas entre sí como los elementos de una clase. Nos movemos en un orden continuo en el cual hay diferencias pero no cosas extrañas. En tanto las reglas de acceso son siempre selectivas, actúan desde ya también como reglas de exclusión. Consecuentemente, lo extraño aparece en los huecos y los márgenes de una red y en una forma doble: alguien no encuentra acceso a la red o algo se cae de la red. Los límites creados tecnológicamente coinciden con los límites de capacidad y competencia. Ellos adquieren un matiz político cuando se conciben las posibilidades de acceso como oportunidades distribuidas y adjudicadas, y cuando la adjudicación no se hace desaparecer en la niebla de una tecnología supralunar.

La globalización de la cual últimamente se habla demasiado se presenta como un fenómeno bastante difuso y controvertido debido a que en él convergen varios motivos. El planeta puede ser pensado como hogar universal, como un *makro-oikos* que habitamos todos juntos; puede ser pensado como cultura universal a la cual todas las culturas particulares aportan algo; puede ser pensado como ciudad universal, como *cosmo-polis* que provee a todos los hombres de los mismos derechos civiles universales; puede finalmente ser pensado como un mercado internacional realizado tecnológicamente en el cual todo es intercambiable: bienes y placeres, opiniones e ideas. Lo único que no sería intercambiable sería, en última instancia, el mercado mismo que corporiza el principio del intercambio.¹⁸ Las tendencias globalizadoras mencionadas pueden ser contrarias entre sí, pero no necesariamente deben serlo. Todas ellas están de acuerdo en que superan, minimizan y eliminan sistemáticamente la diferencia entre propio y extraño, entre propiedad y extrañamiento, entre cultura propia y extraña. El modelo de globalización coincide con las antiguas representaciones cosmológicas de un espacio interno sin exterior, y además comparte con las antiguas ideas cosmopolitas el hecho de que constituye un lugar común sin extraños. El regreso de un espacio global de este tipo habría de pagarse de todos modos con un alto grado de autodesconocimiento; se desconocería el lugar en el que se muestra y se expresa el todo. ¿Quién dice “nosotros” y desde dónde

¹⁸ El mercado puede ser pensado como una tercera instancia económica similar al derecho; sin embargo, surge la cuestión de los límites de un proceso que transforma las cosas en productos, las personas en consumidores, las aspiraciones en valores intercambiables. Una crítica de la razón económica no resulta de ninguna manera obsoleta.

lo dice? ¿Quién estaría en condiciones de hablar por todos y desde todos lados? El aquí del cual hemos partido sale al encuentro de nuestras fantasías de omnipotencia y omnipresencia y las delata como mentiras. Hace recordar el hecho de que la idea de globalización, como todas las ideas, tiene sus orígenes contingentes en el *hic et nunc*. Esto también vale para las más nuevas fórmulas de colonización tecnológica del mundo.

6. Hospitalidad

La simple pregunta: “¿Quién habla desde dónde a quién?” nos trae de las escarpadas superficies de una esfera para conducirnos hacia la tierra. Así nos remite también a la antigua idea de hospitalidad, un *ethos* de lo extraño que incluye un *ethos* genuino del espacio. El espacio que habitamos no es puro hogar propio. Es el lugar donde recibimos a los extraños, aunque sean admitidos, rechazados o distanciados. Al mismo tiempo, es el lugar de la invasión violenta que transforma a los habitantes en extranjeros en su propia casa, en tanto lo propio se vuelve extraño, y le quita el suelo a la hospitalidad. Incluso la hospitalidad se puede volver enemistad. Una amenaza tal conduce a medidas defensivas que transforman el lugar propio en una fortaleza. Sin embargo, los mecanismos de defensa no evitan que estemos expuestos los unos a los otros, lo queramos o no. El tránsito entre el espacio interior y el exterior se da en un umbral que resulta tan difícil de superar como la sombra que nos acompaña. El extrañamiento que no se puede elegir nos aflige en lo más íntimo; comienza en el propio hogar y en el propio cuerpo. Todos somos de alguna manera huéspedes en nosotros mismos. Ésta y otras consideraciones nos podrían retener de reavivar una y otra vez las antiguas oposiciones como sedentarismo y nomadismo, intimidad hogareña y falta de apego al hogar, estrechez provinciana y amplitud universal. La tópica y la atopía, el arraigo a un lugar y la carencia de lugar se corresponden como la luz y la sombra. El extrañamiento enuncia que nada ni nadie se encuentra absolutamente en su lugar. Este desplazamiento de lugar continuo produce una fisura que impide que las capas de la esfera de un nuevo globo se fusionen alrededor de nosotros como una membrana dispuesta artificialmente.

Más allá de las grandes teorías: el *happy end* de la historia*

Norbert Bolz

MÁS ALLÁ de lo que se debería entender por posmodernidad, éste es un nombre que en cada caso daba cuenta de un sentimiento bien determinado e importante. Este sentimiento tan certero nos decía que nuestra vida había dejado atrás la estética moderna y su *pathos* desde Rimbaud hasta Adorno. Y también resultaba muy claro que es un sentimiento liberador estar “después de”. La modernidad se comprendía estéticamente como una época de proyectos que querían obligarnos a ser felices: debíamos ser seres ilustrados, al punto de llegar a ser esencias pensantes, sujetos autónomos y ciudadanos mayores de edad. ¿Y quién se hubiese animado a no querer ser todo eso? Sin embargo, cien años de modernidad han demostrado lo siguiente: se trataba de sobreexigencias y de ofrecimientos impuestos de felicidad. De allí el alivio del “post”: ¡al fin, ya lo hemos pasado! Y a cambio de este enorme alivio, la posmodernidad exige con mucho gusto un precio: para ella no hay futuro que se pueda anticipar. No es otra cosa que la deconstrucción aliviada de aquello que dejó detrás de sí. O para decirlo con un concepto de los constructivistas estadounidenses: la posmodernidad es la *redescription* de la modernidad.

La posmodernidad cierra la historia como *variety pool* —y así anuncia el *happy end of history*—. Después de la caída del comunismo, la filosofía de la historia y la idea de progreso abdicaron definitivamente, y la historia se descompone nuevamente en muchas historias, en islas temporales. Desde entonces tenemos que aprender a manejarnos sin las figuras de sentido del tiempo cumplido: sin una meta o fin de la historia, sin sucesos de salvación o progreso, sin la representación conductora de la tradición, sin el fundamento de la experiencia ni la columna vertebral del origen.

* Traducción del alemán de Laura S. Carugati.

La experiencia de la posmodernidad y de la ruina del marxismo se vinculan así estrechamente. Desde que este último gran relato acerca de qué contiene el mundo en su interior se concibe sólo como un cuento de mentiras, parece haber un vacío teórico en la sociedad. Para llenar ese vacío, hoy tenemos en realidad sólo tres opciones teóricas:

1. Un gran relato acerca del fin de los grandes relatos (concepto clave: teoría de la posmodernidad).
2. El mejoramiento de Europa en virtud de la fuerza curativa de los discursos de mutuo entendimiento (concepto clave: el proyecto filosófico de la modernidad).
3. La descripción de las artes de supervivencia de la sociedad moderna en su funcionamiento ciego (concepto clave: teoría del sistema).

Naturalmente, se puede llenar también el tanque vacío de la teoría social libre de teoría; por ejemplo, con imágenes espantosas, cuerpos demostrativos o mascaradas históricas. Cada descripción sociológica de la sociedad compete por eso hoy en día con la cultura posmoderna (que ironiza), con los medios masivos (que moralizan) y con los movimientos sociales (que protestan).

Hay, sin embargo, una posibilidad más —quizá la más desconcertante—, a saber: festejar el colapso de las grandes teorías como la liberación de las pretensiones de poder de las teorías en general. *Will theory stop?*: ésta fue hace más de quince años la pregunta de Stanley Fish.¹ Estaba dirigida a la función de la teoría en la teoría literaria, y se refería a la *strong theory*, es decir, a una teoría que tiene la pretensión de instaurar una praxis, de reformarla o por lo menos de fundamentarla. El pragmático Stanley Fish tenía la esperanza de que la teoría se disolvería en aburrimiento o en *theory talk*.

¿Se terminará la teoría? Esta pregunta me resulta hoy más actual que entonces. *Artificial intelligence* y *artificial life*, telecomunicaciones y computadoras, tecnología genética y *bionomics* —los grandes escenarios de innovación del siglo XXI— se desarrollan tan rasante y abruptamente que parecen desanimar todos los intentos de la constitución de la gran teoría. Pero ¿pueden subsistir las ciencias sin teoría?

Como primer paso quisiera resumir los argumentos *against theory* de Stanley Fish y, en un segundo paso, preguntar hasta qué punto se pueden volver plausibles a través de las observaciones del presente de la comunicación mundial. En el tercer momento pregunto, entonces: ¿si no es la teoría, cuál es en

¹ Stanley Fish, "Consequences", en: W. J. T. Mitchell (comp.), *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.

tonces el motor de las innovaciones? Sigo aquí a Michael Schrage, en *Serious Play*.² Ahora más que antes, lo nuevo estará basado en el conocimiento; hasta ahí se sabe hoy en día. Pero justamente por eso, el cuarto paso ha de mostrar que sabemos menos que antes acerca del futuro. En quinto lugar, esta paradoja ha de hacer plausible por qué tiene sentido concebir la relación entre teoría y praxis de otra manera, a saber: como simple acoplamiento. Y por último, pregunto en el sexto paso, qué significa esto para la tarea del maestro y asesor.

Against theory

Se ha vuelto una obviedad exigir a los profesores la “relevancia práctica” de su trabajo. Esta expectativa muestra que las universidades hoy en día exigen rendimiento en tres ámbitos absolutamente diferentes, a saber: investigación, teoría y práctica. El gran arte del profesor consiste en hacer como si fuera posible coordinar estas exigencias armónicamente entre sí. En una observación seria se ve, sin embargo, que apuntan a diferentes aspectos:

- la investigación apunta a la verdad;
- la teoría transmite sentido;
- la práctica exige operatividad.

¿Se puede destrabar esta situación en tanto se detiene la teoría? La ventaja estaría a la vista: si se detiene la teoría, se resuelve el problema de tener que superar el abismo con la práctica a través de un “término medio” ominoso que en Kant se llama “capacidad de juzgar”.³ A cambio de ello, basta la práctica institucionalizada de la comunidad interpretativa en la cual uno ya está incluido con todo lo que hace. Para el pragmático, los principios de Kant se disuelven en preferencias.

¿Resulta superficial la teoría? ¿Quizás incluso perjudicial? Si se cree en un pragmatismo radical, entonces ella es la culpable de una enfermedad muy extendida propia de los científicos, a saber: la *analysis paralysis*, que es muy perjudicial ya que el afectado no se siente para nada enfermo. A los científicos y especialmente a los teóricos les resulta difícil hacerse a la idea (!) de que el

² Michael Schrage, *Serious Play: How the World's Best Companies Simulate to Innovate*, Boston, Harvard Business School Press, 2000.

³ Immanuel Kant, *Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis*, ed. de Julius Ebbinghaus, Fráncfort del Meno, 1946, A 201ss.

pensar está sobreestimado. Aquí no se trata del problema filosófico del búho de Minerva, sino de la retrospectiva principal del pensar. Hoy en día es indiscutible entre los sociólogos que la teoría se desarrolla en organizaciones, sobre todo como posracionalización de la práctica. Esto quiere decir que la teoría propia le sirve a la práctica de una organización como técnica de autoconfirmación. La certeza de expectativa resulta aquí mucho más importante que la cuestión de la concreción. Las teorías no ayudan a la toma de decisiones, sino a la fundamentación posterior.

¿Cómo es, pues, la alternativa práctica, que Stanley Fish propone frente a la *strong theory*? ¿Cómo es el conocimiento efectivo? Su núcleo lo constituyen las reglas prácticas que no se pueden formalizar, es decir, el conocimiento local, situacional del entendido acerca de lo que puede ser exitoso en un determinado ámbito de la práctica. Estas reglas prácticas son el contenido de toda práctica establecida y dirigen silenciosamente todo lo que se hace en este ámbito. El asesor da la recomendación: "¡Considera de una vez las cosas así!". Y aquí hay sólo un criterio de verdad, a saber: la verificación operativa de las observaciones.

La diferencia con respecto a la pretensión de universalidad de la teoría no puede ser más profunda. En el ámbito de la práctica misma, se llega únicamente a generalidades empíricas. Toda práctica queda insuperablemente insertada en el *groundlevel beliefs that give us our world*.⁴ Justamente a esto se refería Gadamer con la estructura del prejuicio del comprender. La realidad se constituye a través del *set of beliefs* que comparte una comunidad; y nadie puede escapar a estas convenciones interpretativas. Más allá de la estructura del prejuicio no hay nada.

Así resulta claro el resultado de las reflexiones de Stanley Fish: la teoría es la quintaesencia de todos los intentos de escapar a la práctica para ordenarla desde afuera. Y esto significa en última instancia: la teoría no tiene consecuencias. Por lo menos en la práctica, de la cual quiere ser teoría.

Comunicación internacional

Consideremos, pues, algunos fenómenos del presente en vistas a establecer si son adecuados para sostener la tesis fuerte de Stanley Fish acerca del sinsentido de las teorías fuertes.

⁴ Stanley Fish, "Consequences", art. cit., p. 117.

La economía está fascinada con la *new economy* que parece anular todas las legalidades conocidas de un estudio cuidadoso de economía política. La política está fascinada con el *cyberspace* y sus *community* que pretenden ocupar el lugar del Estado público burgués. Los programadores se vuelven tema de la campaña electoral, y en vez de reclamar formación, reclaman la competitividad de los medios para alcanzar hoy la ubicación de Alemania. Incluso los antiguos medios parecen no tener otro tema: los nuevos medios.

Aún en los casos de mayor escepticismo en relación a constructos como "comunidad universal", ya no hay hoy en día casi nadie que niegue la globalización de la economía, la supranacionalización de la política y los fenómenos cotidianos de la comunicación mundial. La época de la comunicación mundial está caracterizada sobre todo por el hecho de que la consideración de la comunicación ocupa el lugar de la consideración del mundo.

Comunicación internacional significa abandonar el espacio para unirse al tiempo. La pérdida de importancia del espacio se manifiesta sobre todo en el hecho de que las redes de la comunicación se independizan cada vez más de las redes viales. La comunidad internacional ya no se puede ubicar espacialmente. Lo único que cuenta es el tiempo que siempre es escaso; todos los problemas se resuelven a través de la temporalización. Apuro, urgencia, aceleración y fijación de un plazo son por eso los grandes temas de nuestro tiempo.

La comunicación internacional abre una multiplicidad de opciones que no guarda ninguna relación con nuestros recursos temporales. El hecho de que todos se puedan comunicar con todos sobrecarga la atención. En el mundo de las numerosas posibilidades, la escasez de tiempo transforma la vida en una competencia de la atención. Esto puede expresarse más exactamente, es decir, matemáticamente, así: el aumento progresivo del número de elementos en la red de la comunicación internacional lleva a un aumento geométrico del número de relaciones posibles entre los elementos.

Esto nos conduce a una interesante paradoja: en el flujo de datos de la comunidad multimedia, "plusvalía" sólo puede significar menor información. *Information at your fingertips* no ayuda en nada. Bajo la presión de las nuevas tecnologías informáticas, se tiende a interpretar todos los problemas como problemas de ignorancia. Sin embargo, las cuestiones de sentido y los problemas de orientación no se pueden resolver con información. El problema no es la ignorancia, sino la confusión. Y en situaciones confusas se verifica que cuanto más información hay, mayor es la inseguridad y menor la aceptación. Así, el mundo moderno nos obliga a compensar la ignorancia con confianza.

Desde ya que la comunicación internacional significa también aquello que hacen posible las agencias de noticias mediante los medios masivos: la simultaneidad del "otro lugar". Después de que la crítica de los medios masivos se convirtió en un rubro fijo del folletín, su función se ve más claramente. Uno de los logros más importantes de los medios masivos es, por cierto, producir una suerte de confianza básica en la sociedad. La televisión, la radio y los medios de prensa promueven una contemplación imparcial de los sucesos internacionales, es decir, una accesibilidad de principio, sobre todo en el caso de una pasividad del espectador técnicamente asegurada. Ansia de sensación, curiosidad y el placer del desenmascaramiento son puestos aquí a largo plazo.

Sin embargo, la comunicación internacional funciona en muchos casos también sin necesidad del lenguaje. Piénsese en:

- el deporte como coordinación de cuerpos orientada a la percepción;
- la técnica y el placer funcional del *user*;
- la música *pop* y el agitarse en su resonancia;
- las marcas, que para los jóvenes modernos cumplen evidentemente una función parecida a la del tótem en las sociedades arcaicas;
- pero, piénsese también en el turismo; alcanza la tarjeta de crédito.

En lo esencial, se trata de consumaciones libres de reflexión. Aquí domina el espíritu de la matemática, pues ésta es en gran parte procedual, es decir, piensa por ella misma. Y justamente en este sentido se trabaja hoy en tecnologías inteligentes que, en la jerga de los institutos americanos *high-tech*, se llaman *things that think*. Cada vez más de aquello que se debe pensar es pensado por las cosas. La técnica funciona sin consenso, y a la técnica en funcionamiento no se la puede irritar.

En un primer momento esto suena amenazante, pero, por el contrario, resulta la condición de supervivencia de las civilizaciones avanzadas. Éstas sólo pueden funcionar cuando los hombres no quieren saber "tan precisamente", y cuando se dan por satisfechos con extraer las conclusiones a partir de lo ya pensado. Se trata del espíritu deslizado en técnicas e instituciones. Únicamente él nos hace aptos para sobrevivir en un mundo en el cual sólo es cierto que el futuro es incierto. Los sociólogos lo llaman absorción de la inseguridad. Evidentemente, la medida del progreso de la civilización no es aquello que piensan los hombres, sino lo que se ahorran de pensar. El filósofo Whitehead ya lo vislumbró claramente hace muchas décadas: "*Civilization advances in proportion to the number of operations its people can do without thinking about them*". No se trata aquí de la comprensión y la reflexión, sino del *know-how*. Y quien

hoy tiene un trabajo *high-tech* hace bien en reservarse un día en la semana para el esfuerzo de mantenerse en el ritmo.

Para poder controlar adecuadamente la velocidad de innovación y la imprevisibilidad de las tecnologías de la comunidad del conocimiento y de la economía de Internet, la política debería apostar por la capacidad de aprendizaje de la sociedad. La economía apuesta, sin embargo, preferentemente al coraje empresarial (palabra clave: *start-ups*). Y la ciencia no apuesta por cierto a la teoría fuerte, sino a la actitud de búsqueda de la curiosidad científica.

Serious play

¿Cuál es el motor de estos turbulentos procesos de innovación? ¿Son los medios y los artefactos modernos teoría implementada? Después de los ataques pragmatistas ya no lo esperamos. Hoy se sabe que las innovaciones técnicas no surgen como aplicación del conocimiento teórico, sino que el conocimiento implícito, específico de las empresas es decisivo.

La distinción entre teoría y práctica no conduce aquí muy lejos. Tendría mayor sentido distinguir entre informaciones que conducen al conocimiento e informaciones que impulsan a obrar. A esto apunta, en efecto, también la sentencia de Peter Drucker: "*Management is not knowledge but performance.*" A eso corresponde sobre todo la eliminación de informaciones irrelevantes, la anulación del conocimiento alejado de la práctica. O para formular positivamente el mismo estado de cosas con las palabras del presidente de Intel, Gordon Moore: las empresas innovadoras operan según el *principle of minimum information*.⁵ Esto significa que se formula un problema y se estima cómo podría ser la solución; se procede de manera heurística, hasta donde se puede. Si el problema no queda resuelto, se vuelve atrás y se comienza a estudiar, y así hasta que pueda probarse algo nuevo.

Éste es naturalmente el mundo de las leyes empíricas y no el de la teoría. Ante este trasfondo, las innovaciones no aparecen como resultados de la reflexión, sino más bien como productos secundarios del comportamiento de quienes se ocupan de un modelo práctico de tal problema. Por eso los potenciales de innovación yacen no sólo en los prácticos de una empresa, sino también en los clientes. No en vano se habla de los *prosumers*, es decir, con-

⁵ Michael Schrage, *Serious Play...*, *op. cit.*, p. 141.

sumidores que dan impulsos de innovación para la producción. Ellos ven qué funciona o no técnicamente, y luego aportan ideas acerca de cómo se podría hacer de otra manera. El ejemplo más impresionante de esto es la colaboración en *open-source-software* en todo el mundo.

También en el caso de las reglas empíricas y heurísticas se trata ciertamente de saber y aprender; por supuesto, sin conducción de la teoría. Es por eso que aquí se habla de *learning by doing* y de *tacit knowledge*. La conservación de este saber radica en una representación que al mismo tiempo es producción, es decir, en la demostración en el modelo. Por eso hoy no se dice más *publish or perish*, sino *demo or die!* Ya no se da una conferencia, sino que se hace una *presentation*. Así aumenta enormemente el poder que proviene de la retórica de los medios técnicos; todos recordamos todavía la explosiva propagación que se dio hace unos años de los folios de retroproyectores. Y si alguien hoy en día no usa el Power Point corre el riesgo de tener que justificarse.

Una buena idea que es demostrada en un modelo produce ganas de jugar con eso. Michael Schrage lo denominó *serious play*. Se trata del “término medio” que Kant buscaba vanamente en la capacidad de juzgar del hombre. Entre la teoría y la práctica, el juego intermedia con prototipos. Y jugar con prototipos significa pensar en voz alta. En el juego serio convergen el proceso de diseño y el proceso de innovación: una idea es puesta en escena. Michael Schrage define explícitamente este proceso del *prototyping* como el *enactment* de una idea. El proceso creativo que este proceso de innovación constituye según el *principle of minimum information* resulta así: primero delinear la idea - luego construir el modelo - luego confrontar - luego repetir (*design - build - test - repeat*).

Vuelo ciego al futuro

Cuanto más se basa la civilización en el conocimiento, más imprevisible se vuelve. En otras palabras: cuanto más el conocimiento marca el futuro, menos podemos saber acerca del futuro. Si supiésemos qué se anunciará en el diario de mañana, eso no sucedería.

Esta ignorancia del futuro no es justamente una causa de resignación, sino, por el contrario, la expresión de nuestra libertad. Lo que producía resignación era la teoría de la posthistoria que postulaba en las palabras mágicas de la inevitabilidad (Max Weber) y de la perpetuidad (Gottfried Benn) una imagen-final de la civilización occidental. “Un magnetismo hacia el futuro”: así

ha caracterizado Gehlen por último la posthistoria.⁶ Y según Helga Nowotny, sería incluso conveniente renunciar al concepto de futuro y reemplazarlo por el de “presente prolongado”.⁷

No obstante, hoy se puede aclarar esta tenebrosidad de la *posthistoire* mediante la teoría evolutiva. La evolución es miope, por suerte. Pues por eso hay oportunidades e innovaciones. A ello se agrega que el cómo de la evolución se desarrolla evolutivamente. Se trata de un concepto autológico que tiene que ser aplicado a sí mismo: la evolución evoluciona ella misma. Y de ello se sigue: “El concepto de evolución mismo excluye pronósticos”.⁸ La evolución social no anticipa el futuro, sino que reacciona a la complejidad. Por eso tenemos que acostumbrarnos, como Hans Castorp en *La montaña mágica*, de Thomas Mann, a que no nos acostumbramos. Lo que de todos modos es seguro es que nuestra experiencia del tiempo ya no se puede concebir con un comienzo y un fin. La reincursión produce valores propios y vuelve indiferente el comienzo; la evolución priva al tiempo de plazos y lo transforma en un estado abierto sin finalidad. Que tengamos futuro y que no tengamos conocimiento del futuro son la cara y la contracara de la misma libertad. Nos movemos en dirección a un fin que a su vez se mueve. Por eso vale decir: el futuro no se puede pronosticar, pero sí provocar.

En el futuro abierto ya no nos pueden servir como brújula ni la profecía, ni la utopía, ni la escatología, ni el apocalipsis, ni la filosofía de la historia del progreso. Lo que necesitamos a cambio de eso es sensibilidad para la complejidad. Y sobre todo sensibilidad para la complejidad de la propia situación de observación. Pues el hecho de que la modernidad sea la época de la movilización total tiene como consecuencia que el observador también está en movimiento. ¡No hay conocimiento sin ignorancia! Todo conocimiento vuelve algo invisible, y quien quiera hoy conocer “algo” tiene que saber acerca del riesgo epistémico de cada construcción. Mi punto ciego es la condición de posibilidad de mi observación. Esto conmociona todas las identidades. Pero aquí también tenemos que repensar: cuanto mayor identidad, menor futuro.

⁶ Arnold Gehlen, *Einblicke*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1975, p. 410.

⁷ Helga Nowotny, *Eigenzeit: Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1989, p. 9.

⁸ Niklas Luhmann, *Das Recht der Gesellschaft*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1993, p. 296.

El acoplamiento libre de teoría y práctica

Si esto es así, hay que preguntarse: ¿para qué aún teoría? Un modelo teórico funciona aparentemente de un modo similar a una metáfora literaria. No se pueden leer hechos en los hechos. Más bien parece ser al revés: todos los hechos están contaminados de teoría. Los datos son las manchas sin sentido de un test de Rorschach en las cuales luego se ven modelos: las ideas. Por eso los empiristas estrictos, para quienes sólo tiene sentido lo que está dado a los sentidos, no pueden concebir la idea "idea". Para decirlo con toda claridad: las ideas clave no tienen nada que ver con la información. Son tan contraintuitivas como los complejos sistemas que deben anular. Éste es el argumento más fuerte a favor de la teoría y al mismo tiempo la mejor disculpa para el alejamiento de la praxis.

Lo que la teoría nos exige es lo que Gotthard Günther denominó *sacrificium habitudinis*: el sacrificio de nuestras más queridas costumbres del pensar. Pensar a contramano de la propia conciencia de las evidencias es lo que exige la sociedad moderna de aquellos que la quieran comprender. La teoría no ofrece ni conocimiento del mundo ni instrucciones para la práctica, sino sólo descripciones policontextuales. No se pueden evitar los puntos ciegos, pero se puede intentar hacerlos más claros en tanto se den a conocer claramente las diferencias conceptuales y las decisiones teóricas del propio análisis, en tanto se las exponga hasta cierto punto.

Evidentemente, no se puede contestar satisfactoriamente a la pregunta "¿De qué sirve la teoría para la práctica?" (por lo menos, no suficientemente para los prácticos). Quizás esto sea una buena señal, a saber: un indicio de que la teoría y la práctica están sólo acopladas libremente. Y sería una buena señal debido a que la praxis de los sistemas complejos nos enseña que el acoplamiento libre es su condición de estabilidad fundamental.⁹

Problemas del asesoramiento

En vez de seguir dejándonos engañar por la distinción teoría/praxis, preguntémosnos por la práctica de la teoría misma. Los teóricos investigan y enseñan; eso es trivial. Se pone interesante cuando asesoran —o cuando asesoran a los

⁹ Cf. Niklas Luhmann, *Organisation und Entscheidung*, Opladen, vs Verlag, 2000, p. 473 y ss.

asesores—. En vistas a la práctica, el mensaje de la teoría dice en principio: también puede ser de otra manera. Nada es necesario; salvo la contingencia de la distinción desde la cual se observa.

¿Significa esto que *anything goes*? Justamente, si no se malinterpreta la solución de Feyerabend como invitación a la arbitrariedad. En vista al mundo era contingencia; en vista al método, variación de la teoría. Al funcionalismo corresponde la conciencia de que también puede ser de otro modo. Por eso el concepto clave es “equivalencia funcional”. Desde el punto de vista antropológico, se lo puede leer como “compensación”. Pero se lo puede considerar también en la herencia del romanticismo: el “genio” sentido romántico como equivalencias funcionales. Y, por último, la equivalencia funcional es un concepto matemático: el “puesto” es el lugar que no se caracteriza por la presencia de los objetos, sino por su carácter de intercambiable. Esto hace posible sobre todo la libre organización de la sociedad moderna, que precisamente alcanza la estabilidad a través de la intercambiabilidad. La esencia de una cosa consiste en las condiciones de posibilidad de su sustitución. La filosofía constata asustada: “Ser es hoy en día ser sustituible”.¹⁰ La sociología despierta de esta parálisis y sustituye (¡sustituye!) el ser por el poder ser de otro modo.

Acabo de decir: en un medio turbulento, los sistemas dinámicos sólo pueden alcanzar la estabilidad a través de un acoplamiento libre. Los asesores no pueden presentar con su conocimiento ninguna posibilidad de control estricto, sino sólo orientar. Es decir, los asesores deconstruyen las autodescripciones del sistema establecidas previamente.¹¹ Y deconstrucción significa aquí simplemente que se presenta aquello que todos aceptan como posible de otro modo. Precisamente eso es lo que hace tan difícil el asesoramiento en política, pues ahí hay poco interés por las alternativas. Por eso surge en cada vinculación práctica política el problema fundamental de la ciencia de la complacencia. Y no sólo en sus variantes afirmativas: que los políticos esperan de los asesores ciertamente una posracionalización de decisiones ya tomadas. A partir de ahí se da una suerte de investigación Casandra que le permite a los políticos asumir el papel de salvadores; se trata aquí de la “complacencia negativa”¹² del científico que aporta peligros.

¹⁰ Martin Heidegger, *Vier Seminare: Le Thor 1966, 1968, 1969, Zähringen 1973*, Fráncfort del Meno, Klesterman, 1977, p. 107.

¹¹ Cf. Niklas Luhmann, *Organisation und Entscheidung*, op. cit., p. 433 y ss.

¹² Hans Blumenberg y Manfred Sommer, *Die Verführbarkeit des Philosophen*, ed. de Hans-Blumenberg-Archiv, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2000, p. 21.

¿Y qué sucede con el asesoramiento de la economía? La autoamenaza del asesoramiento a través de la teoría toma aquí la forma de una receta de patentes. El peligro es muy grande debido a que con la complejidad de la economía también crece la nostalgia de soluciones simples. En vez de vender patentes, el asesor tiene que incorporar completamente la organización a la que asesora en el proceso de constitución. En este sentido, Michael Schrage define *consulting* como *codevelopment with the client*.¹³ Quien quiera asesorar debe aprender de sus clientes. *Against theory* quiere decir más razonablemente: en contra de la pretensión de conducir y reformar de la teoría. Debería estar dispuesta a aprender de la sociedad, en vez de adoctrinar continuamente.

Will theory stop? El pragmatismo nos conduce a un escepticismo radical frente a cualquier relevancia práctica posible de la teoría. Estamos así de nuevo ante la sentencia común a la cual Kant quería darle el golpe de gracia: eso puede ser correcto en la teoría, ¿pero sirve en la práctica? Según Stanley Fish, habría que formularlo así: eso puede ser correcto en la teoría, pero no tiene consecuencias en la práctica. Sin embargo, me parece que aquí deberíamos ir un paso más allá y decir que el hecho de que aquello que es correcto en la teoría no tenga consecuencias en la práctica no tiene consecuencias en la teoría. Tiene que tomar la práctica tal como es, y no obstante puede mostrar que podría ser de otro modo. Esto no resulta poco en un mundo en el cual uno se encuentra cada vez más con prácticos y con personas que toman decisiones, que afirman que no hay otras alternativas para lo que hacen.

¹³ Michael Schrage, *Serious Play*, *op. cit.*, p. 19.

ÍNDICE

Prólogo.....	7
<i>Gerhart Schröder</i>	
Lenguaje y música. Escuchar y comprender.....	13
<i>Hans-Georg Gadamer</i>	
El Renacimiento italiano y el desafío de la posmodernidad	25
<i>Peter Burke</i>	
Cultura, identidad e historia.....	37
<i>Edward W. Said</i>	
El lugar de Egipto en la historia de la memoria de Occidente	55
<i>Jan Assmann</i>	
Paleoarte o cómo los dinosaurios irrumpieron en el MoMA.....	75
<i>W. J. T. Mitchell</i>	
Sueños reales	93
<i>Stephen Greenblatt</i>	
<i>Azul</i> , de Krzysztof Kieslowski, o la reconstitución de la fantasía	115
<i>Slavoj Žižek</i>	
La objetividad y la comunidad cósmica.....	131
<i>Lorraine Daston</i>	
El habitar físico en el espacio.....	157
<i>Bernhard Waldenfels</i>	
Más allá de las grandes teorías: el <i>happy end</i> de la historia	179
<i>Norbert Bolz</i>	