A thick, yellow, wavy line that starts at the top right and curves down towards the bottom right, resembling a stylized path or a ribbon. It has several small blue dots along its length.

nflexiones

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

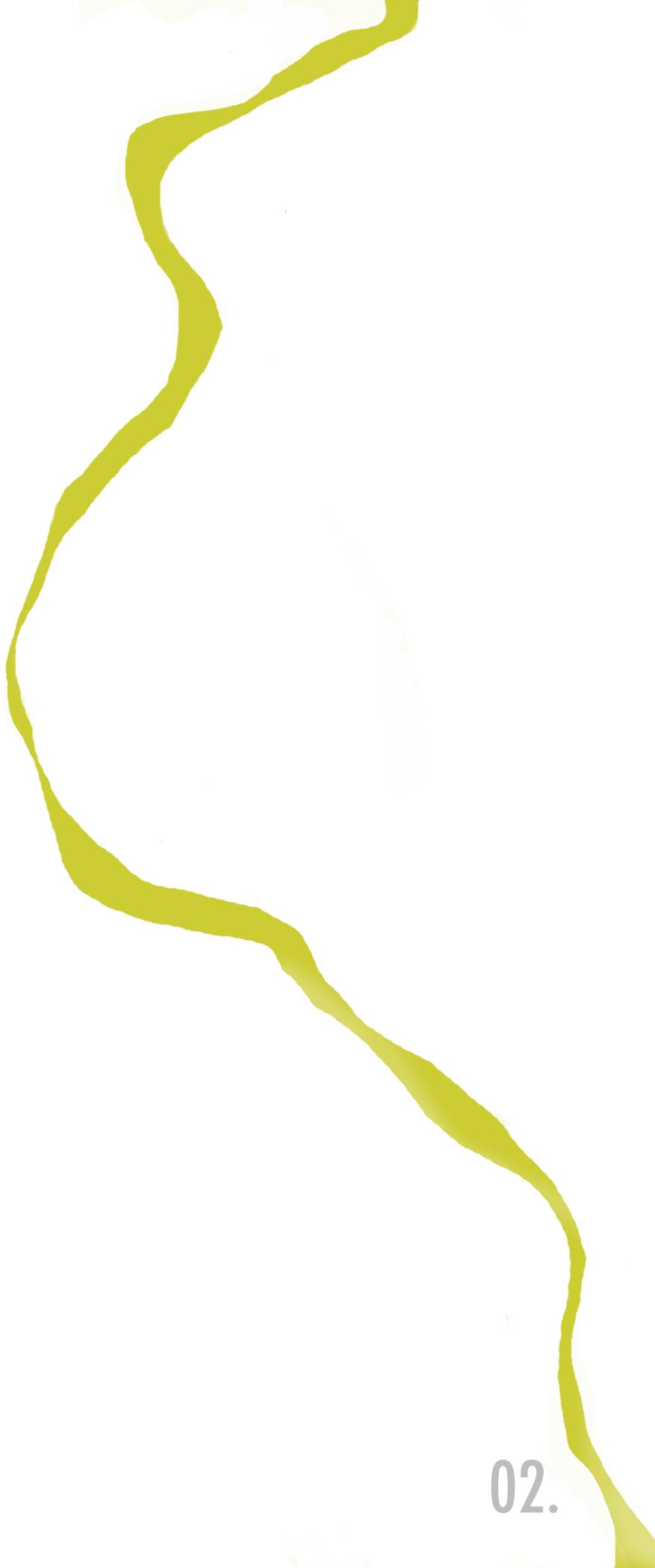
número 01 • enero - junio 2018

Número 01.

enero - junio 2018

Unidad de Investigación sobre Representaciones
Culturales y Sociales /Coordinación de Humanidades

Universidad Nacional Autónoma de México



Directora

María Ana Masera Cerutti

Editoras

Caterina Camastra

Aurelia Valero

Inflexiones

Revista semestral de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México

Número 1, enero – junio 2018

Consejo editorial

Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca), Alberto Dallal (Universidad Nacional Autónoma de México), Luis Díaz Viana (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Fernando Doménech Rico (Real Escuela Superior de Arte Dramático), Enrique Flores (Universidad Nacional Autónoma de México), Margit Frenk (Universidad Nacional Autónoma de México), Jacques-Antoine Gauthier (Université de Lausanne), Silvia Giorguli Saucedo (El Colegio de México), Nora Jiménez (El Colegio de Michoacán), Rosa Lucas (El Colegio de Michoacán), Alfonso Mendiola (Universidad Iberoamericana), José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá), Hans Roskamp (El Colegio de Michoacán), Domenico Scafoglio (Universidad de Salerno), Hebe Vessuri (Universidad Nacional Autónoma de México), Alberto Vital Díaz (Universidad Nacional Autónoma de México)

Comité de redacción

Orlando Aragón, Fabián Herrera León, Mario Martínez Salgado, Guadalupe Matus, Mónica Pulido, Tania Ruiz Ojeda, Ignacio Silva, Neige Sinno

Diseño

Dolores Montiel García, José Diego Vieyra Ramírez

Asistente Editorial

Patricia Georgina Rico León

Inflexiones, Año 1, número 1, enero-junio 2018, es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, Ciudad de México, C. P. 04510, a través de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales de la Coordinación de Humanidades, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, Ciudad de México, C. P. 04510, teléfono: 55 56 23 73 19, URL: <http://inflexiones.unam.mx>, e-mail: inflexiones@humanidades.unam.mx. Editoras responsables: Caterina Camastra y Aurelia Valero Pie. Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo del Título: “en trámite”; ISSN: “en trámite”, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsables de la última actualización de este número: Caterina Camastra y Aurelia Valero Pie, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701, Ex-Hacienda de San José de la Huerta, 58190, Morelia, Michoacán, teléfono: 55 56 23 73 19. Fecha de la última modificación: 01 de enero de 2018.

El contenido de los textos es responsabilidad de los autores y no refleja forzosamente el punto de vista de los dictaminadores o de los miembros del comité editorial de la revista o de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se autoriza la reproducción de la revista a reserva de citar la fuente exacta y de respetar los derechos de autor.

Índice

05. Mariana Masera, Presentación

Fugas

09. Fernando Betancourt, “El tiempo como concepto-forma y el problema de la historicidad: un enfoque sistémico”
31. Mauricio Beuchot, “Hermenéutica, tradición y alteridad”
45. Alberto Dallal, “Procesos de sublimación biográfica e historiográfica: las fotografías paradigmáticas de Pávlova, Nijinsky, Duncan y Graham”

Horizonte: “La representación: cruce de miradas”

59. Alberto Vital, “La representación y sus fronteras”
81. Francisco Rivero, “Observar desde la representación”
111. Enrique Flores, “Herzog en la Amazonía: una ‘visión’

Simultáneas

145. Caterina Camastra, “Sobre Bernardo García Díaz, Tlacotalpan y el renacimiento del son jarocho en Sotavento”
149. Iván Escamilla González, “Sobre Francisco Cervantes Bello, Libros y lectores en las sociedades hispanas: España y Nueva España (siglos XVI-XVIII)”.
155. Mariana Masera, “Sobre Jorge Volpi, Anatomía de mi padre”

Anamorfosis

163. Meduszcza Gorgona, “Las Niñas Profanas”
Presentación de Vanessa Rivera de la Fuente.

Presentación

El emprendimiento de una nueva publicación suscita siempre emociones encontradas: por una parte, la alegría de haber llegado el momento de inaugurar un nuevo espacio donde se convoquen ideas de las distintas disciplinas de nuestra área; por otra parte, el sentimiento de incertidumbre ante un viaje que se comienza y cuyo punto de llegada no se aprecia en el horizonte. Es decir, estamos, como hemos señalado en nuestro título, en el punto justo del cambio de trayectoria que pretende abrir un espacio de reflexión que emerge entre las diferentes disciplinas de las Ciencias Sociales y las Humanidades desde un concepto fundador y complejo como la “representación”.

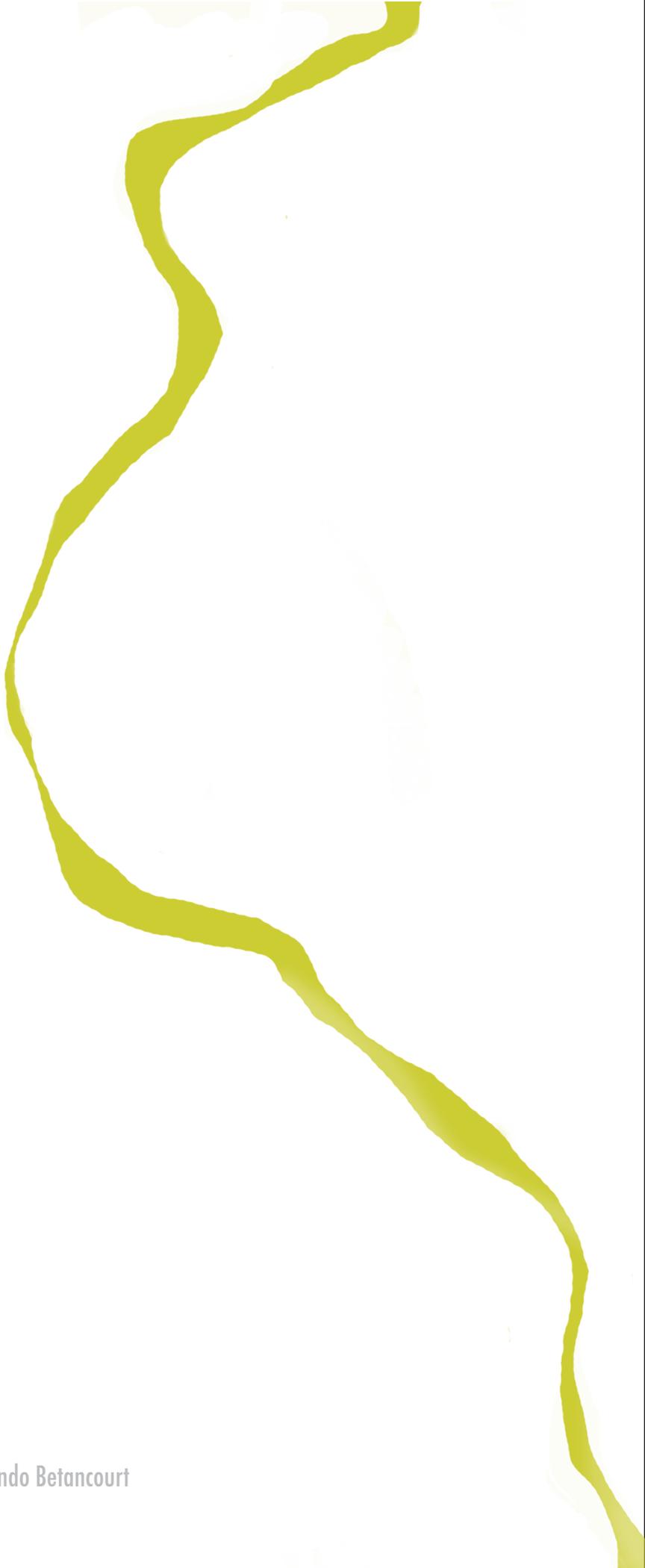
En este primer número celebramos la participación, en la sección miscelánea *Fugas*, de académicos tan distinguidos como Fernando Betancourt, Mauricio Beuchot y Alberto Dallal, quienes, a través de perspectivas originales y diversas, proponen una reflexión sobre diferentes nociones esenciales en las Humanidades, como la tradición, el tiempo y la sublimación. La siguiente sección, *Horizonte*, consiste en un *dossier* monográfico, que esta vez hemos querido destinar a la necesaria reflexión

del concepto fundamental y punto de partida de nuestra propuesta de investigación: el concepto de “representación”. Contamos con las colaboraciones de tres eminentes investigadores, Alberto Vital, Francisco Rivero y Enrique Flores, cuyas aportaciones se mueven en distintas ópticas e involucran la literatura, la historia intelectual y la etnopoética. Completan el número la sección *Simultáneas*, dedicada a reseñas de libros recientes de temáticas muy diversas y significativas para la revista, y *Anamorfosis*, el espacio para reportajes gráficos y visuales, en esta ocasión dedicado a la provocadora obra de la artista mexicana Meduzcka Gorgona, presentada por Vanessa Rivera.

Los artículos y las colaboraciones recogidos en este número inaugural reflejan nuestro interés por contribuir a la discusión interdisciplinaria dentro de las Humanidades y las Ciencias Sociales, desde el abordaje de conceptos fundamentales como el de “representación”, con el fin de invitar a los lectores, a partir de una visión integral, a promover la generación del conocimiento hacia nuevos horizontes. Celebremos, pues, el inicio de esta nueva mirada.

Mariana Maserà

Directora de *Inflexiones*

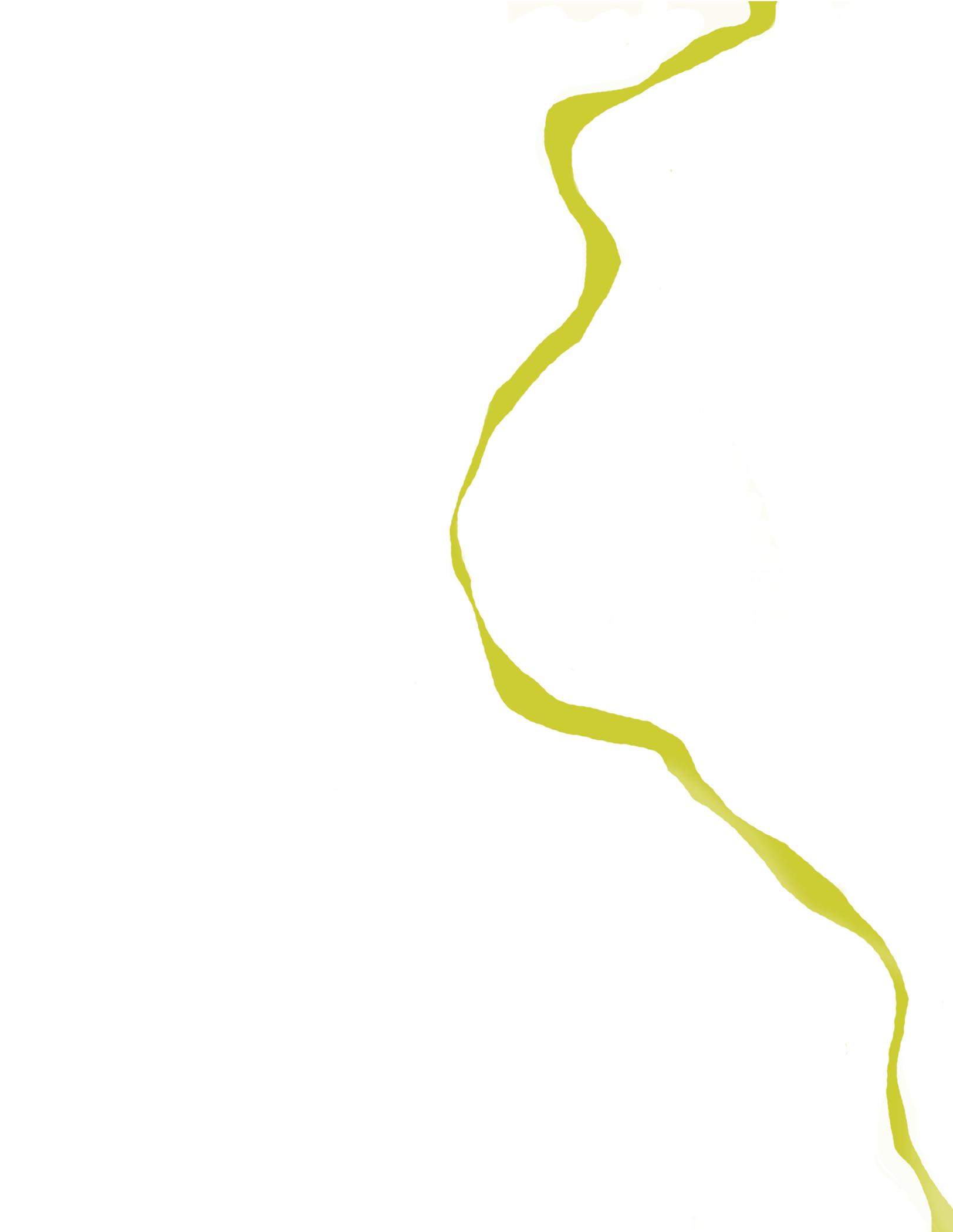


Fugas

01. Betancourt

02. Beuchot

03. Dallal



01.

El tiempo como concepto-forma y el problema de la historicidad: un enfoque sistémico

Time as a concept-form and the problem of historicity: a systems perspective

recepción: 12 de diciembre de 2016
aceptación: 23 de enero de 2017

FERNANDO BETANCOURT
Universidad Nacional
Autónoma de México



Resumen

El artículo busca estudiar las posibilidades de reconceptualizar la noción moderna de tiempo. Se exploran las implicaciones que para esta tarea suponen el cambio de enfoque y una nueva modalidad de interrogación. En el primer caso, se introduce la dimensión del observador como premisa básica. En el segundo, se interroga sobre cómo es posible el tiempo. Ambas cuestiones permiten reformular el concepto entendiéndolo como un esquema de observación. Se analizan, además, las formas derivadas tanto de horizontes como de estructuras temporales y de historicidad.

This article seeks to study the possibilities of reconceptualizing the modern notion of time. The implications of shifting perspective and a new mode of questioning are then explored. First, the dimension of the observer is introduced as a basic premise. Second, the very possibility of the epistemological concept of time itself is questioned. Both problems allow us to reformulate the concept of time by understanding it as an observational framework. The article then analyzes the forms derived from temporal and historical horizons and structures.

Palabras clave:
sistemas, epistemología,
historicidad, tiempo, historia

Keywords:
systems, epistemology,
historicity, time, history



Introducción

El interés de este trabajo consiste en desarrollar una tesis cuya formulación correlaciona la cuestión moderna del tiempo en general con la asunción de la categoría de historicidad.¹ Lo que se ha mostrado como diferente respecto a los tratamientos habituales tiene que ver con el papel determinante que juega el observador y con la lógica de diferenciación que instituye. Tesis que se encuentra enmarcada en una recepción de la teoría de sistemas y en la adopción de las posturas epistemológicas que se desprenden de ella, amén de las consecuencias de orden práctico ya enfrentadas desde la discusión metodológica en el campo de la investigación social (Mascareño, 2006). Debo también hacer explícito el emplazamiento del cual parto y que puede ser formulado de la siguiente manera. Desde el siglo XVIII una de las cuestiones epistemológicas claves ha sido aquella que considera que los objetos, fenómenos o campos de estudio, están configurados por una temporalidad innegable e irreductible, por lo que las consecuencias de esta configuración marcan todos los productos cognitivos y los procesos característicos de las ciencias en general.

En la actualidad existe una gran diversidad de modalidades temporales que se expresan también en diferentes ámbitos. Tanto en la literatura, como en la ciencia o en la cultura en general, el tiempo se ha convertido en una cuestión de importancia creciente. Pero ya sea en el campo literario o en la investigación científica, no es posible obviar los retos que suponen la temporalidad y nuestra condición moderna como inmersión en el tiempo. Este trabajo toma como punto de partida esa diversidad de tratamientos que muestran lo propio de esa condición contemporánea de la experiencia del tiempo, a saber, hablar del tiempo solo es posible habitando marcos temporales precisos. Es en el campo de la investigación científica donde la introducción de esta temática adquiere valor de síntoma. Si es posible hablar de una

¹ *El término modernidad se entiende en este escrito no como una época singular del devenir histórico, sino como un concepto que define un cambio general en el horizonte de lo pensable. Si bien comprende a la época histórica en su cronología —siglo XVII en adelante—, no se reduce a ella, puesto que ese concepto expresa aquello que en realidad singulariza lo que podríamos llamar cultura moderna. Se trata de un horizonte que constantemente se interroga como tal, es decir, como modernidad, y en esa interrogación encuentra las posibilidades de su reproducción. Es un horizonte o cultura que se observa constantemente a sí misma y al conjunto de sus productos reflexivamente; en suma, una cultura enfrentada a la exigencia continua de observar observaciones.*



revolución copernicana equiparable a la que supuso el cambio de visión del cosmos, la perspectiva de un universo en continua evolución debería ganar tal prerrogativa (Prigogine, 1990: 12-13).

En suma, hablar del tiempo implica una cuestión central de grandes proporciones teóricas: el tiempo como objeto de una disquisición filosófica, estética, científica, esto es, social, obliga a esa misma sociedad a captarse como parte de dicho objeto. No hay ya modos reflexivos que arrojen la pregunta sobre el tiempo con la indubitabilidad metafísica de lo exógeno y de lo existente en sí. El ejemplo de la historiografía es más que ilustrativo. Como ciencia de los acontecimientos temporalmente instituidos, se ve obligada a interrogarse constantemente como producto histórico condicionado. Así, se presenta una situación paradójica por la cual todo lo que puede ser identificado en sus ámbitos de experiencia, en sus objetos o problemas de investigación, no cesa de ser reencontrado en aquella situación que viene a ser el suelo de su propia determinación. Es este gesto que tiende a generalizarse a campos diversos de saberes o experiencias sociales dispares, el que conforma el núcleo de la tesis que me interesa desarrollar.

Ya no solo se reconoce el que toda cognición tenga como campo de estudio conjuntos de fenómenos atravesados por la *flecha del tiempo* —el tiempo como irreversibilidad—, sino que se trata de algo más crucial y que exige que los procesos cognitivos y sus resultados mismos se asuman como

temporalizados. Se trata de extrapolar esta consideración llevándola a las condiciones por las cuales esos conocimientos o productos cognitivos son posibles. Resulta que si hubo un esfuerzo previo por desentenderse de las condiciones históricas a partir de las cuales se producían conocimientos, en la actualidad el vuelco temporal exige asumir con todas las consecuencias del caso el que todo conocimiento está delimitado históricamente. Esta expresión puede entenderse bajo una significación más precisa. Si no se trata ya de clarificar las consecuencias susceptibles de ser identificadas cuando las esferas que estudian las ciencias —entre ellas, por supuesto, la propia historia— están temporalmente determinadas, la cuestión consiste en problematizar el suelo a partir del cual se constituyen esas esferas. Entonces la expresión refiere al problema más general de qué entender por historicidad.

En esta problemática está involucrada esa vieja equivocidad por la cual hablar de historia puede estar referido, ya a un saber particular que adquiere en el siglo XIX la denominación como proceso cognitivo, ya al campo de problemas que aborda y que suele ser equiparado con el devenir mismo. No es que se trate aquí de buscar clarificar la distinción mencionada, sino de mostrar el tipo de problemas que emergen con el cambio de perspectiva. Parto, entonces, de interrogar no *qué* es el tiempo, sino *cómo* es posible el tiempo. A continuación, el esfuerzo consiste en relacionar esta forma de interrogar con la categoría de historicidad, más allá de entender esta noción desde la



ontologización que presuntamente implica y desde el determinismo implícito de los tratamientos ya ensayados (Luhmann, 1991: 476-477). Si el camino reflexivo trata de sacar provecho de los aportes sistémicos, la pregunta central es ésta: ¿cómo es posible describir el tiempo desde una perspectiva de teoría de sistemas y qué supone ello para una reflexividad que se encuentra presupuesta en la noción de historicidad?

El problema del tiempo y la cuestión de la contingencia

Si el tiempo se convierte en cuestión central para las estructuras sociales modernas, lo que resalta es el hecho de que no se trata de una invención original de este mundo mundanizado. Por debajo de las rupturas que se abren entre una sociedad ligada a un fundamento teológico incondicionado y otra que rompe con las tradiciones metafísicas limitadas por dicho fundamento, aparece una consideración más útil para una precisión del concepto tiempo. Incluso las modalidades de pensamiento previas al siglo XIX no se distinguen de las concepciones modernas por el hecho de una sustitución que va de la unicidad a la diversidad, de una sola forma de concebirlo a una fragmentación continua que parece no detenerse ni siquiera por sus propias limitaciones. Tampoco ha servido mucho la contraposición de metáforas temporales, tales como las que suponen linealidad o sucesividad frente a las circulares. La diversidad fue patrimonio también de las sociedades tradicionales en su sentido sociológico. Del tiempo ritual, sacrificial, religioso, al político dinástico o incluso al providencial, todas estas formas hablan de una pluralidad que no esconde tampoco un elemento común: los tiempos diversos se presentaban como índices exteriores a los campos de la propia experiencia.



Esos tiempos diversos se consumían en una dimensión no necesariamente existencial así como tampoco encontraban lugar en sus órdenes de saber. La formulación que condensó esa diversidad en una modalidad más o menos unitaria se encuentra en la nivelación del tiempo con el problema del *ser*. El “tiempo es” (Luhmann, 2009: 208), donde la afirmación presupone la condición de substancia indubitable y su estado como continuo fluir. El movimiento aludido cobraba sentido gracias al punto fijo, puesto que lo que se mueve puede ser notado y revestido de importancia solo en relación con lo inmóvil. De tal modo que el esquema central para pensar estos tiempos era el que se sigue de la diferenciación entre “móvil/inmóvil, variable/invariable, *tempus/aeternitas*” (Luhmann, 2009: 20). Esta disposición enfatizaba aquello que escapa del tiempo y solo por eso mismo lo fundamenta; se trata de una exterioridad al flujo del tiempo que lo limita desde la fijación infinita de un tiempo eterno. Este último no tiene límites, como no tiene límites Dios como unidad exenta de diferencias en sí misma. Dios precede a la diferencia y es, por tanto, el único que puede observar lo móvil y lo inmóvil, lo eterno y lo fugaz.

Dios adquiere cualidades de instancia omnipresente, es decir, se constituye como el único observador universal no condicionado que ve al mundo y a la diferencia que lo constituye. Metafísica puede ser entendida, entonces, como ocultación de ese punto ciego que permite toda observación, como ocultación necesaria del ob-

servador. ¿Qué es entonces el mal? Se trata del desdoblamiento de dos instancias: el “*diabolon*” como diferencia nunca admitida al nivel del observador² y el “*diablo*”, aquel que busca observar al observador. Frente a Dios como unidad que observa todo, el diablo articula la exigencia de observar al observador. Se puede decir de otra manera: las estructuras temporales escapaban a cualquier sentido de contingencia; por eso los órdenes de lo temporal se exteriorizaban como elementos no inmanentes de lo social. Tiempos no contingentes que, sin embargo, se desplegaban a partir de factores de lo medible o de lo que podría ser susceptible de factorización: duraciones limitadas, periodos, ciclos, intervalos, momentos, fases, estaciones. Se trataba de una lógica de lo *iterable* donde la cualidad central escapa a todo sentido de improbabilidad o sorpresa.

La posibilidad de repetir los criterios por los cuales se mensuraban los tiempos se convertía en elemento crucial, lo que muestra la importancia que tenía la memoria como posibilidad del olvido. En ello va jugado el riesgo como factor también

² “Porque la observación no es sino una designación distintiva. Eso en principio habla en contra de la observación de una unidad que no excluye nada y que incluye hasta la observación misma. La unidad insuperable que se sustrae a toda observación, ha sido denominada Dios y se ha concluido que aquel ángel que intentó observarlo, solo podía tomar la posición del mal” (Luhmann, 1996: 192).



importante en esa concepción tradicional del tiempo. Es de sobra reconocida la relación entre tiempo y riesgo, donde el cambio como irrupción imprevista adquiriría connotaciones negativas. En las situaciones premodernas, el riesgo se oponía al peligro de la misma manera que la fiabilidad a la inseguridad, que la unidad a la diferencia o que lo eterno a lo fugaz. La fiabilidad dependía de la duración vista como *continuum* de lo repetible, mientras el peligro se centraba en los elementos contextuales, y por tanto, externos al grupo o la comunidad de pertenencia. Es decir, la fiabilidad estaba en relación inversa a la contingencia que supone lo temporal, mientras que el peligro tiene otras significaciones (Giddens, 1993: 42). En suma, riesgo suponía la dimensión de improbabilidad, lo inesperado y lo no susceptible de control. De ahí que la fuente de lo ominoso externo se encontrara en una falta de confianza concomitante al propio tiempo como alteración: la alteridad misma como amenaza.

El peligro del tiempo dependía de esas condiciones de falibilidad de todo orden contingente; de ahí que en la época moderna el riesgo se traslade, en buena medida, hacia el futuro. Esto se explica porque para la sociedad moderna el futuro es lo indeterminado y como ya no resulta ser objeto de predicción sino de improbabilidad, el sentido de incertidumbre se generaliza.³ Si las formas tradicionales de concepción del tiempo no problematizaban el futuro, esto se debía a la primacía que adquirió la categoría de necesidad como limitación

de lo contingente. En efecto, contingencia expresa “negación de necesidad e imposibilidad”. La necesidad es, en este caso, exclusión de improbabilidad: lo que es, es como dato incuestionable (Luhmann, 1997: 89-90). Visión que terminó siendo sistematizada por la tradición cartesiana bajo los registros lógicos del principio de identidad y de tercero excluido, lo que señala la dificultad de superar los horizontes de nuestra tradición reflexiva. Por el contrario, la noción de contingencia consiste en aquello que no puede ser ni necesario ni imposible, pues apunta a esa capa de indeterminabilidad no susceptible de ser aprehendida con las herramientas lógicas habituales. En su horizonte —y contrariando frontalmente la temática de la unicidad y la identidad subyacente en la diversidad del mundo— todo lo que es bien puede ser de otra manera: en ello se resume la contingencia y sus fuertes consecuencias de indeterminación.

Quizá por eso la instauración de una sociedad como la que se despliega a partir

³ “Actualmente nos interesa tan solo un punto de vista abstracto: que no se puede conocer el futuro (de lo contrario no sería futuro) y no se puede describir la sociedad en la que uno vive debido a su novedad estructural [...]. El resultado parece ser que el futuro solo puede ser percibido en el medio de la probabilidad, es decir, solo puede ser percibido en sus características como más o menos probable o más o menos improbable” (Luhmann, 2006: 94-95). Véase también Luhmann (1997: 121 y s.).



del siglo XIX se vea constantemente enfrentada al riesgo inherente que conlleva una temporalidad tan resueltamente contingente. Y ya puede sospecharse que una manera de enfrentar dicho riesgo consiste en la construcción de estructuras temporales manejables —es decir, como reducción de complejidad— por más que se den en un contexto de indeterminación. Desde este marco adquiere relevancia el problema de la toma de decisiones presentes, teniendo en cuenta que este presente actúa como apertura de posibilidades futuras. Me parece que Koselleck trató de abordar esta problemática y sus famosos comentarios que se resumen en la contraposición entre espacio de experiencia y horizonte de expectativa no dejan de tener valor de generalización. La orientación futurocéntrica que toma el tiempo a partir del siglo XVIII no contradice la indeterminación, sino que resueltamente enfrenta la cuestión de un riesgo que se traslada al futuro (Koselleck, 1993). Pero también se puede observar cómo el riesgo, a diferencia de la amenaza o el peligro, se convierte en factor interno de la propia sociedad moderna.

Si entonces la contingencia, según Luhmann, se convierte en valor de la modernidad cultural, ¿cuál es su relación con la historia y la historicidad, dos nociones centrales para una sociedad que tiende a diferenciarse funcionalmente? Dejando atrás las herencias que se continuaron en pleno siglo XIX y XX al retomar, quizá con otro vocabulario, la exigencia tanto de unicidad originaria como de necesidad propia del enfoque exógeno, el camino

para una reconceptualización del tiempo pasa por incorporar ese valor en un ejercicio de formalización por otras vías. La cuestión que se deja entrever es la condición de autorreferencialidad que supone el concepto de tiempo bajo un tamiz de radical contingencia. La tónica de circularidad autorreferencial se encuentra ya esbozada en una de las investigaciones más famosas realizadas por Michel Foucault. En su libro *Las palabras y las cosas* —y en un apartado que tiene como umbral el relevante problema de los límites de la representación— aparece una afirmación que es menester analizar aquí: la modernidad puede ser entendida como la edad de la historia con todo derecho (Foucault, 1996: 213 y s.).

En dos niveles se despliega esta aseveración aplicable a las denominadas ciencias humanas. Primero, la afirmación busca dar expresión a ese movimiento que eleva a la *Historia* al nivel de un *modo de ser fundamental* de todo aquello que se da en la experiencia, de acuerdo al vocabulario foucaultiano. Es en ese sentido que el primer nivel busca estudiar el establecimiento de los marcos temporales que constituyen al conjunto de *empiricidades* que dan volumen a las formas de saber modernas. A finales del siglo XVIII —más notorio en el siglo posterior— se inaugura una situación caracterizada por el hecho de que no pueden instituirse los saberes y las ciencias, si no se definen de antemano los límites de un conjunto de campos de experiencia que exhiben temporalidades específicas. De tal modo que, a partir de este



punto, todas las configuraciones de saber encuentran a sus objetos o fenómenos de estudio ya temporalizados y delimitados en sentido lógico-formal. Mientras que el segundo nivel en que se despliega la expresión de Foucault apunta a la aparición de una ciencia especializada en la gestión de acontecimientos empíricos temporalmente establecidos.

Esa ciencia de los acontecimientos —la historia propiamente dicha en su condición moderna— adquiere ya para el siglo XIX su rasgo central: una forma de saber especializada en trabajar con fenómenos contingentes. De acuerdo a lo anterior, la Historia define ya para finales del siglo XVIII los diferentes campos empíricos para toda forma de saber, pero también y por el mismo movimiento, la condición misma del *ser*, de todo *ser* (Foucault, 1996: 215). Se hace notar que la primera condición señalada por la Historia con mayúscula —esto es, el devenir o la historicidad— anticipa en sentido estricto la conformación de esa ciencia de los acontecimientos definida como historia. Y esto no solo supone la aparición previa de un conjunto de campos temporalizados de experiencias, sino también al conjunto de elementos categoriales y conceptuales necesarios para su tratamiento cognitivo. Cabe precisar que dicho campo no se corresponde con un conjunto de fenómenos u objetos que pertenecen de manera exclusiva al saber histórico. Antes bien, define un ámbito mucho más vasto que las áreas objetuales que coinciden con aquellas consabidas fronteras disciplinarias que

se establecen desde el siglo XIX.⁴ Interesa tratar de valorar la expresión foucaultiana —la época moderna como la edad de la historia— con relación al cambio que se presenta en cuanto al concepto de tiempo y de temporalización.

⁴ De hecho, la ciencia histórica no delimita un solo campo sino que atraviesa el conjunto de disposiciones objetuales de las demás formas de saber. De ahí que no unifique un cuerpo teórico ni un solo conjunto de procedimientos, sino que despliega una lógica de transversalidad respecto al conjunto de ciencias con las que convive. Para Foucault la historia se coloca, desde el siglo XIX, en los intersticios que dejan las vecindades entre disciplinas, situación generalizable a toda ciencia humana (Foucault, 1996: 358).



Tiempo y modernidad: la aparición del observador como diferencia

Me parece que puede interpretarse esa *edad de la historia* como un efecto de las nuevas modalidades de tratamiento de lo temporal, de tal manera que sería válido considerarla como una aguda *temporalización del tiempo*. Dicha edad de la historia define un proceso de temporalización agudo —modo de ser de aquello que nos es dado en la experiencia según Foucault— que en sentido lógico antecede a esa forma de saber que lleva a cabo sus investigaciones empíricas en órdenes temporales diferenciados. Estos órdenes delimitan estructuras que se condensan y adquieren funcionalidad para tratar, de forma sistémica, modalidades del tiempo como no actuales y por tanto como índices de desimultaneización. Con la introducción de la noción *temporalización del tiempo* se busca precisar la singularidad de ese proceso inaugurado en la segunda mitad del siglo XVIII y que no ha cesado de profundizarse. Edad de la historia quiere decir, entonces, emergencia de una sociedad que da pie a la aparición de una enorme variedad de tiempos absolutamente contingentes, variedad que no se deja reducir a los esfuerzos de ontologización, donde las metáforas del movimiento y del flujo resultan inoperantes, además de que la externalidad respecto al tiempo deja de

ser plausible como marco de lo pensable. Una variedad que, por otro lado, abre espacio para nuevas modalidades de cronologización, mensurabilidad y de otros mecanismos de control.

Es en la modernidad donde los determinismos o los finalismos, que dieron origen a esas fuertes expectativas metafísicas de sentido, se vacían de contenido normativo. Según Blumenberg, en ello va jugada la legitimidad de la edad moderna en el sentido de superación de los límites prescritos por la Edad Media y por el propio concepto de secularización (2008: 124). Pero a pesar de que la categoría de secularización haya podido ser interpretada como un rasgo de continuidad con el tiempo cristiano de la providencia, no desmiente la aparición de un nuevo efecto que pone en entredicho el proceso mismo de laicización como transposición de contenidos previos a una situación típicamente moderna. Por más que esa transposición pueda ser considerada con base en un *continuum* de instantes fugaces enlazados y propios de las cuantificaciones modernas del tiempo, el cambio no deja de tener consecuencias profundas. Una enseñanza al respecto se le debe a Giorgio Agamben. En ese célebre texto donde estudió los rasgos centrales que presenta el denominado tiempo histórico, Agamben recusa el considerarlo una continuación, por otros medios, del tiempo secuencial y rectilíneo que se postulaba en el viejo testamento y en la escatología neotestamentaria.

El problema moderno de la temporalidad,



en palabras de Agamben, no puede ser vista como una “laicización del tiempo cristiano rectilíneo e irreversible, al que sin embargo se le ha sustraído toda idea de un fin y se le ha vaciado de todo sentido que no sea el de un proceso estructurado conforme al antes y al después” (2007: 139-140).⁵ La última parte de la aserción no deja lugar a equívocos respecto a la profundidad del cambio: la *irreversibilidad*, la *no finalidad teleológica* y la problematicidad que preña, desde entonces, toda deliberación sobre el *sentido* del tiempo, afirman una configuración distinta. Precisamente el esfuerzo heideggeriano permite ya realizar el desalojo de toda concepción ingenua del tiempo sostenida por la tradición metafísica, esto es, se trata de un *más allá* de los instantes puntuales propios de una secuencia lineal y homogénea (2007: 151-152). La ingenuidad es rota por la perspectiva que se alimenta del hecho de que toda deliberación sobre el tiempo es también un producto de la historia y, por tanto, del tiempo mismo.

El tiempo solo puede ser tematizado como un efecto del propio tiempo. Se trata de ese rasgo novedoso de la modernidad y que consiste en la proyección de estructuras temporales bajo una concepción que no puede ya aceptar las prescripciones teleológicas —tal y como señaló Agamben—, ni mucho menos la orientación *heterorreferencial* que le es propia. La propuesta foucaultiana hace hincapié en que, desde el siglo XVIII, la situación social reclama condiciones radicalmente mundanizadas que terminan sintetizadas en la noción de *historicidad*. Esta apreciación puede

caracterizarse de forma más precisa si dicha noción —la Historia con mayúsculas— no solo recupera ese sentido agudo de contingencia, sino que además delimita una serie de marcos temporales y de tratamiento cognitivo para las formas de saber modernos. La anterior consideración sienta las bases para abordar la cuestión de cómo es posible esa diversidad de estructuras temporales, pero su punto reflexivo de inicio se localiza en la ruptura con las problemáticas anteriores en cuanto a la búsqueda de un sentido inmediato y accesible del tiempo.

Aquello que puede considerarse todavía como *sentido* se encuentra delimitado a un proceso de formalización que preside la emergencia de dichas estructuras modernas del tiempo. La expresión *sentido del tiempo* presupone algo que no había podido ser reflexionado desde los anteriores horizontes de lo pensable: la unidad del observador. La aparición de esta cuestión, esto es, todo sentido se proyecta desde las operaciones por las cuales se realizan observaciones temporales, se caracteri-

⁵ Un poco más adelante, en la página 140, Agamben escribe lo siguiente en referencia a cómo la forma estructurada instituye toda problemática de lo histórico para la modernidad: “El antes y el después, nociones tan inciertas y vacuas para la Antigüedad y que para el cristianismo solo tenían sentido con miras al fin del tiempo, se vuelven ahora en sí y por sí mismas el sentido, y dicho sentido se presenta como lo verdaderamente histórico”.



za como un proceso complejo que une y separa “generalizaciones simbólicas y diabólicas”.⁶ Si lo diabólico expresa el esfuerzo por observar al observador —la unidad de la diferencia como simultánea y, a partir de ahí, la unidad y la diferencia como no simultáneas— entonces la cuestión consiste en preguntar *cómo* es posible el tiempo y no *ya qué* es el tiempo. La primera forma de interrogación abriría la puerta para describir la formulación de estructuras temporales, la segunda limita toda respuesta a su imposibilidad. Como un primer elemento característico de esta forma de interrogación encontramos a la diferencia misma y a las subsecuentes formas de diferenciar, todo a partir de un observador y de las operaciones específicas que realiza (Luhmann, 2009: 207-208).

Dos cuestiones se encuentran relacionadas en la condición que hace posible el tiempo. Primero, cuando se coloca al observador en el plano de fundamento, se visibiliza el hecho de las operaciones, posibles y realizadas, como ejecuciones de un observador. Desde esta consideración es que se puede afirmar plausiblemente que el tiempo es una plataforma de observación. El supuesto central consiste en asumir que el tiempo es una construcción del observador que por eso mismo puede observar algo. Segundo, recuperando el sentido como diferenciación a partir de la cual se pueden establecer diferenciaciones subsecuentes, se llega a la afirmación de que el tiempo supone, como criterio central, la introducción de una diferencia basal (Luhmann, 2009: 213-214). No debería

sorprender que se recupere la función que desde antaño pareciera acompañar a las deliberaciones clásicas sobre lo temporal: se trata de una forma de diferenciar algo de algo. En las investigaciones desarrolladas por Prigogine, este rasgo es el que viene a definir todo sistema alejado del equilibrio y que alcanza una situación de orden, se entiende que en un medio o entorno de aguda entropía: la ruptura de simetría. La autoorganización que pueden alcanzar los sistemas alejados del equilibrio es resultado de una creciente asimetrización, tanto espacial como temporal, por lo cual el nivel de complejidad al que se llega está en relación directa con un desarrollo cualitativo de la diferenciación interna como proyección de la diferencia que guarda respecto a su entorno (Prigogine, 1994: 112).

Cuando se trata de pensar los sistemas como órdenes homeostáticos en equilibrio permanente, la única modalidad de descripción pasa por la categoría de simetría. Decir que el tiempo implica la introducción de una diferencia que no cesa de diferenciar constantemente, es asumirlo como

⁶ “Todo intento de simbolizar la unidad de la diferencia como el todo, es expuesta a la observación diabólica —así como de acuerdo con una vieja historia, el intento de observar a Dios como lo que no se puede pensar más grande, mejor, más poderoso, etcétera, fracasó por el problema de la diferencia y terminó en que el observador se volvió malo: no le quedó sino la posibilidad de diferenciarse a sí mismo” (Luhmann, 1996: 143).



producto de un proceso de asimetrización o bifurcación, y que fuerza, por tanto, a realizar una elección. En efecto, el tiempo considerado como *forma* se establece a partir de la diferencia pasado/futuro o antes/después, como señaló Agamben. Se trata de una forma esquematizada y solo por eso mismo permite observar algo como algo, en este caso, fenómenos temporalizados. El tiempo, entonces, es una forma, o también es un esquema que permite la operación de observación; de ahí que no resulte casual una cierta evocación kantiana en dicho tratamiento sistémico.⁷ Desde esa diferencia basal el sistema social puede observarse a sí mismo, dado que dicha forma es una operación específica que, en palabras de Luhmann, “se orienta a partir de una *diferencia entre antes y después*” (1996: 63). Como esquema precede a la construcción de horizontes y estructuras temporalizadas de forma contingente.

En sentido negativo, la contingencia involucrada en el acto de observar se presenta como pérdida de univocidad del mundo. En sentido positivo, dicha contingencia se recupera en tanto valor particular de la modernidad cultural, pues señala al mundo susceptible de ser descrito como abierto, como delimitado a partir de posibilidades y elecciones (Luhmann, 1997: 117). Esto es lo que significa asignarle a la diferencia antes/después o pasado/futuro, el estatus de diferencia basal. Como forma elemental permite, en la potencialidad que presenta para producir más diferencias o asimetrizaciones, la enorme diversidad a la que se

hacía referencia al principio de este escrito. En tal caso, aquello que puede ser singularizado como evento, acontecimiento o hecho, es un punto o nodo de encuentro de líneas de dispersión, a la manera de una red imposible de ser determinada en su conjunto. Esto supone que los horizontes y las estructuras temporales que se siguen de la diferencia basal recuperan la condición contingente expresada en los dos sentidos.

⁷ Como bien se sabe, la doctrina kantiana del esquematismo en la esfera de las categorías a priori, decide el paso de lo ontológico a lo epistemológico, si se entiende por tal la posibilidad de constitución de los objetos de conocimiento como objetos. De ahí que el tiempo, como categoría a priori, resulta inaprehensible desde definiciones lógicas, situación que, sin embargo, permite tratar los objetos en el tiempo como ámbito experiencial (Kant, 1982: 97 y s.). Para la cuestión del tiempo, véanse las pp. 48-49.



La forma tiempo y su paradoja

Ahora bien, la distinción basal exhibe la paradoja que involucra y que está presente en esas modalidades diferenciadas: la diferencia que supone como unidad o, más bien, la diferencia temporal establecida a partir de la unidad de la diferencia. Si la contingencia como valor de la modernidad es un logro evolutivo del sistema, entonces es posible afirmar que la *temporalización del tiempo* es propiamente efecto de la temporalización de la complejidad del sistema social, a la par de una creciente exigencia de selectividad o de horizontes de posibilidad (Luhmann, 2000: 378). Esto último se localiza tanto en los horizontes como en las estructuras temporales adecuadas para la condición de una sociedad funcionalmente diferenciada.

Pero la diferencia es la que hace ver algo solo a condición de no poder ver el otro lado, esto es, invisibilizando la unidad de la que parte la propia diferencia (Luhmann, 2009: 158). Ese mismo criterio de indeterminación que define el sentido de contingencia en la operación de observar se encuentra también al nivel de las observaciones de segundo orden. Tanto unas como las otras son incapaces de acceder a su polo de invisibilidad pues consiste en aquello que las posibilita. Si la observación de segundo orden permite volver visible lo invisible —la unidad presupuesta de la

forma como diferencia— no puede superar la constricción de cualquier operación de observación: su propio punto ciego. Esta situación obliga a la propia operación de diferenciación, pues es la que permite visibilizar aquello que es invisible cuando se observa la unidad de la diferencia. Tomando en cuenta que la operación no puede observarse a sí misma en el momento de su ejecución, está obligada a una posterior observación. Y como solo puede darse posteriormente, introduce una nueva asimetrización que rompe con la simultaneidad de la operación primera de observación.

Es crucial tomar nota de que, tanto la diferencia que supone la unidad de la diferencia, esto es, poder pasar de un polo al otro, como la que opera entre observación de primer orden y de segundo, son ya asimetrizaciones temporales que ponen en juego la misma diferencia basal pasado/futuro. Así que un primer apunte sobre cómo es posible el tiempo consiste en asumirlo como esquema de asimetrización que permite volver lo simultáneo en no simultáneo, lo actual en aquello que no es actual, todo para hacer visible esa capa de invisibilidad precedente. La asimetrización temporal permite ver lo que de otro modo no sería visible: el mundo como horizonte de posibilidades y a la propia observación de esas posibilidades. Lo anterior es consecuencia de aquella disposición que subrayaron tanto Foucault como Agamben y que se expresa como *autorreferencialidad*, pues el tiempo susceptible de ser acreditado se encuentra ya dentro del propio tiempo. La pregunta es si la circularidad determina

toda la base de posibilidades de esa historia que se presenta como un saber especializado en estudiar los fenómenos que caen en sus campos objetuales. En tal caso, las observaciones historiográficas no escaparían a esa lógica de la diferenciación, ni a las consecuencias que acarrea el que su trabajo cognitivo encuentre en la misma diferencia basal sus cualidades recursivas.

Regresando a la problemática de la asimetrización, cabe señalar que entonces la paradoja que involucra la forma tiempo tiene que ser resuelta con tiempo, esto es, con subsecuentes diferenciaciones, y por ello termina en una combinación compleja de simultaneidad con desimultaneización. Si la operación es tal solo en el momento que se lleva a cabo, esto alcanza para establecer cierta simetría con otras operaciones que son también operaciones en tanto ocurren. Situación parecida determina al mundo que puede ser observado: lo que es posible delimitar como eventos se presentan también en simultaneidad.⁸ La simetría está en el hecho de que todo lo que puede ser distinguido como fenómenos que ocurren —eventos, acontecimientos, hechos, sucesos— se presentan al mismo tiempo. Esta simultaneidad es el “fundamento” de lo que podemos considerar como presente y como base que permite el cúmulo de observaciones temporales en concordancia con las estructuras sociales (Luhmann, 2009: 219). Se sigue de ello que su justificación se encuentra enmarcada por el sentido de contingencia apuntado anteriormente. Así, aquello que es simultáneo contradice todo precepto

como presente y como base que permite el cúmulo de observaciones temporales en concordancia con las estructuras sociales (Luhmann, 2009: 219). Se sigue de ello que su justificación se encuentra enmarcada por el sentido de contingencia apuntado anteriormente. Así, aquello que es simultáneo contradice todo precepto determinista o lineal, incluyendo en este punto las aspiraciones de influenciabilidad que parecieran estar en la base de la vieja tradición occidental.

¿Qué entender como no influenciabilidad bajo la perspectiva de simultaneidad de mundo? Es un principio que afirma que, si lo que ocurre ocurre en el momento preciso —y no antes o después—, es menester asumir la inoperancia del presupuesto de que cada evento depende de otro anterior o incluso posterior. Ya sea la perspectiva teleológica o causalista, ambas coinciden en romper con la actualidad del presente

⁸ “En 1932 Alfred Schütz ya había expresado que los seres humanos envejecen simultáneamente. Nadie puede envejecer más rápido que otro (independientemente de las manifestaciones corporales del avejentamiento), esto es, vivimos en la simultaneidad independientemente de lo fascinante o aburrida que sea para cada quien la vida. Nadie se puede situar, para verlo mejor, en nuestro futuro, para después instruirnos sobre él. Como tampoco nadie puede quedarse atascado en el pasado, por más que haya casos dramáticos de quienes preferirían vivir en la nostalgia de lo que ya pasó: algunos de los del movimiento del 68” (Luhmann, 2009: 218-219).



de la operación. De este modo, la asimetrización es considerada como una conquista evolutiva a la que no es ya posible renunciar en el marco del sistema social (Luhmann, 1996: 80). Desde el horizonte de actualidad resulta imposible que un evento determine a otro, ya sea anterior o posterior, puesto que todo evento ocurre necesariamente al mismo tiempo. Cuando se presenta el evento, entonces cabe la expresión de su condición pasada, o en el otro polo, lo todavía no ocurrido como condición de espera, y el ejemplo del concepto de progreso no es el único que se puede traer a colación para ilustrar esto. Pero ello no es la demostración objetiva de una influenciabilidad sobre la producción de otros eventos; tampoco la inoperancia para el sistema de la asimetrización temporal por más que no acepte modalidades de determinismo. Lo interesante es que ambas perspectivas —causalidad en un polo, teleología en el otro— implican una ruptura de simetría como distancia temporal respecto al horizonte del presente de la operación.

Hay una funcionalidad para el sistema respecto a operaciones que se proyectan como no actuales para el sistema. Debe quedar claro que desde la dimensión de actualidad y simultaneidad se constituye el horizonte del presente, y solo desde él es posible observar causas pretéritas o efectos posteriores. Por tanto, desde la misma diferencia basal antes/después se construyen otros horizontes como horizontes de visibilidad, desde los cuales se describe a esos eventos pasados o futuros. Si dicha

asimetría solo lo es para el presente y dado que se trata de atribuciones del sistema realizadas desde la misma diferencia basal, su funcionalidad descansa en una reducción de complejidad (Luhmann, 2000: 420). Es la diferencia pasado/futuro la que otorga la cualidad de horizontes de observación a sus dos polos, bajo el entendido de que dicha operación de observación solo se realiza desde el horizonte de actualidad. De modo tal que la oportunidad para describir eventos pasado o futuros descansa en la primacía que exhibe la observación actual, lo que es lo mismo que afirmar que todo evento o fenómeno no actual tiene como condición la simultaneidad que acarrea la forma tiempo. Entonces, cabe considerar que el tiempo resuelve la paradoja involucrada en el tiempo mismo y esto se logra con la diferencia entre pasado y futuro y su constitución como horizontes temporales de observación (Luhmann, 1996: 63).

Si la forma tiempo es un esquema para la observación de fenómenos no actuales a partir de una ruptura de simetría o de una no simultaneidad, entonces sienta las bases para observar sucesos no actuales, ya sea bajo la premisa del pasado del sistema o, por el contrario, bajo la premisa del futuro del sistema. Desde cada horizonte no actual se producen observaciones de primer orden; solo desde el horizonte de actualidad se pueden observar dichas observaciones y entonces se tiene acceso a la unidad de la diferencia que los constituye. Las observaciones de segundo orden son necesarias porque pertenecen al horizonte de actualidad, donde la diferencia se pre-



senta en su simultaneidad. Entonces, los enfoques causalistas o teleológicos son esquemas temporales de observación, no una descripción fáctica de la influenciabilidad de lo actual. Desde la perspectiva de Luhmann, la violenta contracción que supone el horizonte de actualidad se “compensa” con la introducción de la diferencia actual/inactual, pasado/futuro. Pero el marco para este tratamiento está en la relación del sistema con su entorno, diferencia que ya involucra un esquema temporal de no influenciabilidad.⁹ Se puede decir que el tiempo es resultado de dicha operación y de un observador siempre situado y no atributo fenoménico de una realidad perceptible.

Estructuras temporales, modalización e historicidad: la lógica de la selectividad

Las estructuras temporales pueden definirse como el conjunto de observaciones que se producen con base en la distinción *pasado/futuro*, donde esta distinción constantemente es reintroducida en las operaciones de observación subsecuentes. Como cada estructura temporal lleva a cabo esta reintroducción constante de la forma en la forma, es precisamente este fenómeno de *re-entry* el que permite formular observaciones desde la base de una estructura particular (Luhmann, 2009: 89). ¿A qué se debe esa diversidad estructural? En una sociedad como la actual —es decir, funcionalmente diferenciada— no basta una descripción que sintetice todo el cúmulo de posibilidades que se despliegan a partir de esta dis-

⁹ “Simultaneidad, por tanto, significa la no posibilidad de influenciabilidad: entre más se contraiga la simultaneidad, menos puede haber influenciabilidad; y esto significa, sobre todo, la no influenciabilidad del entorno por parte del sistema y la no posibilidad de que el entorno afecte al sistema [...]. Pasado y futuro solo existen a costa del presente. El tiempo se contrae —para usar una expresión de Nicolás de Cusa— en el presente, para poderse diferenciar de pasado y futuro” (Luhmann, 2009: 221).



tinción. En otras palabras, no puede contentarse con la articulación de una sola estructura temporal, sino que requiere de una diversidad posible de estas estructuras, si se entiende por estructura un conjunto de observaciones o comunicaciones condensadas que pueden reproducirse o actualizarse cuantas veces sea necesario.

El propio concepto de semántica se entiende también como una estructura entre otras posibles, pues depende de una fijación o condensación por medio de la cual se conservan conjuntos de observaciones y se disponen para ser usadas posteriormente. Nótese que el término estructura involucra la distinción temporal pasado/futuro, por lo que la fijación permite conservación de observaciones previas al presente, mientras que su disposición para ser usadas posteriormente se produce como actualización de la estructura. En este último caso, se trata de un proceso de generalización que actúa permitiendo la *iteración* de la estructura (Luhmann, 1996: 81 y s.). Entonces las estructuras, en su doble condición de condensación y generalización, exhiben funcionalidad para más de un estado del sistema o estado del entorno. En tanto se mueven en el medio sentido, proyectan la distinción pasado/futuro sobre el telón de fondo de la diferencia entre actualidad y potencialidad, donde este último factor puede delimitarse ya sea hacia el pasado o hacia el futuro. Resulta notable el hecho de que las estructuras temporales vuelven tratable la condición de potencialidad, tomando como elemento implícito lo actual como real (Luhmann,

2000: 368-369).

Potencialidad, selectividad y actualidad son las categorías centrales en la constitución de estructuras temporales. La proyección de relevancias en cada estructura es producto de una modalización a partir de los elementos de potencialidad y actualidad involucrados. De tal manera que la modalización está en la base de la constitución de estructuras temporales, tomando en cuenta que se modaliza la condición presente de lo actual y desde ahí se generan por selectividad modos del pasado o del futuro (Luhmann, 2000: 363). En este proceso de modalización aparecen estructuras que tienden a una articulación selectiva de las posibilidades, de modo que dan pie, desde un *presente presente*, a la delimitación de diferentes estados pasados y futuros. Ya sea un presente del pasado o un futuro del presente, difieren en esa condición de simultaneidad con los posibles presentes pasados o los presentes futuros, donde la potencialidad es la que determina los modos diversos del pasado y del futuro.¹⁰ Entonces, ¿qué

¹⁰ “Queremos poder decir que el presente es simultáneo del presente del presente, y que con ello tiene una característica especial; que, además, el presente también es simultáneo con el presente del pasado, pero no con los presentes pasados, y por supuesto tampoco con los pasados de los presentes pasados ni con el presente pasado del futuro presente, sino solo con uno de los presentes futuros de los presentes pasados. En el concepto de presente entran también

podemos entender como tiempo histórico, dentro de esta pluralidad de estructuras temporales? Esto conduce de nuevo a los trabajos de Prigogine y a la noción de flecha del tiempo.

Una primera apreciación es aquella que lo toma como forma unitaria que se destaca sobre la diversidad de tiempos posibles. No se trata de una estructura fija o eterna, sino continuidad de una diferencia expresada al nivel de los horizontes temporales, si podemos seguir entendiéndolos como instancias previas a la modalización de las estructuras. Los horizontes pasados y futuros son los que se “mueven en el tiempo” para utilizar la metáfora de Luhmann. La unidad que se preserva es la unidad de una diferencia que se mantiene en el tiempo y en el desplazarse en él, lo que permite después la individualización de las estructuras dentro de las cuales se está en capacidad de describir eventos, acontecimientos y hechos, además de establecer las relevancias interpretativas del caso. El tiempo histórico es ese “moverse” de los horizontes como “continuidad e irreversibilidad”, donde el propio presente se coloca también como horizonte movable (Luhmann, 2000: 397). Esto no contradice la diversidad estructural y de las posibles selecciones, puesto que los horizontes actúan precisamente como horizontes de posibilidad a partir de los cuales la diversidad es un efecto ya de la selectividad puesta en marcha. Hay selección solo a partir de condiciones previas y dichas condiciones están al nivel de los horizontes.

Aparece, de nueva cuenta, el problema del sentido. Si la vieja filosofía de la historia pensaba en un tiempo histórico que, como devenir e historicidad, apuntaba hacia una dirección —equívoco sobre el que se ha hecho descansar su potencialidad reflexiva, pues puede interpretarse como dirección o como significación dada por el punto de llegada—, ahora la situación es distinta. El sentido en términos de diferencia entre actualidad y potencialidad es funcional para el sistema porque orienta, ya hacia la inestabilidad de la actualidad que se presenta como cierta, ya hacia lo incierto de la potencialidad que se convierte en estable. El precio que pagamos por nuestro mundo es la conjunción de “inestabilidad e incertidumbre”. La creciente posibilidad de variaciones y de selectividad está en consonancia con una complejidad creciente, entendida como un intento de limitar ambas. Por eso Luhmann afirmó que la estructura es “la selección de selecciones”; de ahí la pertinencia de una de sus tesis más llamativas: “El sentido es una representación de la complejidad”. Es una “forma de afrontar la complejidad bajo la condición de inevitable selectividad forzosa” (1998: 29).

La aparición del tiempo histórico y sus horizontes temporales como horizontes

reglas para la aplicación de la representación de la simultaneidad, lo cual es, a su vez, condición para la comunicación en la dimensión social” (Luhmann, 2000: 396-397).



de posibilidad son un efecto de la complejidad que ha alcanzado el sistema social moderno, por lo que cabe considerar a las estructuras temporales como una prestación selectiva del propio sistema y de sus niveles de complejidad acrecentada como exigencia de selectividad (Luhmann, 2000: 378-379). Es este el marco que permite abordar la categoría de historicidad. Lo que resalta de inmediato en este concepto es que, desde el siglo XIX, su uso refiere al devenir mismo del tiempo como flujo y movimiento, delimitando con ello el campo objetual de la historia. Precisamente el historicismo comprendió la historicidad como una esfera temporalizada donde los eventos, acontecimientos y hechos tienen lugar. Establece así los límites del saber histórico, pues encuentra en esta esfera sus objetos de estudio como dados o constituidos y frente a la cual los procedimientos que lleva a cabo permitirían su fundamentación solo porque se distingue ontológicamente de sus ámbitos objetuales. En otras palabras, se ha presentado un esfuerzo por naturalizar la noción de historicidad como lo dado, como lo no construido, mientras el saber sobre estos campos ocuparía el lugar de lo artificial. Pero ahora se trata de una categoría histórica en sí misma. En gran medida este trabajo no ha tenido otro tema de estudio que reflexionar la historización como categoría histórica y para ello el esfuerzo reflexivo se dirigió a considerarla como construcción por parte de un observador.

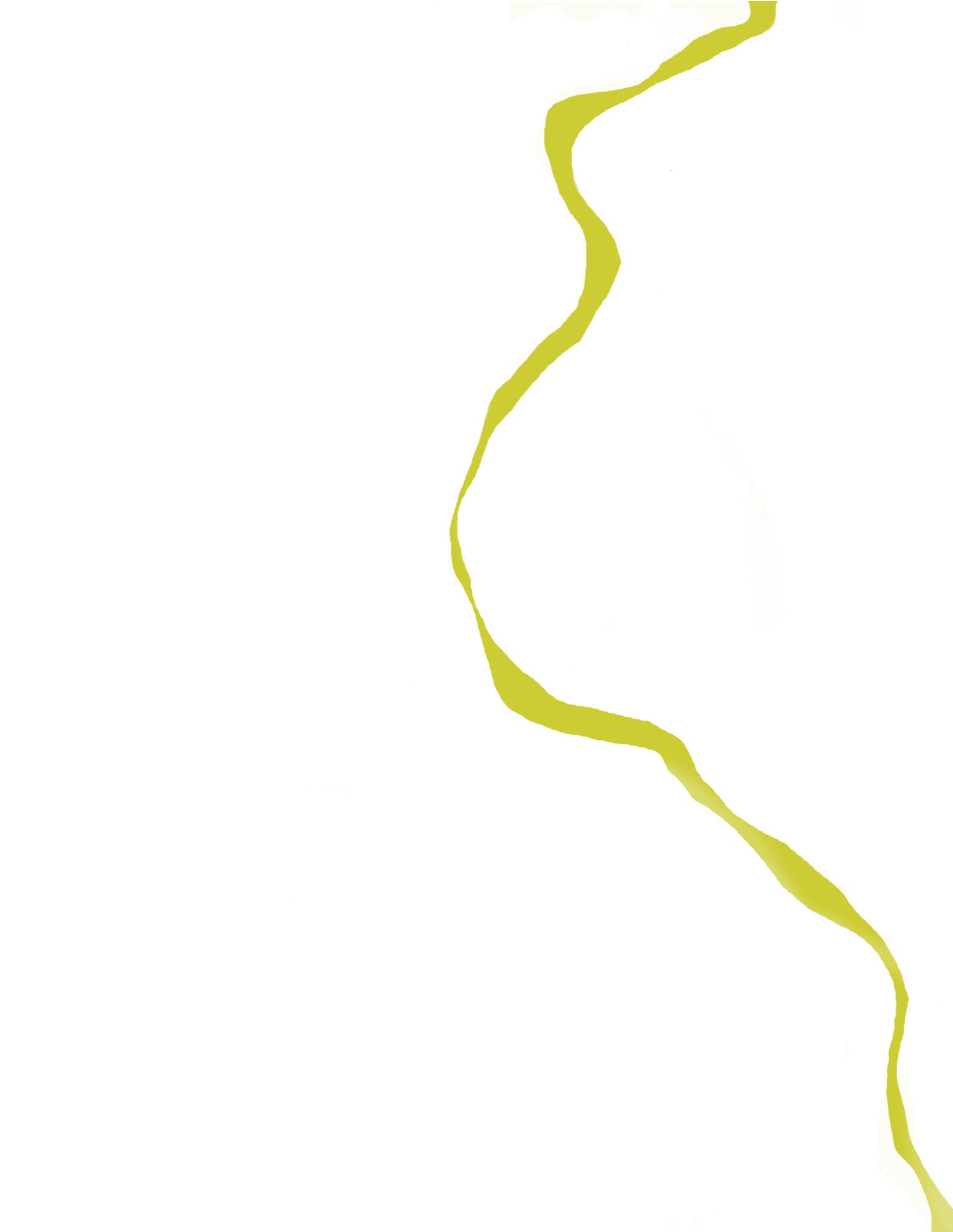
Historicidad, entonces, señala directamente a ese proceso de temporalización

del tiempo bajo el valor de la contingencia, determinando con ello toda estructura de la temporalidad, sus horizontes de posibilidad y su eventual generalización como iteración. Es una historización del tiempo mismo y un volverse reflexivo del tiempo, donde reflexividad se entiende como ejercicio de observación de las “determinaciones temporales a través de una modalización múltiple llevada a cabo completamente” (Luhmann, 2000: 393). Ambos rasgos caben en la apreciación foucaultiana de la modernidad como la edad de la historia, donde toda forma de observar se condiciona como operación contingente, permitiendo con ello una historización de la sociedad misma. Esto conduce a un nivel autorreflexivo para el que las observaciones condensadas —estructuras temporales— resultan a su vez objeto de observación bajo la misma distinción *pasado/futuro*. En tanto es factible realizar múltiples observaciones temporales y formas también diversas de observar estas observaciones, se proyecta una complejidad creciente en las observaciones, coincidente con la complejidad estructural de una sociedad que se autoobserva en términos temporales. En otras palabras, dicha temporalización del tiempo permite a la sociedad temporalizar su propia complejidad, también creciente y también expresada en una diversificación tendencial y evolutiva. El tiempo entra, desde entonces, al campo de atribuciones y a la lógica que priva en toda observación de segundo orden ■

Referencias

- Agamben, Giorgio, 2007. *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Blumenberg, Hans, 2008. *La legitimación de la edad moderna*. Valencia: Pre-Textos.
- Foucault, Michel, 1996. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- Giddens, Anthony, 1993. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.
- Kant, Immanuel, 1982. *Crítica de la razón pura*. Estudio introductorio y análisis de la obra Francisco Larroyo. México: Porrúa.
- Koselleck, Reinhart, 1993. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós.
- Luhmann, Niklas, 1991. *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. México: Alianza.
- _____, 1996. *La ciencia de la sociedad*. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- _____, 1997. *Observaciones de la modernidad. Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna*. Barcelona: Paidós.
- _____, 1998. *Complejidad y modernidad: de la unidad a la diferencia*. Madrid: Trotta.
- _____, 2000. "Tiempo universal e historia de los sistemas". En Silvia Pappe (coord.), *Debates recientes en la teoría de la historiografía alemana*: 359-425.
- _____, 2006. *Sociología del riesgo*. México: Universidad Iberoamericana.
- _____, 2009. *Introducción a la teoría de sistemas*. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Mascareño, Aldo, 2006. "Sociología del método: la forma de la investigación sistémica". *Cinta de Moebio* 26 (diciembre): 122-154.
- Pappe, Silvia (coord.), 2000. *Debates recientes en la teoría de la historiografía alemana*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, Universidad Iberoamericana.
- Prigogine, Ilya, 1990. *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*. Madrid: Alianza.
- _____, 1991. *El nacimiento del tiempo*. Barcelona: Tusquets.
- _____, 1994. *La estructura de lo complejo. En el camino hacia una nueva comprensión de las ciencias*. Madrid: Alianza.
- Spencer-Brown, Georg, 1972. *Laws of form*. Nueva York: The Julian Press Inc.





02.

Hermenéutica, tradición y alteridad

Hermeneutics, tradition and otherness

recepción: 23 de enero de 2017
aceptación: 1 de marzo de 2017

MAURICIO BEUCHOT
Universidad Nacional
Autónoma de México



Resumen

Este artículo versa sobre la noción de tradición, que es muy importante en la filología y la filosofía. Se analiza en uno de los principales estudiosos de la misma, Hans-Georg Gadamer, tal vez el hermeneuta por excelencia en el siglo XX. Después se trata de examinar la idea de tradición con una hermenéutica analógica, es decir, una que evite la consideración unívoca de la tradición, como algo que esclaviza, y la consideración equívoca, que rompe completamente con la tradición y sólo piensa en la innovación por la innovación.

This article deals with tradition, a very important concept both in philology and philosophy. It is analyzed in the work of one of the main scholars on the subject, Hans-Georg Gadamer, perhaps the specialist par excellence in hermeneutics in the 20th century. The idea of tradition is then examined with the use of analogical hermeneutics, that is, a form of hermeneutics that avoids taking both a univocal, enslaving standpoint on tradition, as much as an equivocal standpoint, one that utterly disregards tradition and subscribes innovation for the sake of innovation.

Palabras clave:
tradición, Gadamer, hermenéutica,
analogía, hermenéutica analógica

Keywords:
tradition, Gadamer, hermeneutics,
analogy, analogical hermeneutics



Introducción

En estas páginas nos interesará explorar la relación entre la tradición y la alteridad. La primera tiene cierta identidad pero siempre se enfrenta a la innovación, la cual implica alteridad, cambio. Por eso ante la tradición podemos tomar una actitud de reproducción y copia, o una de enfrentamiento y superación, pero también una de reabsorción y adelanto, confiando en que la superación se dará de una manera no tan escandalosa, aunque sí en una medida suficiente para hablar de progreso.

Es el problema de la *mimesis*, la cual no creemos que tenga que ser esclavizadora, sino que puede hacerse liberadora. Y tal es precisamente el problema de la hermenéutica, ya que en ella siempre se plantea la dificultad de establecer nuevas interpretaciones, que deben desbancar a las anteriores, ya envejecidas. Y aquí podemos asumir la actitud de filosofar con el martillo, como decía Nietzsche, o de pasividad reiterativa, o más bien de una asunción de la tradición y un ir un poco más allá de ella.

Por eso el seguimiento de la tradición se puede plantear en el marco de una hermenéutica unívoca, de una hermenéutica equívoca o de una hermenéutica analógica.

La tradición

Comencemos por la noción de tradición. Quizás haya sido en la hermenéutica en donde más se ha trabajado filosóficamente. En concreto, lo ha hecho un hermeneuta reciente muy connotado: Hans-Georg Gadamer. Él se volvió famoso por la importancia que concedió a la noción de tradición en su teoría, pues sostiene que siempre interpretamos dentro de una tradición y desde ella (1977, I: 344-353).

Gadamer dice que estamos siempre inmersos en una tradición, ya por el hecho de tener un lenguaje, pero más por el de tener toda una cultura. Esa tradición en buena medida nos determina para conocer, comprender, interpretar.

Por eso él señala que acudimos a interpretar cargados de prejuicios, no en el sentido negativo o peyorativo de juicios falsos, sino en el de pre-conocimientos (I: 338-344). Ya vamos con muchos presupuestos a la interpretación. Por eso recoge la idea de su maestro Heidegger del círculo hermenéutico. En cierta forma estamos encerrados en un círculo vicioso, pues vamos a interpretar teniendo ya de antemano lo que vamos a sacar de nuestra interpretación. Heidegger decía que no es un círculo vicioso, sino virtuoso,



porque es el que todo mundo enfrenta. Gadamer prefiere aseverar que no es círculo en verdad si logramos añadir algo a nuestro conocimiento, a nuestra comprensión, a nuestra interpretación (331-338). Aquí es donde entra su idea de la fusión de horizontes. Logramos entender al otro cuando realizamos una fusión de horizontes, cuando fundimos nuestros parámetros con los suyos (377 y 456). Y por eso es muy necesario ampliar continuamente nuestros marcos de referencia.

Como Gadamer toma de los románticos alemanes su idea de la tradición, muchos lo han criticado diciendo que considera al hombre encerrado en ella, esclavizado, condenado a no poder salir de allí; pero no es así, él mismo dice que toda tradición nos pone el reto de superarla, de ir más allá, por lo menos para agrandarla o ampliarla en su misma línea (349-350).

Mas para eso tenemos primero que conocer nuestra tradición, asimilarla lo más posible. Ella es como un *sensus communis*, idea que Gadamer toma de Vico y de Kant, un sentido común por el que podemos entendernos con los que lo comparten. Es un poco la idea de tópico de la retórica; además, en la tradición tienen un papel capital los clásicos, que son los modelos, paradigmas o iconos de la misma (353-360). También en la línea de Kant, el ejemplo o modelo es el que más nos enseña dentro de una tradición.

Gadamer deja, pues, la aportación de la tradición como algo vivo, con la cual dia-

logamos. Formarse en la tradición es dialogar con sus clásicos, sólo así podremos asimilarla y sin ello no alcanzaremos a aportarle nada nuevo, ni mucho menos superarla. Gadamer, que fue el filósofo del diálogo, nos da la lección de aprender para poder innovar. Solamente el que hace la tarea de aprender bien su tradición es el que está capacitado para innovar y hacer aportaciones valiosas a la misma. Lo otro corre el peligro de creer innovar pero en realidad podría estar repitiendo y mal, sin darnos cuenta, por ignorancia.

Otra cosa que nos brinda Gadamer es la idea de la *phrónesis* (o prudencia) como el instrumento de la interpretación, como la verdadera *virtus* hermenéutica (317). No olvidemos que, además de filósofo, Gadamer fue un filólogo clásico. Había hecho estudios sobre la ética en Platón y sobre el saber práctico en Aristóteles, principalmente sobre la noción de *phrónesis* (Bianco, 2004: 33 y s.). Eso le permitió conocer bien la idea de prudencia. Se dio cuenta de que, de manera parecida a como funciona en la vida moral, que es lo que estudia el Estagirita en el libro VI de la *Ética a Nicómaco*, también lo hace en la actividad interpretativa. En efecto, así como la *phrónesis* en la moral es actuar de acuerdo con las circunstancias y estar a la altura de ellas, así también en la interpretación es colocar un texto en su contexto, de manera apropiada.

Esto nos hace ver que nuestra relación con la tradición es de *phrónesis*, es prudencial. Tenemos que administrar nuestra



tradición usando, según convenga, lo más viejo y lo más nuevo. E incluso atrevernos a rebasar, aunque sea un poco, el límite de la misma. De ese modo Gadamer no se hace merecedor de las objeciones que muchos le han opuesto, en el sentido de que piense al ser humano como indefectiblemente encerrado y atrapado en la tradición, como si ella fuera una prisión, sino que la considera como algo que, ciertamente, debemos asimilar pero también trascender y que, mientras mejor asimilemos la tradición, estaremos más capacitados para hacerla avanzar.

Por eso la investigación realizada por Gadamer acerca de la tradición es muy realista. Nos hace ver que estamos siempre colocados en una tradición y que ella nos condiciona, si no es que nos determina, al ir a interpretar. Pero mientras mejor la conozcamos, más podremos aportarle, hacerla avanzar o incluso superarla. Todo el trabajo que hagamos de estudio de la tradición redundará en capacitación para innovar, para ir un poco más allá de lo que nuestros clásicos y modelos alcanzaron. Eso nos hará ir a lo que adelanta y hasta trasciende la tradición misma, evitando repetir, por desconocimiento, lo que ya ha sido dicho.

La visión que Gadamer tiene de la tradición, entonces, nos llena de optimismo, nos brinda una perspectiva más positiva y abierta, de modo que podamos incorporarla a nosotros, pero de manera creativa; además de una *phrónesis*, nos da una *poiesis* para ella, nos coloca en la cons-

trucción y edificación de la misma.

Hay, además, otra noción de Gadamer muy importante, que es la de aplicación (378-383). Siempre que interpretamos un texto, nos lo aplicamos y, para ello, nos interpretamos a nosotros mismos, tenemos que hacerlo. Para poder aplicarlo a nuestra situación debemos interpretar nuestro contexto, además de interpretar el texto, y gracias a eso podemos aplicarlo a nuestra situación, que es lo que solemos hacer con los clásicos: con ellos ejercemos la imitación o *mimesis*, a la que pasamos ahora.



La tradición y la *mimesis*

De una forma distinta, otro gran hermenéuta reciente, Paul Ricoeur, ha abordado el tema de nuestra relación con la tradición. Él recupera la noción aristotélica de *mimesis* y habla de diversas *mimesis* que hacemos cuando nos enfrentamos a un texto (1995, I: 113 y s.).

Para Ricoeur, el mundo de la obra no es mera copia, tampoco es algo alejado de lo real: es una *mimesis*. Pone tres clases de ésta. La *mimesis1* es el mundo previo a la narración, el de la praxis cotidiana, ya mediado e interpretado, a través de la tradición. La *mimesis2* es el texto en cuanto tal, refleja ese mundo de la praxis cotidiana y de la tradición como recreado por el autor en el texto. La *mimesis3* es el mundo del lector mismo, o la intersección entre el del texto y el del lector, es lo que Gadamer llamaba aplicación y que ya vimos.

La *mimesis3* es la que nos hace volver a la tradición pero aplicándola a la situación actual de nuestro texto. Por eso digo que, de alguna manera, la *mimesis3* de Ricoeur coincide con el concepto de aplicación de Gadamer. En efecto, la *mimesis1* es la prefiguración del texto, desde la vida cotidiana y la tradición misma; la *mimesis2* es la configuración del mismo y la *mimesis3* es su refiguración, la vuelta de la tradición al mundo de la vida cotidiana. En la pre-

figuración tomamos todo lo que viene de nuestra cultura para elaborar un texto, a esa elaboración corresponde la configuración; en la refiguración nos vemos a nosotros mismos frente al texto, es decir, buscamos aplicárnoslo, ajustarlo a nuestra situación actual.

Con respecto a la tradición, también nos habla Ricoeur de una identidad narrativa. Este autor (de manera muy parecida a Foucault) estudió mucho la identidad personal, los modos de subjetivación. Por ejemplo, en el tomo III de su obra *Tiempo y narración* (1996, III: 997 y s.). Somos sujetos narrativos con una identidad narrativa, Esa identidad está cincelada por nuestros paradigmas culturales, entre los cuales los principales son los clásicos (2006: 99 y s.).

Narramos nuestra historia, tanto personal como colectiva, y una y otra se inscriben en la historia de nuestra tradición. Por eso cada generación la reinterpreta, relea sus clásicos y da una nueva versión de la misma y de su situación dentro de ella. Siempre como una actividad hermenéutica que se repite continuamente.

Pero esa identificación es la que nos permite innovar. Y es que en hermenéutica uno de los principales problemas es el de la innovación interpretativa. Tenemos interpretaciones canónicas o sancionadas de nuestros clásicos y luego se nos ocurre hacer una interpretación distinta de la suya y nos toca el *onus probandi* de la misma, la carga de la prueba, la pesada labor de demostrar que nuestra interpretación nueva



es compatible con la anterior, o es mejor que ella, si se trata de desbancarla.

En ello encontramos situada nuestra alteridad, la otredad, la diferencia con respecto a los clásicos de la tradición en la que nacimos, de la misma en la que nos movemos y a la que a veces nos cuesta trabajo comprender.

Así pues, Ricoeur es tan consciente como Gadamer de la distancia cronológica que guardamos con respecto a nuestros clásicos, los de nuestra misma tradición. Alejados en el tiempo, alejados ya, por ende, culturalmente.

Por eso Ricoeur habla de un juego entre el distanciamiento y la aproximación (1982: 131 y s.). Con respecto a un texto guardamos cierta distancia, sobre todo si es clásico, porque ya no somos sus destinatarios, tenemos que adecuarnos a él, debemos traducirlo a nuestra circunstancia. Pero ese distanciamiento nos hace posible cierta objetividad, ya que vemos el texto sin ese involucramiento que tendría si fuera más cercano. También se da, por otro lado, la aproximación, que nos acerca al texto, nos involucra y, por lo tanto, nos hace perder objetividad. En este juego dialéctico entre aproximación y distanciamiento se da la interpretación, la cual no puede tener la objetividad que da la separación completa, porque siempre estamos involucrados, pero tampoco puede tener la subjetividad plena de una cercanía total, ya que el trabajo hermenéutico es recuperar la intención del autor. Se da, como he dicho,

una dialéctica de aproximación y distanciamiento.

Tal es la lección que nos proporciona Ricoeur. Efectuamos una *mimesis* con respecto a nuestra tradición y sus clásicos, pero siempre queda un resto que hace imposible la comprensión exhaustiva y definitiva, lo cual es causa de que nuestra adecuación al texto sea incompleta y carente, pero suficiente.

Jugando con su dialéctica entre la apropiación y el distanciamiento, Ricoeur nos deja entender que en nuestra relación con la tradición, en nuestro contacto con los clásicos, siempre habrá un desfase pero también una adecuación. Solamente aproximada y, sin embargo, lo bastante para darnos la comprensión de los mismos. Con todo, al igual que lo señalaba Gadamer, tenemos que hacer nuestra propia adaptación o aplicación. Este autor hablaba de la hermenéutica como a medio camino entre lo propio y lo extraño. Es la que nos acerca lo extraño y lo hace comprensible, lo más que se pueda. Así también la hermenéutica nos puede aproximar a los clásicos, a nuestra herencia cultural, para que, además de ser tradición, sea nuestra, aunque no podamos decir que la hemos asimilado plenamente pues siempre habrá un monto de separación, de distancia, que es a lo que llamo aquí alteridad (Ricoeur, 2003: 138 y s.). Abordemos ya este monto de alteridad que nos interesa.



La tradición y la distancia histórica

Así pues, tanto Gadamer como Ricoeur han hecho notar que nuestra relación con la tradición y con sus clásicos tiene cierto distanciamiento. Muchas veces, sobre todo en la filología, los clásicos que leemos guardan una gran lejanía en el tiempo.

Esto produce alteridad, de la cual deseo hablar ahora. Hay ocasiones en que, aun cuando digamos que los clásicos de alguna manera han atinado a lo que el hombre tiene de eterno o de esencial, de todas maneras media una distancia, están remotos en el tiempo. Y eso los hace otros, les da alteridad.

Hasta se ha llegado a decir que a veces los clásicos de nuestra tradición, cuando son muy antiguos, por más que nos pertenezcan, se hallan con respecto a nosotros casi como los de otra cultura. Así, se puede hablar de alteridad tanto por tratarse de una cultura distinta como también porque es algo de la nuestra que está alejado de nosotros en el tiempo. Ya no entendemos muchas cosas que ellos vivieron y pensaron.

Por eso es que tanto para la comprensión de una cultura distinta como para la de los clásicos de la propia, alejados en el tiempo, necesitamos de la hermenéutica. Hay que interpretarlos, aprovechar esa función acercadora que tiene esta disciplina filosófica con respecto a todo lo que es otro. Ella

es el instrumento que requerimos para enfrentarnos a la alteridad (Beuchot *apud* Cohen, 1995a: 41 y s.).

Dicha alteridad hace que no podamos tener una comprensión de los textos de nuestra cultura idéntica a la que podía tener un destinatario de ellos entre sus contemporáneos. Ya no somos exactamente iguales. Por eso no podemos pretender una hermenéutica unívoca para ellos; por otra parte, tampoco nos serviría una equívoca, la cual nos haría inconmensurables con ellos, en una incompreensión muy grande.

Por eso, con respecto a nuestros clásicos, no mantenemos una identidad, como pretendería la hermenéutica unívoca. Eso es mero ideal y vana ilusión. Pero tampoco podemos pretender una diferencia tan grande como la de la equívoca, la cual nos pondría en una situación de casi incompreensión de los mismos. Tenemos una diferencia analógica, una diferencia no completa y radical que debemos ir modulando y reduciendo pues la completa diferencia es incompreensible, inalcanzable.

Una diferencia analógica, no equívoca, es lo que guardamos con los clásicos. Ella nos impele a una hermenéutica analógica también, que no ambicionaré una comprensión perfecta, como la que se daría en una interpretación exhaustiva y definitiva, dentro de una postura unívoca, pero que tampoco se derrumbará en la extrañeza total, como sería el caso en una actitud equívoca, de la ambigüedad inconmensu-



rable. Sería una hermenéutica analógica, la cual nos dará una interpretación aproximada pero lo suficientemente clarificadora como para comprender el significado esencial del mensaje de los clásicos y, sobre todo, nos ayudará a aplicarlo a nuestra situación actual (Beuchot *apud* Clark y Curiel, 2001: 619 y s.), siempre de manera proporcional (recordemos que el vocablo griego *analogía* fue traducido por los latinos como *proportio*).

Esa aplicación de los clásicos a nuestra época, esa adaptación de su mensaje a nuestra situación vital concreta es la que nos hace conscientes de nuestra alteridad y, al mismo tiempo, la disminuye. Nos aproxima a ellos, acorta la distancia semiótica y esto se da sobre todo gracias a la labor que puede hacer para nosotros una hermenéutica analógica que reconozca, sí, la alteridad, la diferencia, la no univocidad de nuestros parámetros epistemológicos con respecto a los de otras épocas; pero que, al mismo tiempo, reconozca que la distancia no es tan grande para no poder asimilar una buena medida de su significado. En la interpretación, como en la traducción, hay pérdida, hay empobrecimiento, pero queda la comprensión suficiente para comprender al otro.

De esta manera, a pesar de la distancia cronológica, no estamos desamparados frente a los clásicos. Tenemos una posibilidad de comprensión. Es posible entender su mensaje pero siempre debemos adaptarlo a nuestra época y, en este sentido, en esa medida, nos vemos obligados a inno-

var, tenemos que hacerlos comprensibles para la gente de nuestro tiempo. Estamos obligados a volverlos presentes. No puedo trasladar a Aristóteles tal cual a nuestra situación filosófica o científica, pero ciertamente es un interlocutor valioso y hasta un guía seguro, por la calidad de su experiencia filosófica.

Ahora no se entiende la ciencia como la entendió él en sus *Analíticos posteriores* ni se puede hablar de su metafísica tal cual, en esta época tan anti-metafísica por la que atravesamos; ello exigiría comenzar incluso justificando por qué nos puede servir de inspiración su pensamiento ahora, en nuestra actualidad, aunque estoy convencido de que nos hace mucha falta volver a escuchar a ese gran maestro.

La riqueza de los clásicos de nuestra tradición nos brinda eso. Una guía espléndida, un seguimiento interesante y una imitación o *mimesis* que dieron con su ejemplo. Dicha tradición es múltiple y movедiza. A veces nos sentimos más cercanos e identificados con los griegos y romanos, a veces con los medievales o los renacentistas, a veces con los humanistas novohispanos y a veces con los indígenas prehispánicos. Algo tenemos de cada uno. A despecho de esa discontinuidad y esos saltos que abarcan diversos ámbitos culturales, o diversas tradiciones, nuestra tradición es analógica. No es unívoca, porque no podemos decir que sea la de los solos griegos o romanos, pero tampoco únicamente los indígenas o los novohispanos. Es una tradición bastante híbrida mas no



tanto que se pueda llamar equívoca, presa de la ambigüedad, porque entonces perdemos nuestra identidad cultural, la cual, aunque es múltiple, necesita cierta unidad. Y la identidad es sobre todo cultural, simbólica, a veces más que geográfica o política; es el poder del símbolo, que es lo más constitutivo de las culturas (Geertz, 1973: 3 y s.; Geertz *apud* Reynoso, 1991: 63 y s.). Y la antropología nos enseña que a los símbolos, tanto propios como ajenos, llegamos sólo de manera analógica, es decir, desde lo que somos nosotros mismos, con nuestra situación histórico-cultural, en nuestro momento determinado, asimilándonos ya sea otra cultura o ciertos segmentos de la propia.

Tradición y alteridad

Hemos dicho que la tradición se basa en la *mimesis*. Ha habido autores clásicos que fueron muy imitados. Uno de ellos fue Petrarca. Desde el Renacimiento hasta bien entrado el Barroco no había poeta que no dependiera de él, de Garcilaso a Quevedo. Claro que siempre había un tono lastimero, por no decir plañidero, que se trasminaba en sus poemas, pues se hablaba mucho, en ambiente de égloga, de pastores llorones a más no poder, que cantaban sus desdichas en el amor. Quizá por ese llanto tan copioso, Navarrete intituló su libro *Los huérfanos de Petrarca*, pues todos ellos lloraban la muerte y el abandono de ese padre, de ese paradigma (1997: 263).

En nuestra actualidad posmoderna seguimos gimiendo en la orfandad. Nos asalta un sentimiento de estar abandonados, como dicen ahora: “Se cayeron los paradigmas”. Por eso es cuando más necesitamos volver la mirada a nuestra tradición, la cual se nos revela en sus clásicos, y de esta manera revitalizar con su gran impulso lo que estamos haciendo en el pensamiento. Pueden ser para nosotros un aliciente para buscar y encontrar el camino que parece que en buena medida hemos perdido.

Quizá no haya que mirar con nostalgia, pero sí con un poco de utopía. Recobrar no para volver allá, como si se pudiera re-



gresar a otras épocas, sino recuperar para renovar, para aprovechar lo que se nos ha dado y adaptarlo, aplicarlo, apropiármolo. Al mismo Petrarca, aunque todos éstos lo imitaban, nunca lo hacían de la misma manera, había mucha novedad, incluso no pretendida. Era una *mimesis* analógica, no unívoca, pero tampoco equívoca.

Una cosa queda clara: aunque vivamos en una tradición, aun cuando frecuentemos sus clásicos, hay distancia. Es la distancia en el tiempo, el desfase cronológico, que también es diferencia en el modo de pensar, de comprender y valorar. Por eso tenemos esa sensación de que los clásicos son en parte muy próximos pero también muy extraños. En cierta medida son nuestros y también distantes y ajenos. Eso nos hace ver que el hombre no es pura esencia, de modo que en él nada cambie, ni tampoco pura historia, de modo que todo sea diferente. El hombre es en parte esencia y en parte historia. Es esencia dada históricamente. Por eso los clásicos nos reflejan, nos aclaran nuestro ser humano, pero también nos dejan un regusto a otredad, a diferencia, a alteridad. Situados entre la identidad y la diferencia, con ellos conocemos nuestra identidad, la recobramos a cada instante, pero también con ellos cobramos conciencia de nuestra diferencia, de que cada época tiene sus propios parámetros y de que no podemos volver a otra anterior, por más que la conozcamos. Somos historia y esencia. Algo universal y algo particular. Y parece que están tan mezclados, que no podemos aferrarnos a uno solo de esos polos extremos.

Por eso nos hace falta sentido de la analogía, de la analogicidad, es decir, de la proporción que se da en nosotros de identidad y de diferencia. Identidad cultural que nos otorga una tradición, el estar inmersos en ella, pero también, diferencia, que nos produce el percatarnos de que esa tradición tiene periodos y que los que ahora son clásicos porque en su momento fueron destacados representantes del suyo, en el nuestro no lo son sin más, unívocamente, sino que requieren ser adaptados, analogizados a nosotros (Beuchot, 1995b: 19 y s.).

Por eso hemos hablado de una hermenéutica vertebrada con la noción de la analogía, una hermenéutica analógica que nos haga sensibles a la proporción (porque analogía es proporción) entre nuestra tradición y nosotros, entre nuestros clásicos y nosotros mismos, así como de la desproporción que ya tenemos con respecto a ellos por estar en otro momento (Beuchot, 2009: 51 y s.). Juego de espejos, como diría Borges, juego en el que nos reflejamos con cierta extrañeza de nuestro propio rostro. Pero en el que, de todas maneras, nos reconocemos.



Conclusión

Hemos visto cómo Gadamer nos hacía conscientes de que siempre nos encontramos inmersos en una tradición. A lo cual añade que los indicadores o pilares de esa tradición son sus clásicos. Asimilar nuestra tradición es dialogar con ellos, para lo cual necesitamos interpretar, requerimos de la hermenéutica porque ya están lejanos en el tiempo. Sobre todo, necesitamos aplicarnos el texto clásico a nosotros mismos y no estamos esclavizados por la tradición, sino invitados a ir más allá, a ampliarla e incluso a superarla.

Ricoeur, por su parte, nos hace ver que ejercemos una *mimesis* con nuestra tradición. La *mimesis* primero es prefiguración, en la cual recogemos los recursos que nos da la tradición misma; luego es configuración, en la cual disponemos esos recursos en el texto que hacemos; y, finalmente, es refiguración, por la cual nos apli-

camos el texto a nosotros, con lo cual hacemos viva la tradición y para ello tenemos que interpretar, que usar la hermenéutica.

Pero también hemos visto que la hermenéutica suele encontrarse distendida por dos corrientes opuestas. Hay hermenéuticas unívocas, que nos impelen a repetir sin más la tradición, sin ningún provecho; hay hermenéuticas equívocas, que nos empujan a romper sin más con ella, sin obtener ningún fruto; por eso se requiere una hermenéutica analógica, que nos haga continuar en su línea, pero ampliándola hacia rumbos que son los nuestros y es donde sacamos provecho y fruto de nuestro diálogo con los clásicos.

En esto puede ayudarnos una hermenéutica analógica como la que he descrito, porque, recordémoslo, el mismo Hermes, tradicionalmente patrono de la hermenéutica, era un mestizo: hijo de Zeus y de Maya, una mortal; por lo tanto, es un análogo, que siempre tiene algo de hibridez, de alteridad, pero también algo de identidad, algo de nosotros mismos ■

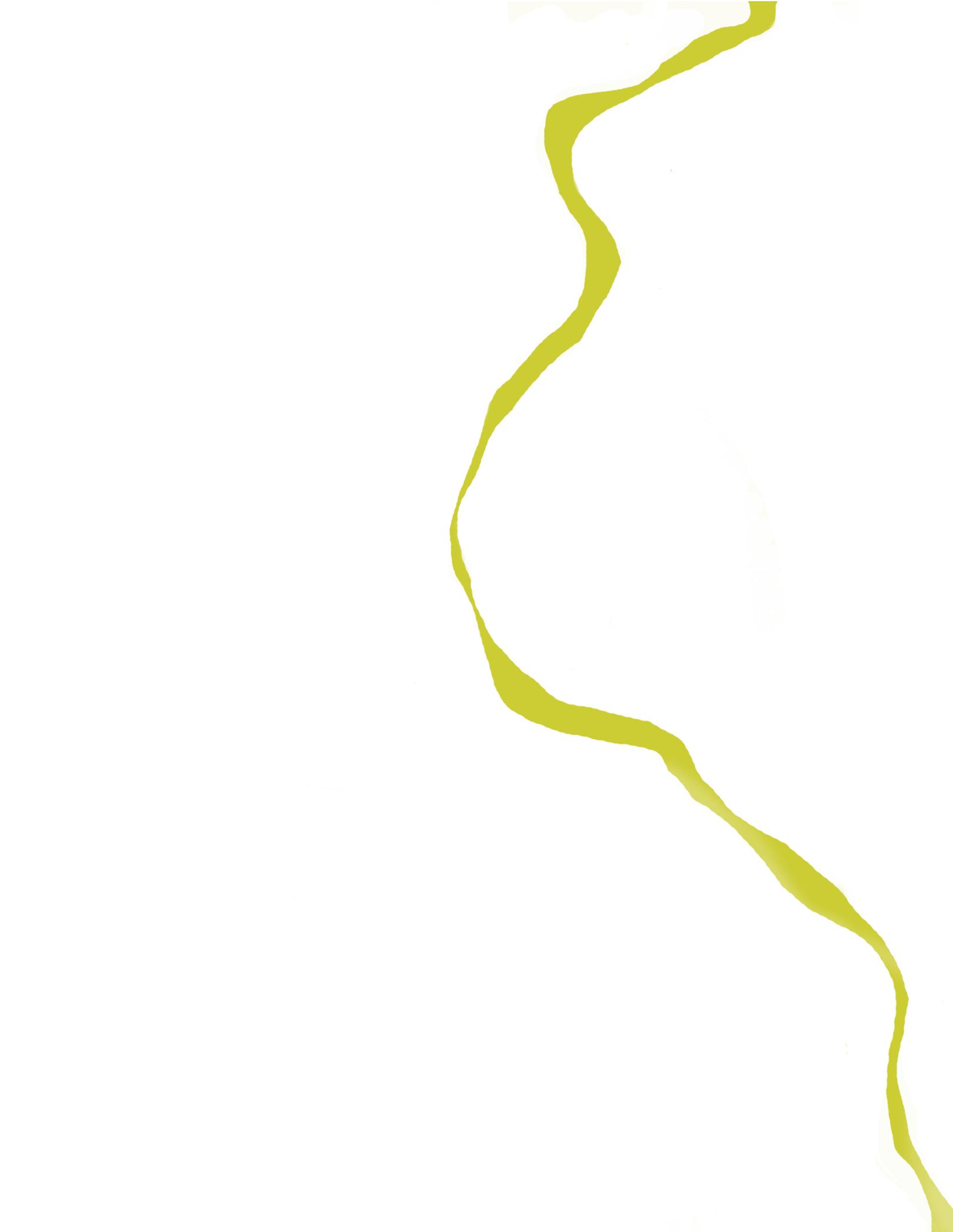
Referencias

- Beuchot, Mauricio, 1995a. "Filología clásica y hermenéutica". En Esther Cohen (ed.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*: 41-61.
- _____, 1995b. "Tradición e innovación en hermenéutica". En VV.AA., *Inter Alia Hermeneutica. Memorias del seminario de hermenéutica y ciencias del espíritu*: 19-27.
- _____, 2001. "La hermenéutica analógica en la filología". En Guadalupe Belem Clark de Lara y Fernando Curiel Defossé (coords.), *Filología mexicana*: 619-638.



- _____, 2009. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de la interpretación*. 4ª edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Ítaca.
- Bianco, Franco, 2004. *Introduzione a Gadamer*. Bari: Laterza.
- Clark de Lara, Guadalupe Belem, y Fernando Curiel Defossé (coords.), 2001. *Filología mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cohen, Esther (ed.), 1995. *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gadamer, Hans-Georg, 1977. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Tomo I. Salamanca: Sígueme.
- Geertz, Clifford, 1973. "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture". En *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic Books, Harper Torchbooks. 8-30.
- _____, 1991. "Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social". En Carlos Reynoso (comp.), *El surgimiento de la antropología posmoderna*: 63-77.
- Navarrete, Ignacio, 1997. *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos.
- Reynoso, Carlos (comp.), 1991. *El surgimiento de la antropología posmoderna*. México: Gedisa.
- Ricoeur, Paul, 1982, "The Hermeneutical Function of Distanciation". En *Hermeneutics and the Human Sciences*. Edición y traducción de J. B. Thompson. Cambridge: Cambridge University Press, París: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme. 131-144.
- _____, 1995. *Tiempo y narración*. Tomo I. México: Siglo XXI.
- _____, 1996. *Tiempo y narración*. Tomo III, México: Siglo XXI.
- _____, 2003. *Sí mismo como otro*. 2ª edición. México: Siglo XXI.
- _____, 2006. *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VV.AA., 1995. *Inter Alia Hermeneutica. Memorias del seminario de hermenéutica y ciencias del espíritu*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, ENEP Acatlán.





03.

Procesos de sublimación biográfica e historiográfica: las fotografías paradigmáti- cas de Pávlova, Nijinsky, Duncan y Graham

Biographical and historiographic sublimation processes:
paradigmatic photographs of
Pávlova, Nijinsky, Duncan, and Graham

recepción: 1 de febrero de 2017
aceptación: 28 de julio de 2017

ALBERTO DALLAL
Universidad Nacional
Autónoma de México



Resumen

El prestigio y las cualidades básicas de los bailarines y bailarinas famosos se hacen elocuentes en el arte de la fotografía, aun cuando el fotógrafo no se percate, aparentemente, de ello, puesto que él sólo registra, en la foto, aun sin buscarlo, ciertos aspectos del intérprete: talento, presteza, singularidad, intensidad física, trascendencia histórica, etcétera. Los grandes bailarines, en contubernio con un fotógrafo operativo y sensible, permiten o suscitan que queden registrados en ciertas fotos rasgos, porciones y extensiones de sus habilidades y cualidades. Es decir, los bailarines más talentosos y trascendentes históricamente *subliman* sus características básicas en ciertas fotos notables.

Famous dancers' prestige and core qualities become eloquent in the art of photography, even when the photographer is apparently unaware, supposedly inadvertently recording some of the interpreter's characteristics: talent, swiftness, singularity, physical intensity, historical transcendence, and so on. Great dancers, conspiring with skilled and sensitive photographers, allow or provoke certain photos to record some of their qualities' and abilities' features, portions and extensions. In other words, the most talented and historically transcendent dancers *sublimate* their core characteristics in some remarkable photographs.

Palabras clave:
bailarines, fotografía, sublimación,
biografía, historiografía

Keywords:
dancers, photography, sublimation,
biography, historiography

En el arte de la danza, la realidad siempre resulta más elocuente que las imágenes (fotografías, cine, pinturas) que se forjan alrededor de sus protagonistas y de sus obras porque la danza es, antes que nada, vitalidad inmediata. Su inmediatez se resguarda siempre en el movimiento o movimientos del cuerpo, dominando y guardando siempre una relación consciente, voluntaria, con el espacio e impregnando, llenando de significación, el acto o acciones que los movimientos desatan. El fenómeno resulta tan inmediato e identificado con cualesquiera partes del cuerpo humano, que históricamente ha afectado y se ha impuesto a las construcciones biográficas e historiográficas, ya sea en el sentido de la descripción y la reconstrucción coreográficas, ya sea en la *visión* que se construya o guarde en torno de las cualidades físicas y/o interpretativas del bailarín o bailarina que se halle literalmente “bajo la lupa”. Ello ocurre, en última instancia (así lo va señalando la historia de la danza escénica), porque el bailarín o bailarina resulta siempre el protagonista central de la experiencia dancística.

Los registros del arte de la danza siempre poseyeron serias dificultades y limitaciones de apreciación por el enorme caudal de gérmenes e ilación de imágenes que este arte posee. El fenómeno ha ocurrido incluso ante la aparición del cine. El desenvolvimiento de los cuerpos en el espacio resulta complejo, complicado, vertiginoso y múltiple para los observadores legos, los especialistas y aun para los observadores acuciosos y para los aparatos;

en esa exigencia de atención o de entrega visual para el que “ve” danza radica uno de los principales atractivos de este arte: constituye un fenómeno casi inasible para aquellos que han detectado ya sus características y cualidades, y que “se entregan” y se deleitan ante la experiencia orgánica, ante esa relación espectador-bailarín que jamás ha podido ser sustituida a partir de los lazos biológicos que establecen ambos personajes a lo largo de la historia. Esta situación hace más evidentes los logros que en las reproducciones de “imágenes de danza” han producido y producen tanto pintores, como fotógrafos, video-técnicos, cineastas, etcétera, en torno a danzas y bailarines concretos.

Esta relativa multiplicación de condiciones difíciles de sortear para registrar los ejercicios de los bailarines fue resuelta solo por muy acuciosos y hábiles historiadores, narradores y críticos, siempre aplicando reglas muy creativas pero sumamente objetivas y productivas en sus lenguajes, vías de acción periodísticas e historiográficas; estos observadores hubieron de atender e interpretar a fondo las presencias reales de los ejecutantes de la danza y de sus obras: describirlas mediante elementos radicalmente objetivos que poseyeran, simultáneamente, específicas características teóricas, toda vez que se trata, en el arte de la danza, de una “iconografía en movimiento”. En este sentido, los registros e interpretaciones en torno de la danza se hallan más ligados al cine que a cualquier



otra actividad artística.¹ Con todo, el tema aparece como enormemente complicado en el plano de las teorías que atañen al surgimiento y desenvolvimiento de la danza.

En el caso de las numerosas fotografías de bailarines (ejecutantes) surgidas desde finales del siglo XIX hasta la fecha, los especialistas y críticos se han visto obligados a establecer ciertas reglas de interpretación cuyos límites se hallan (una vez “salvados” los escollos que produce la clasificación de *género* dancístico) en sus mismos criterios de ubicación y análisis y, como fue el brillante ejercicio de Roland Barthes ante las fotografías de su predilección, se vieron obligados, ante todo, a “argumentar sus sensaciones y a ofrendar de este modo su individualidad” (1992:12), sobre todo ante figuras paradigmáticas del profundo y a la vez ducho dueño de alcances antropológicos denominado *arte de la danza*.

En efecto, el mismísimo arte de la fotografía, sin contar los requerimientos de su clasificación básica, como afirmó Barthes, “se escapa” y crea un “desorden”. ¿Por qué ocurre este fenómeno aparentemente contradictorio? El mismo Barthes nos contesta: “La fotografía reproduce mecánicamente al infinito (lo) que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa” (1992: 31). Es decir, estamos hablando de los límites de la objetividad si la consideramos como aquella “capacidad que posee el investigador, el historiador, el *veedor* ducho, para permitir que sea solo y concentradamente

ese objeto de investigación el que le proporcione todos los datos de *su* realidad posibles” (Dallal, 2003: 69).

Esa es precisamente la razón por la que cada nueva fotografía resulta un inesperado sujeto de la historia, puesto que las imágenes que contiene no pueden ser, ni mucho menos, la repetición del sujeto o el objeto “objetivado”. Puede o no ser que nosotros, los seres humanos, los sencillos observadores, le asignemos tal definición; con todo, el fenómeno acaecerá como una nueva obra de arte, la cual, por razones de naturaleza y de confección, conlleva determinados, específicos elementos que la convierten en una representación o en una reproducción de alguien o de algo que existe en la realidad por sus propios medios.

Una foto de un artista de la danza, en acción o no, es sin duda una especificación: hay señales dentro de ella que determinan y de alguna o muchas maneras expresan su naturaleza, su *ser novedoso*, las características de su ubicación en la existencia y, por ende, en la historia. Estas señales son legibles, interpretables: son ejecuciones de una especie de guía o argumento que pre-existe o ha pre-existido en la realidad real, en el mundo. Una sola fotografía de algo o de alguien ha detenido la historia

¹ Este aspecto del tema me fue revelado por Guillermina Bravo en torno a los avatares propios del arte de la coreografía.



dentro de su imagen: es el instante helado, preciso o no, comprensible o no, de una secuencia de acontecimientos. A diferencia del cine (siempre una sucesión de imágenes, de *formas* que se siguen una a la otra vertiginosamente), una sola foto es un nuevo ser cuya imagen ha de pulular por el mundo en busca de una interpretación o de una descripción. Por lo menos de una nueva *contemplación*. Una foto es un objeto-objetivo helado, una especie de nuevo personaje en busca de intérprete y de argumento, en busca de historiador; un personaje de posible “vida atribuible”. Un ensanchamiento, aun minúsculo, del mundo conocido. Para el universo de la danza en acción es solo uno de los múltiples instantes que le dieron y le siguen dando vida en la realidad: una *forma* única e irrepetible que ahora pertenece al fotógrafo... y, sí, al posible narrador o historiador.

Aun con la idealización, incluso lo más “objetiva” posible, que producen los fotógrafos del arte de la danza, en las acciones o en los retratos de los bailarines y bailarinas, la invención de la fotografía marcó un hito en el arte de la danza. La fotografía vino a captar “la naturaleza y el desarrollo de los movimientos del cuerpo humano” pues entre otros aspectos y elementos, la fotografía de danza registraba, “aun involuntariamente”, “los espacios circundantes, claroscuros, formas diseminadas, nubosidades”, escenarios, gestos, formas claras o difusas que la fotografía, como varita mágica, “hacía surgir y hacerse atractivamente evidentes durante los procesos de revelado” (Dallal, 2013: 9-19). Se

trata de un fenómeno nuevo e irrepetible, único, toda vez que dentro de ella se lleva a cabo un claro y contundente “sometimiento de las formas”. “La fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un *doble* de la realidad” (Sala-Sanhuja, en Barthes, 1992: 12).

Sin embargo, como ocurre con la lectura de los libros, las fotografías revelan nuevos elementos según se les hagan nuevas visitas, renovadas observaciones. En las fotografías de los ejecutantes y hacedores del arte de la danza estos análisis van descubriendo características y rasgos que permanecían ocultos, a veces de una manera sorpresiva e inesperada. Por ello el escudriñamiento de las fotografías constituye para el historiador, aún más que para otro tipo de estudiosos, una vía de investigación difícilmente superable por otras acciones puesto que en la observación de cada foto de danza ocurre y acude, aun momentáneamente, el fenómeno de la *sublimación*.² En el arte de la danza, por un contenido singular que incluye la situación específica, el movimiento de los cuerpos, la fisonomía de los acentos y las formas en el espacio, la naturaleza de la expresividad coreográfica y, además, otros elementos singulares a los

² “This capacity to exchange its originally sexual aim for another one, which is no longer sexual but which is psychically related to the first aim, is called the capacity of sublimation” (Laplanche y Pontalis, 1973: 432)..



que ya me he referido, como esos juegos a veces ocultos a primera vista de las luces y sombras del escenario, una sola fotografía va revelando episodios enteros, naturalezas humanas, especificidad de calidad y cantidad en los movimientos, etcétera. En general, los lectores comunes y corrientes de los libros de historia completan mediante las fotografías lo expuesto en los relatos historiográficos; sin embargo, el historiador avezado aprende, o bien a completar su interpretación de las acciones y los hechos de sus personajes fotografiados, o bien a descubrir e interpretar en dichos personajes características del hecho y la situación históricos que, aun sin desearlo o buscarlo, el fotógrafo ha captado en sus impresiones.

La vida artística de Anna Pávlova puede ilustrarse de lleno gracias a la importancia que la artista, desde pequeña, le concedió al arte de la fotografía, es decir, a las fotografías que de ella se hacían. No solo tuvo conciencia siempre de las *tomas* realizadas por los fotógrafos sino de aquellos elementos que aún para ella permanecían ocultos hasta ser *revelados* por una fotografía. Sabía posar y aun bajo el influjo del movimiento le ofrecía a la lente una posición estable, segura. En la lectura de sus apuntes autobiográficos resulta fácil descubrir lo que exclaman sus fotos: padecía una obsesión extraordinaria, excepcional en torno a su arte: había nacido para convertirse en la bailarina más extraordinaria de su época y aun en situaciones supuestamente domésticas o “prácticas” no puede uno sino percibir su plena concien-

cia del relato en torno a ella que cada foto conlleva. No puede uno percibir, si no hay gran esfuerzo de por medio, las diferencias entre las fotos tomadas en sus actuaciones y las fotos “posadas”. Asimismo, como fue su propia administradora (de ella y de sus sucesivas compañías), resulta precursora de lo que más tarde sería la fotografía empresarial o publicitaria, dando pie a que, mediante el envío prematuro de sus fotos, los públicos de los variados países que visitaba estuvieran esperándola en las estaciones y los muelles. En la visita que emprendió a México en 1918, el presidente Carranza ordenó que a ella y a su compañía las acompañara un batallón entero en el trayecto del tren de Veracruz a la Ciudad de México. Pávlova, por su parte, tuvo a bien pedir que le enseñaran a bailar en puntas el *Jarabe tapatío*, pieza que incluyó en los sucesivos programas que ofreció en otros países.

En ninguna de las biografías de Pávlova que yo escudriñé ávidamente para descubrir de dónde provenía la fortaleza de esos músculos que la convertirían en la gran bailarina de su época pude hallar, durante años, claves al respecto. Fue una niña tan pobre que su madre la inscribió a los diez años en la Academia Real de Ballet porque allí alimentaban bien a los niños bailarines. En las sucesivas fotografías que observé ante este misterio (por esos años no había partes médicos alusivos) admiré yo su fortaleza física hasta que la observación de una sola foto me hizo inferir la clave: Pávlova poseía coyunturas excepcionales, tan poderosas que se hizo tomar



un *close up* de una de sus piernas, con los músculos bien estirados, en la que luce esa firmeza, en muchos sentidos coyuntural, que habla por sí sola y nos hace saber de la misma fuerza en todas las coyunturas de su cuerpo. Sabiduría de la gran artista, puesto que no solo respondía a las incógnitas de sus contemporáneos, sino que parecía responder también, mediante esta fotografía, las preguntas que pudieran hacerse los historiadores en el futuro.

Nijinsky es el caso completamente opuesto. Al contemplar y estudiar sus fotos nos preguntamos si se trata realmente de un bailarín o más bien de una bestia o un duende o un ente que, tal como le ocurriría más tarde, ha perdido la razón. Él está, en las fotos, en un más allá o en un más acá que no nos permite ubicarlo, asirlo, estudiarlo. “La manera como el rostro de Nijinsky cambia —escribió un especialista— de un papel a otro es de inmediato impresionante. Se subraya gracias al maquillaje pero el maquillaje no lo crea. De hecho, un amigo mío señaló que el único papel en el que puede reconocerse el rostro humano de Nijinsky es el de Petrouchka, en el que se ha exagerado el maquillaje. Y no hay un misterio detrás de esta enorme capacidad de transformación” (Denby, 1977: 19). A su manera, Nijinsky, en el fondo de su mente, se detectaba a sí mismo *saliéndose al exterior de su ser* pero para efectuar la maniobra contraria: convertirse en *personaje*.

La gente no se da cuenta en gene-

ral lo que cambia cualquier rostro a lo largo del día ni qué tan seguido resulta irreconocible por instantes. Nijinsky parece haber dominado la capacidad de cambio que posee cualquier rostro. Y en su cuerpo resulta obvia esta misma capacidad. El Espectro, por ejemplo, no tiene edad ni sexo; el Fauno es un adolescente; el Héroe, en *Jeux*, posee un cuerpo maduro y experimentado. Til puede ser indistintamente un muchacho o un hombre. El Esclavo, en *Scherezade*, resulta obeso, y el Espectro, en cambio, es fino y delgado. El de Nijinsky no parece ser el mismo cuerpo. Y en este sentido puede uno afirmar que en las fotografías de Nijinsky no hay exhibicionismo. Jamás te muestra quién es él o bien una interpretación de sí mismo. Pero tampoco lo que te muestra resulta algo o alguien superficial. El público no puede verlo como a un bailarín profesional o como a un seductor profesional. Él desaparece por completo y su lugar lo ocupa en cambio un ser imaginario. Como un artista clásico, permanece apartado, no puede verse; no se impresiona, se desinteresa. Al verlo, penetra uno a un espacio ideal, completo y lleno de claridad; y entonces nuestras emociones no están dirigidas a ciertos objetos materiales, sino a obtener satisfacciones imaginarias. Como él mismo afirmó, Nijinsky baila con el amor (Denby, 1977: 20).



¿Puede detectarse la singularidad de un ser humano en una o varias de sus fotografías? Nijinsky no solo fue excepcional como bailarín; no solo transformó el arte de la coreografía para el ballet “clásico” (*La siesta de un fauno*, *Jeux*, *La consagración de la primavera*, etcétera), sino que, en el borde de la pérdida de la razón, comenzó a escribir un *Diario* cuya escritura suspendió solo al perderse definitivamente en ese abismo de la sinrazón que llamamos “locura”. ¿Podemos descubrir el destino de Nijinsky en las fotografías que le fueron tomadas?

En *La siesta de un fauno*, de 1911, Nijinsky introduce en el ballet los movimientos en ángulo recto, de brazos y piernas, erradicando la sensación de redondez y danza alada, ejercicios que más tarde serían asimilados por la danza moderna. Descubre para la danza una sensualidad animal, orgánica e impregna al desenvolvimiento de sus danzas de sentidos y visos de sexualidad jamás antes vistos en el ballet clásico. Según él mismo dice:

Me gusta Shakespeare porque amaba el teatro. Shakespeare entendía el teatro. Yo también he entendido el teatro vivo. No soy artificial. Yo soy vida. Conozco los disfraces del teatro. El teatro se vuelve costumbre. La vida, no. [...] La agonía mental es una cosa terrible pero quiero que la gente entienda que no es terrible la agonía del cuerpo (Nijinsky, 2003: 38).

En otras partes de su *Diario* se autoubica dentro del fenómeno o del problema de Dios. Afirma: “Soy el sentimiento divino que me obliga. No soy un faquir. No soy un brujo. Soy Dios en un cuerpo. Todos tienen este sentimiento, solo que nadie lo utiliza...” (45). Y más adelante reconocerá: “Soy el *clown* de Dios...” (46), frase que le permitirá más tarde a Maurice Béjart montar una coreografía en su memoria.

Isadora es harina de otro costal. Vive y muere como incansable viajera de la vida, heroína de dos continentes, curioso eslabón entre el gran capitalismo norteamericano y esa Rusia revolucionaria a cuyos niños impregnó con sus nuevas ideas sobre las acciones libertarias de la danza. De *su* danza, naturalmente: una danza en la que los cuerpos, principalmente aquellos que aprisionaban al alma de las mujeres, se disuelven en el espacio otorgándole una nueva dimensión de acoplamiento con los ideales neorrománticos.

Por haberse inspirado en los dibujos de las antiguas vasijas griegas y ante el verdadero canto a la libertad de su cuerpo, de los cuerpos humanos que llevan túnicas y gasas y los pies desnudos, las danzas duncanianas son neo-clásicas: en las poses, en las secuencias enteras al amparo de las composiciones de Gluck, de Wagner, de *La Marsellesa*. Isadora jamás inventó una técnica para capacitar los cuerpos a tales evoluciones de libertad y de glorificación de sí mismos. Sin embargo, la época la hizo partícipe de sus necesidades de todo tipo de “precursoras” y su cuerpo fue claramente



aprovechado por los críticos y artistas de su época (como Rodin) para encumbrarla como la madre de la nueva danza, la *danza moderna*, género que habría de surgir impetuoso a partir, en realidad, de las proezas y mixtificaciones de las mujeres audaces de la danza escénica y teatral populares. En efecto, su contemporánea y paisana Loie Fuller, más apegada y sabia en torno a la danza teatral y a los cambios tecnológicos, y sus multiplicadas seguidoras del *music hall* y hasta del bataclán, habrían de ser las verdaderas guías de esa nueva danza que, ya en su dimensión escénica “seria”, habría de coincidir y aprovechar las enseñanzas y las cualidades del expresionismo. En Europa con Mary Wigman y sus discípulas y en los Estados Unidos con una numerosa pléyade de participantes que “decantaron”, por así decirlo, una nueva forma de danza teatral “seria” y, como la necesitaban los Estados Unidos y el mundo, una danza copiada y apegada a las culturas locales y populares.

Como gran protagonista de una obra de teatro neoclásica, Isadora Duncan vivió y murió como heroína de una película de Hollywood. En el fondo, dueña de un renovado ímpetu feminista, curiosamente jamás permitió que sus danzas fueran filmadas. Se dio a conocer siempre en salones sociales aristocráticos o en agrupaciones “cultas”. Fue exaltada por artistas e intelectuales. Creyó y practicó la libertad femenina en las propias decisiones y selecciones sexuales y mucho de feminismo libertario tienen las gesticulaciones, evoluciones, desplazamientos e improvisaciones

que sus danzas tuvieron en su cuerpo y en su momento, ejercicios jamás abrazados y secundados por bailarines varones. Su intensa y trágica biografía incluye la muerte de sus dos hijos (el padre era Craig, hombre de teatro) por ahogamiento en un accidente automovilístico, y su propia muerte, producida más tarde por estrangulamiento a causa de una enorme bufanda de gasa que se atoró en el eje de las ruedas de otro automóvil.

Tanto Isadora como las teatrales precursoras de la *danza moderna* establecían el punto y aparte en torno a la danza clásica, sus técnicas seculares, sus tragedias y fantasías, sus cuentos de hadas y sus ansias de anti-fuerza de gravedad terráquea. La danza moderna es producto de la primera guerra mundial: es liberación formal, incorporación del suelo y de la tierra a los espacios danzables, inclusión de técnicas nuevas (rutinas) para la novedosa preparación de los cuerpos, la amplitud temática y, sobre todo, la búsqueda de un nuevo universalismo cultural. Es el momento histórico en que los Estados Unidos llevan todas sus batallas literalmente a los cinco continentes e incorporan a su creatividad contundente, vía sus propios artistas y sus propias interpretaciones de las culturas del mundo, a sus *filmes* y sus escenarios. Una revisión aun superficial de la danza teatral estadounidense de las dos primeras décadas del siglo XX nos remite a un arte ecléctico, singularmente poblado por bailarines (especialmente mujeres) que imitaban los juegos epidérmicos y casi pirotécnicos de Loie Fuller y buscaban ejercitar con sus



cuerpos, bellísimos todos ellos, sus propias ideas, imágenes y sugerencias en torno a las danzas del mundo: chinas, indias, ancestrales, javanesas, aztecas y toltecas. Es el momento en que surge Denishawn, la escuela de danza de Ruth St. Denis y Ted Shawn, a la que acuden, entre otras muchachas de buen ver y aspiraciones artísticas, Doris Humphrey y Martha Graham. Era una escuela para capacitar bailarinas que fueran aprovechadas en los estudios de cine y en los números dancístico-mímicos (y podríamos decir *miméticos*) de un teatro que aún no incluía la danza de concierto en sus producciones. Hay pocas pretensiones y muchas interpretaciones superficiales: la bellísima Ruth St. Denis se inspiró en un anuncio de cigarrillos para montar su primera danza. Era una mujer que, como otras grandes bailarinas, solo tenía que pararse en el escenario iluminado para embelesar a toda clase de públicos.

Humphrey y Graham son las que aprovechan el momento histórico. Ambas crean más tarde sus propias técnicas de capacitación y entrenamiento y ambas penetran en ese mundo-otro de conocimiento y hasta de erudición creativa que es el arte coreográfico de la danza moderna. La técnica Humphrey hoy se llama técnica Limón porque así está registrada en los centros de *copyright* estadounidenses. La técnica Graham se ha universalizado tanto como las variadas escuelas de técnica clásica (inglesa, Vagánova, etc.) y se ha convertido, gracias a sus efectos únicos en toda la danza del mundo, en técnica “universal”. Estas dos tendencias y otras, varia-

das, que surgieron a partir de los veinte y treinta del siglo XX (por ejemplo, la expresionista escuela de Mary Wigman en Alemania) conformaron el género *danza moderna*. Pero es Martha Graham la que sienta las bases de una danza moderna de concierto, erudita, y, más tarde, establece las coreografías de gran formato, tal como las exige el repertorio clásico. Toda esta secuencia podemos apreciarla en las sucesivas fotografías tomadas a los artistas de los variados géneros de la danza en todo el mundo. Sin embargo, la apertura del arte fotográfico a ese nuevo gran género sobreviene mediante el libro de Barbara Morgan, titulado *Martha Graham*, cuya primera edición apareció en 1941. Las fotos re-crean, registran, a su manera interpretan, describen, ubican a la Graham bailarina, a la coreógrafa, la artista, la creadora, la ideóloga, la intérprete, “ejecutante” y sabia.

A principios de 1991, cincuenta años más tarde, Martha Graham publica su autobiografía: *Blood Memory*, un libro que, en contraste con los *Diarios* de Nijinsky, resulta de una sabiduría concentrada y única, pues posee no solo el ideario humano y creativo de Graham, sino su conocimiento de la naturaleza humana, los cuerpos y sus capacidades de movimiento, así como las bases de su técnica, las capacidades y transfiguraciones de los bailarines y las relaciones inteligentes de una coreógrafa con la historia del teatro, la danza y el mundo.

La primera presentación de Graham, ahora dueña de sí misma, se llevó a cabo



el 18 de abril de 1926 en un teatro pequeño del Greenwich. Fue tachada de “herética” al negar las enseñanzas de Ruth St. Denis y en 1929 ella misma tituló precisamente *Heretics* una danza coral. El análisis de las fotografías sucesivas de su obra y su mismos retratos dan fe de los avances que alcanzó, a través de su vasta y bien pensada coreografía, hasta hacer de la danza moderna y del género que le sigue, la danza contemporánea, paradigmas de la danza de concierto en todo el mundo.

Las actuales obras escénicas de gran formato, sean de teatro, de danza, circo, conciertos de *rock*, espectáculos de masas, *performance* o instalación, proporcionan a los espectadores imágenes totales que, en la mente de cada uno, se convierten en “imaginarios”, en visiones, y hasta en idearios. Los grandes artistas del espectáculo impregnan a los espectadores de una imagen generalizada en la mente, en cada mente, que se convierte hasta en ideario personal único y compacto alrededor de un género o de arte. En algún texto mío sobre escenografía he llamado a este fenómeno “los ojos del escenario” (Dallal, 2010: 55): la manera en que los acontecimientos artísticos y políticos, los rituales y las batallas, en fin, todo espectáculo, se da a sí mismo como un todo que nosotros, a lo largo de la vida, vamos desmenuzando, interpretando, entendiendo. Aceptamos esos fenómenos inasibles como espectáculos. Los grandes espectáculos nos miran a nosotros, no nosotros a ellos. Por tanto, el historiador profesional debe aprender a “saber” a través de las imágenes, a asimi-

lar mediante repetidas observaciones y análisis, aun sobre las mismas imágenes, a descifrar la verdadera historiografía que llevan las imágenes dentro. Barthes lo explica con claridad meridiana: “No se halla un sentido de cualquier modo (en caso de duda, inténtese hallarlo): la sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice de ella” (2010: 68). En química existe un experimento que se llama “sublimación” que consiste en hacer transitar de un estado de la materia a otro sin necesariamente pasar por los estados intermedios. Sublimar significa hacer pasar el hielo directamente al estado de vapor sin pasar por el estado líquido. Eso es lo que logran para la historia y sobre todo para la historia del arte los artistas paradigmáticos. No son *sublimes* por su grandeza o por los acentos de sus personas, sino que *subliman* en la mente de cualquier observador libre y atento sus razones de ser en el mundo *dentro* de un arte que a la vez sitúan y hacen existir para todos los mortales. El término *sublime* también evoca e invoca una transformación instantánea y, en cierta medida, completamente natural: “Evoca el sentido que de ‘sublimación’ funciona para la química: el procedimiento por el cual se hace que un cuerpo transite directamente de un estado sólido a uno gaseoso” (Laplanche y Pontalis, 1973: 432).

En este sentido, no en el sentido romántico de “transformar algo en sublime”, es que yo he tratado el término en el presente estudio: los cuerpos de bailarinas y bailarines proceden siempre de una realidad



tangible e inmediata en la que el arte de la danza los sumerge³ ■

³ Para una selección de fotografías que ilustran las reflexiones planteadas en el presente trabajo pueden consultarse, por ejemplo, los siguientes libros, señalados en la bibliografía: Béjart (1973), Chujoy y Manchester (1967), Goode (1939) y Graham (1973).

Referencias

- Barthes, Roland, 1992. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Prólogo de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- _____, 2010. *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.
- Béjart, Alain, 1973. *Nijinsky, clown de Dieu*. Prefacio de Maurice Béjart y Vaslav Markevitch. París: Éditions Corps.
- Chujoy, Anatole, y P.W. Manchester (eds.), 1967. *The Dance Encyclopedia*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Dallal, Alberto, 2003. *Lenguajes periodísticos*. México: UNAM.
- _____, 2010. “Los ojos del escenario. Escenógrafos de la danza mexicana”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXII-96: 55-76.
- _____, 2013. “La fotografía de la danza o el sometimiento de la forma”. *La Colmena* 77: 9-20.
- Denby, Edwin, 1977. “Notes on Nijinsky photographs”. En Paul Magriel (ed.), *Nijinsky, Pavlova, Duncan. Three lives in Dance*. Boston: Da Capo.
- Goode, Gerald (ed.), 1939. *The Book of Ballets. Classic and Modern*. Introducción de Leonide Massine. Nueva York: Crown Publishers.
- Graham, Martha, 1973. *The Notebooks of Martha Graham*. Introducción de Nancy Wilson Ross. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- _____, 1991. *Blood Memory. An Autobiography*. Nueva York: Washington Square Press.
- Laplanche, Jean, y J.B. Pontalis, 1973. *The Language of Psycho-analysis*. Nueva York: W.W. Norton & Co.
- Morgan, Barbara, 1941. *Martha Graham. Sixteen Dances in Photographs*. Nueva York: Duell, Sloan and Pearce.
- Nijinsky, Vaslav, 2003. *Diario*. Traducción de H. D. Moradell. Barcelona: Acantilado.

Horizonte

La representación: cruce de miradas

04. Vital

05. Rivero

06. Flores



04.

La representación y sus fronteras

Representation and its borders

recepción: 14 de febrero de 2017
aceptación: 30 de junio de 2017

ALBERTO VITAL
Universidad Nacional
Autónoma de México



Resumen

Cuando se inquiera acerca de los elementos que definen al ser humano, se advierte que uno de los esenciales es la necesidad de representar, ya sea aquello que existe en su entorno o fuera del alcance de su vista. En cuanto alguien desea transmitir la percepción de un objeto, la pertenencia o la conciencia de su pertenencia o de su pura existencia, es necesario hablar de él, significarlo y re-significarlo, es decir, representarlo. La representación es base de todo nuestro conocimiento e involucra todas las disciplinas, desde matemáticas y filosofía hasta literatura, astronomía o religión, y así como la hermenéutica depende del lenguaje y la geometría del dibujo. Por lo tanto, la representación se encuentra en el núcleo de las acciones humanas.

Este artículo propone tres maneras para clasificar los tipos de representación de la realidad: 1) figuración, 2) configuración o 3) prefiguración de lo real o lo posible. Se *figura* cuando el propósito consiste en construir una imagen lo más parecida que se pueda a algo; se *configura* cuando se propone diseñarlo para construirlo o modificarlo; y se *prefigura* cuando se anticipa su existencia.

Whenever one inquires about the elements that define human beings, one's attention is drawn to the fact that the need to represent is essential to us, whether such representation concerns something that exists in our environment or something beyond our sight. As soon as one desires to communicate their perception of an object, to point at its existence or at the awareness of its existence, it becomes necessary to talk about that same object, to signify and re-signify it, that is to say, to represent it. Representation is the foundation of all our knowledge and it involves all disciplines, ranging from mathematics and philosophy to literature, astronomy and religion –just as hermeneutics depends on language and geometry on drawing. Therefore, representation is at the heart of all human actions.

This article suggests three ways to classify how we represent reality: 1) figuration, 2) con-figuration, and 3) pre-figuration of what is either real or possible. *Figuration* occurs when the intent is to produce an image as close as possible to the original; *configuration* is a design entailing the intention of constructing or modifying the object; *prefiguration* anticipates the object's actual existence.



Asimismo, se ofrece la distinción de cuatro fronteras de la representación —el concepto de frontera es utilizado en un sentido amplio, que no sólo separa, sino que produce espacios intersticiales— y estas son: la frontera entre 1) lo cotidiano y lo trascendente; 2) la vida y la muerte, 3) el cuerpo y la conciencia y 4) el yo y lo otro.

Additionally, the author introduces the concept of “border”, used in a broad sense: not only does it separate, but it also creates interstitial spaces. The article argues that representation has four borders, namely, between 1) the ordinary and the transcendent; 2) life and death; 3) body and consciousness; 4) the self and the other.

Palabras clave:
representación, frontera, figuración,
configuración, prefiguración

Keywords:
representation, limits, figuration,
configuration, prefiguration



01. El concepto de representación

¿Tienen puntos en común un místico y un matemático? Para mayor distancia, el místico vivió en el siglo XVII y el matemático en el siglo XX. Se trata del español de origen alemán Juan Eusebio Nierenberg y del germano George Cantor. Un punto de contacto es la frontera entre lo finito y lo infinito, entre lo aprehensible y lo inaprehensible. Nierenberg entendió que sólo podemos conocer lo infinito por lo finito y que por lo tanto es válido representarse lo infinito o indeterminado —Dios— por lo finito o limitado —la conciencia humana— puesto que los humanos carecemos de instrumentos propios para percibir más allá de horizontes inmediatos. Por su parte,

toda la teoría de conjuntos de Georg Cantor se basa en la posibilidad de pensar las colecciones infinitas como totalidades, es decir, la posibilidad de hablar simultáneamente de todos los elementos sin tener en cuenta que no disponemos de una representación explícita de dicha totalidad (Ivorra, 2011: 215-216).¹

Estos dos ejemplos ratifican que la representación es un tema de todas las disciplinas. *Representación* es un concepto matemático, filosófico, político, literario, ecuménico. La botánica no avanza si el especialista no dibuja los diferentes tipos

de plantas. La astronomía no es nada si no traza mapas de las constelaciones y las galaxias. La religión no se filtra por la corteza cerebral si no se vale de figuras concretas o abstractas.

Pocas personas han visto un corazón humano, unos pulmones, un hígado; de hecho, es imposible que alguien mire su propio corazón, lo palpe, lo olfatee. En cambio, todas o casi todas han visto numerosas representaciones de este órgano, que suele asociarse con afectos profundos y simboliza incluso el más común de todos.²

En suma, el ser humano necesita representar aquello que ocurre lejos de su entorno inmediato o fuera del alcance de la vista. ¿Pero qué es representar? Ensáyese aquí una definición práctica mediante un ejemplo: para no tener que cargar un objeto y señalarlo con el dedo a fin de referirnos a él, inventamos una imagen acústica o gráfica del mismo. De las muchas opciones con las que contamos para clasificar los tipos de representación, propóngase aquí la siguiente: el ser humano puede 1) vislumbrar una realidad ya existente o una entidad posible mediante una imagen o

¹ Debo esta referencia al maestro Alfredo Barrios.

² En la tercera y última parte de este artículo veremos en versos de Sor Juana Inés de la Cruz y Pablo Neruda el esfuerzo de dos poetas por hacer visible y tangible el corazón; ambos actualizan con ello el tópico de la retórica del llanto.



una descripción y entonces la *prefigura*; 2) describir esa realidad ya existente (aunque quizá no presente) y entonces la *figura*; y 3) construirla mediante la descripción de dicha realidad y mediante los acuerdos para hacerla posible y entonces la *configura*. Desde esta perspectiva tenemos tres tipos de representación: prefiguración, figuración y configuración. Los tres tipos —de modo más evidente el tercero— confirman que la representación, como lo anticipa el sufijo *-ción*, es un acto, es una acción, es una actividad y práctica que por lo tanto requiere de un agente, lo presupone en todo momento, aunque más de una vez llegue a ocultarse.³

En todo caso, la representación se encuentra allí donde se encuentra el ser humano. Arthur Schopenhauer afirmó que “el mundo es mi representación”; logró así que este concepto alcanzara su máxima estatura filosófica, luego de milenios de aparecer de distintos modos en las discusiones filosóficas.⁴ Amadeo Estrada sintetiza dos concepciones opuestas en cuyo trasfondo se encuentra la relación más importante al respecto, justamente aquella que se establece entre el objeto o ente y la representación del mismo. Se trata de la perspectiva platónica y de la perspectiva aristotélica. Platón propendió a modelos matemáticos; Aristóteles a descripciones basadas en la naturaleza. Platón pensó como geómetra; Aristóteles como biólogo o entomólogo (sin que eso le impidiera crear “una disciplina, la lógica”). Platón pensó en la eliminación plena del azar; Aristóteles lo admitió en los fenómenos naturales, aunque

³ *El documento fundador de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México apunta que el “concepto de representación ha ofrecido atractivas líneas de investigación, de comprensión del ser humano y de estructuración de las sociedades. A partir de la idea de que la representación es una construcción social, y concibiéndola como parte de ‘sistemas’, esto es, dentro de ‘diferentes modos de organizar, agrupar, arreglar y clasificar conceptos y de establecer relaciones complejas entre ellos’ [Mary Nash. Representaciones culturales, imaginarios y comunidad imaginada en la interpretación del universo intercultural], ha sido posible encontrar formas de comprensión de las dinámicas que diversas sociedades y grupos han generado” (Universidad Nacional Autónoma de México, 2015).*

⁴ *“‘Die Welt ist meine Vorstellung’ — dies ist die Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt; wiewohl der Mensch allein sie in das reflektierte abstrakte Bewusstsein bringen kann: und tut er dies wirklich; so ist die philosophische Besonnenheit bei ihm eingetreten. Es wird ihm dann deutlich und gewiss, dass er keine Sonne kennt und keine Erde, sondern immer nur ein Auge, das eine Sonne sieht, eine Hand, die eine Erde fühlt; dass die Welt, welche ihm umgiebt, nur als Vorstellung da ist, d. h., durchweg nur in Beziehung auf ein Anderes, das Vorstellende, welches er selbst ist” (Schopenhauer, 2014: 17); “‘El mundo es mi representación’: esta es la verdad que vale para todo ser viviente y cognoscente, aunque solo el hombre puede llevarla a la conciencia reflexiva abstracta: y cuando lo hace realmente, surge en él la reflexión filosófica. Entonces le resulta claro y cierto que no conoce ningún sol ni ninguna tierra, sino solamente un ojo que ve el sol, una mano que siente la tierra; que el mundo que le rodea no existe más que como representación, es*



finalmente no lo incluyó entre las cuatro causas. Platón precedió a René Descartes y su racionalismo matemático; Aristóteles a Charles Darwin y su botánica y genética con elementos aleatorios:

Ya en ese momento temprano de la filosofía [las épocas de Platón y Aristóteles] surge una discusión que se mantiene después de veintitrés siglos, la de saber si acaso la cientificidad depende de la matematización, como señalaba Platón (ca. 427-347), respecto a si la matemática —ciencia formal, abstracta— es el último punto de representación del mundo, o bien, como afirmaba Aristóteles, el estudio de la naturaleza con sus propias descripciones y explicaciones —la narrativa histórica— dictaría los mayores alcances y el rigor científico en las ciencias fácticas —las que estudian los hechos del mundo material—. Mientras Aristóteles defiende los alcances de las ciencias naturales en los estudios de la naturaleza y critica su conversión en valores matemáticos — el estudio de la naturaleza reside en las ciencias naturales y no en la matemática, como expresa en la *Metafísica*—, la tradición pitagórica permea el pensamiento platónico y lo lleva a abogar por la claridad y el refinamiento de la matemática como expresión última del conocimiento científico. En esta segunda visión la matemática se descubre, en tanto que sus objetos serían reales y no inventados. Aristóteles critica dicha postura; para él, la matemática es un lenguaje limitado para la descripción, y hace una diferenciación precisa entre

el mundo de la matemática —la ciencia formal— y el estudio de la naturaleza — las ciencias fácticas—, si bien Aristóteles es uno de los principales exponentes e incluso fundador de una ciencia formal: la lógica (Estrada, 2016: 220).

En síntesis, un cierto platonismo y cartesianismo subyace a la confianza en modelos altamente racionales, lógicos, matemáticos, para representar, en último término, todo el universo (ya recordamos que con Nierenberg y Cantor se representa lo infinito aunque no se lo abarque); a su vez, un espíritu aristotélico y darwiniano acompaña a quien piensa menos en modelos altamente abstractos y más en las diferencias específicas y los géneros próximos de todos los seres, en un intento también de representar, a fin de cuentas, el

decir, solo en relación con otro ser, el representante, que es él mismo” (Schopenhauer, 2004: 3). Una de la hipótesis más recientes acerca de la forma del universo es un inesperado apoyo a esta visión filosófica: astrofísicos revisan con cuidado la posibilidad de que el universo tenga solo dos dimensiones —largo y ancho— y de que la tercera y cuarta dimensiones —el volumen y el tiempo— sean solo proyecciones de las dos primeras; de ese modo, el cosmos tendría la forma de una enorme tarjeta de crédito, y el ojo y los demás instrumentos corporales de percepción serían decisivos para figurar y acaso configurar magnitudes tan asombrosas como la distancia de la Tierra hasta los últimos confines o como los millones de milenios aparentemente transcurridos desde la luz, la materia y el espacio más antiguos.



cosmos, sin olvidar cada uno de sus entes y familias de entes. El platónico y cartesiano aspira a la fórmula y se apoya en el número; el aristotélico aspira al tratado y se apoya en la descripción.

Por supuesto, ha habido y hay convergencias entre ambas visiones. Las dos, sobre todo, coinciden en que el *logos* es capaz de representar el mundo y los seres y objetos que lo pueblan y cuerpos que lo rodean. De ese modo, el *logos* es punto de confluencia para Platón y Aristóteles, para Descartes y Darwin, para el biólogo y el matemático, el ecólogo y el estadístico. Durante el siglo XX Jacques Derrida cuestiona esta confianza básica y habla de logocentrismo para poner en duda el poder representativo de la palabra: muchísimos hechos de gran importancia en la vida concreta son irrepresentables o no han sido representados hasta ahora. Ya se verá más abajo que una de las tareas de la literatura ha consistido en ensanchar las fronteras de lo representable en varias direcciones, una de ellas —con James Joyce y otros autores— la de la vida cotidiana. Por lo pronto, baste recordar que un poema de César Vallejo expresa de modo lacónico y contrastivo la distancia entre la vida fáctica y el esfuerzo de las artes y las ciencias por representar la vida y entenderla en sus matices, proporcionando medios novedosos de expresión y conceptos como redes:

Un hombre pasa con un pan al hombro.
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?

Otro se sienta, ráscase, extrae un piojo

de su axila, mávalo.

¿Con qué valor hablar del psicoanálisis?

Otro ha entrado a mi pecho con un palo
en la mano.

¿Hablar luego de Sócrates al médico?

Un cojo pasa dando el brazo a un niño.
¿Voy, después, a leer a André Breton?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre.
¿Cabrá aludir jamás al Yo profundo?

Otro busca en el fango huesos, cáscaras.
¿Cómo escribir, después, del infinito?

Un albañil cae del techo, muere y ya no
almuerza.

¿Innovar, luego, el tropo y la metáfora?

(1996: 120-121)

A la vez, este poema está construido, al igual que todos los textos, como un esfuerzo de representación, así sea en este caso la elocuente exposición de lo irrepresentable del sufrimiento de seres únicos, anónimos, perdidos en las oleadas de la existencia citadina, típicamente moderna. Mediante una técnica de pareados contrastivos, los versos ponen en escena el divorcio entre los conceptos y prácticas de ciencias y artes, por una parte, y el dolor de la vida, por la otra. Bien sabido es que para Schopenhauer uno de los temas consistía justamente en el sufrimiento y en la ineptitud del pensamiento para dar cuenta del mismo (López de Santa María, 2004). Dicha técnica es un aporte del poeta y es,



en suma, un intento *in extremis* por representar lo irrepresentable.

Desde luego, se puede tener la tentación de convertir la palabra en un absoluto y de emplearla en todas las circunstancias y para todas las circunstancias. Entonces no queda más camino que hablar sin descanso, como lo intenta Dante C. de la Estrella en la novela *Domar a la divina garza* (1989), de Sergio Pitol. Fracasa este (des) propósito.

En el otro extremo, el teatro del silencio de la segunda posguerra mundial expresa, antes que Derrida, los límites del *logos* ante la magnitud de los horrores y sufrimientos causados por el hombre.

Aun así, para tocar el mundo de los hechos, para librarnos de vaguedades y razonar con rigor y constancia, la palabra es un instrumento imprescindible. En cuanto queremos compartir un objeto, transmitir una percepción del mismo, su experiencia o su vivencia, incluso su pertenencia o la conciencia de su pertenencia o de su pura existencia, resulta claro que tenemos que hablar de él, significarlo y re-significarlo: representarlo.

Por ello, si le hemos dado al ser humano las calidades de *homo ludens*, de *homo faber* y de *homo sapiens*, hemos debido incluir la de *homo loquens* y añadimos la de *homo repraesentans*, esto es, la de ser dotado de la habilidad y la necesidad de figurar, configurar, exponer, referir y por supuesto de narrar, describir y argumentar, tres de las

grandes tareas del habla diaria del *homo domesticus* y del *homo publicus*. Y es que el *homo loquens* y *sapiens* se sustenta en la capacidad de representar lo vivido sea en el mundo exterior, sea (lo que sin duda es más complejo) en el mundo interior, y para que el *homo faber* exista se hace necesario que, antes de hacer algo, se ponga de acuerdo sobre ese algo, muchas veces diseñándolo, esto es, dibujándolo, prefigurándolo.⁵ Igualmente, el *homo ludens* expresa reglas y condiciones antes de emprender aquellos juegos en que intervienen terceros.

En síntesis, la representación se encuentra en el núcleo de las acciones humanas, salvo aquellas que ocurren sin palabra y sin pensamiento, sin flujo de la conciencia, pues desde luego el pensamiento y el flujo de la conciencia están imbuidos de representación, lo mismo que los sueños. Estos últimos son representaciones de fuerzas inconscientes que de otro modo,

⁵ Como paradigma de representación del mundo interior se alza el monólogo final en el *Ulises*, de James Joyce. Las estrategias del autor para captar y expresar la mezcla de fragmentarios pensamientos, sensaciones y sistema de creencias de Molly Bloom son una síntesis de la propuesta que la literatura puede hacer con respecto a todo aquello dentro de la mente humana que es susceptible de representarse y manifestarse mediante recursos verbales. Estamos ante uno de los asuntos decisivos de la literatura: alcanzar y rebasar las fronteras de lo concebible, lo imaginable, lo representable. Volveremos sobre este autor.

como lo sabemos desde las literaturas más antiguas, quedarían sumidas en la oscuridad de lo incognoscible, de lo no interpretable. Gracias a las representaciones oníricas puede haber interpretación de los sueños. Más aún, gracias a las representaciones puede haber interpretaciones. Y es así como la hermenéutica depende del lenguaje, del dibujo, de la geometría.

En cambio, aun así la representación no aparece en el flujo incesante e incontenible de la inmensa mayoría de las acciones humanas, ya sea porque estas últimas se encuentran de tal modo automatizadas que ya no expresan, ya no dicen nada, ya han sido dichas o han sido de algún modo codificadas. Quizá por eso se habla de masas anónimas para referirse a las multitudes, no tanto porque cada persona de la masa carezca de un nombre propio, sino porque el nombre común, el sustantivo común, aquel que describe y da voz más allá de la identidad del nombre propio, ya ha sido empleado en otras multitudes y se ha reducido a algún tipo de código y de comprensión hecha rutina, entendimiento mecánico, estadístico. Otra forma de ausencia del *logos* se deriva de profundos traumas individuales o colectivos. Entonces se desafía al artista a dar voz e imagen a lo inenarrable e inimaginable, como el bombardeo de poblaciones inocentes y desprevenidas; en 1937 Pablo Picasso expresó en *Guernica* el delirante sufrimiento de animales humanos y no humanos, la pérdida de todo color y la brusca anulación de cualquier diferencia entre el afuera y el adentro, diferencia decisiva para lo íntimo,

lo privado, lo que cobija, lo que protege. Con *Guernica* se alcanzó una de las fronteras de la representación, como se alcanza en toda obra que tarde o temprano se vuelve paradigmática.

Hoy *Guernica* es un referente de cultura universal y por lo tanto las masas de turistas deben verlo al menos una vez en la vida. Sucede que las sociedades avanzadas ya no se angustian por la falta de comida, vivienda, transporte, salud, educación. Un estadio superior de las civilizaciones se relaciona con el tiempo disponible para producir y consumir obras estéticas que no son sino representaciones en distintos grados de lo real o de aspectos específicos relacionados de modo directo o indirecto por lo real. Mientras más estable es la vida económica y política en una sociedad, las personas se encuentran en condiciones de destinar más tiempo a los museos, al cine, a las salas de concierto, al teatro.

El teatro emplea el concepto de *representación* de modo explícito, como una forma de tomar conciencia de la misma. Tenemos entonces representaciones que no se conocen o reconocen como tales y representaciones que emplean la noción expresa y llegan a extremos como el teatro dentro del teatro en *Hamlet* y el teatro dentro de la novela en “El retablo de las maravillas” de Miguel de Cervantes Saavedra. Ambos ejemplos literarios entreveran la vida y la figuración de la vida.

Pocas horas antes del asesinato de John F. Kennedy, el 22 de noviembre de 1963,



los productores cinematográficos de Paramount Pictures estaban a punto de lanzar una campaña de promoción de su última cinta, *Siete días de mayo*. El filme trataba acerca de un golpe militar en un país que presume de tener la mejor democracia en la historia. La campaña había elegido una de las frases más duras e inequívocas: “¿Destituirlo?”, se pregunta un general, “¿para qué? Existen otras maneras de deshacernos de él”. Enterados del asesinato del presidente, los productores suprimieron la frase. El complejo diálogo entre Hollywood y Washington es uno de los temas de nuestro tiempo. El propio Kennedy había promovido películas acerca del riesgo de guerra nuclear en el cual se sumió el planeta por aquellos años; tal promoción formaba parte de las angustiosas estrategias para contener a los hombres del Pentágono, ansiosos de aplastar a Fidel Castro e inconscientes de que el ataque podía desencadenar la tercera y última guerra mundial.

Estos tres casos (dos literarios y uno cinematográfico y político-fáctico) confirman que la representación estética puede hacerse presente como 1) figuración, 2) configuración o 3) prefiguración de lo real o lo posible. Queremos figurar algo cuando nuestro propósito consiste en construir una imagen lo más parecida que se pueda a ese algo; queremos configurarlo cuando nos proponemos diseñarlo para construirlo o modificarlo; lo prefiguramos cuando quizá casi sin querer anticipamos su existencia.⁶

La representación de lo real se involucra tanto con lo real que sólo con dificultades podemos *representarnos* la *representación* considerando dos conjuntos separados, dos esferas que nunca se tocan (la vida y las imágenes de ella); en la vida cotidiana, esto es, allí donde se escenifica la mayor parte de nuestros actos, vida y representación se nos presentan como dos conjuntos en imbricación permanente.

⁶ Bien es sabido que Ludwig Wittgenstein se ocupó de todos estos temas.

02 Las fronteras

Sin duda, hoy conocemos mejor las limitaciones de la representación, comenzando con la verbal. Por lo pronto, ya recordamos que la pura multiplicación rutinaria de las acciones en la sociedad de masas es una frontera, es una especie de barrera justo porque parece no haber barreras a las muchas proliferaciones demográficas, industriales, comerciales, mediáticas, políticas: un mundo tan prolífico se vuelve irrepresentable. Otra frontera son los impactos que provocan los traumas individuales e históricos, causantes de un silencio que ha sido tema y motivo literarios. Podemos referirnos a una tercera limitación, típicamente pragmática: hay discusiones que no llegan a ninguna parte porque los hablantes no alcanzan a expresarse con precisión y oportunidad; el esquema se repite en las piezas teatrales de Eugene O'Neill y Arthur Miller: familiares discuten en un entorno de impaciencia, enojo, malentendidos, sobreentendidos erróneos, sobreinterpretaciones como las de Remigio Torrico,⁷ interrupciones que cortan de tajo la posibilidad de que el otro aclare sus puntos de vista. Las atmósferas se vuelven de tal modo exasperantes que el espectador puede preguntarse si no será que el instrumento básico, la palabra, es insuficiente. Luego, ¿las representaciones son imperfectas? ¿La palabra nos dice? Octavio Paz se ocupó de la relación entre

la palabra y el objeto, como lo han hecho filósofos durante milenios, por lo menos desde los diálogos platónicos. Se trata incluso de uno de los temas cruciales del arte y del pensamiento, del *mythos* y del *logos*.

Unos artistas batallan para vencer las contingencias e inexactitudes de las representaciones ordinarias, sean cotidianas, sean públicas. Otros artistas prefieren incorporar esas contingencias e inexactitudes como parte de un pacto entre lo real y la representación de lo real. En ambos casos, es decisiva la pregunta acerca de la figuración, configuración o prefiguración de lo real, lo posible, lo virtual. Ambos tipos de artista agudizan la tensión entre lo vivido y lo representado, y encuentran en esa tensión un estímulo para la creatividad.

⁷ Recordemos la escena en que el narrador de “La cuesta de las Comadres” es acusado injustificadamente por el asesinato de uno de los hermanos Torrico.

—Oye —me atajó el Torrico—, Odilón llevaba ese día catorce pesos en la bolsa de la camisa. Cuando lo levanté, lo esculqué y no encontré esos catorce pesos. Luego ayer supe que te habías comprado una frazada.

Y eso era cierto. [...] Pero para eso había vendido un par de chivos que tenía, y no fue con los catorce pesos de Odilón con lo que la compré.

— ¿De modo que fui yo? —le pregunté” (Rulfo, 2017: 20). Para mayor problematización de los argumentos, malentendidos, sobreentendidos y sobreinterpretaciones de los Torrico y otros personajes de Rulfo, véase Vital (2017b).



Lo imperfecto de la representación se traslada a otro de los usos básicos del concepto. Se trata de la representación política: vivimos en una democracia representativa. Más allá de los muchos casos concretos de pobre o nula representatividad, se impone una pregunta que vuelve una y otra vez en tiempos de crisis: ¿funciona la democracia representativa? Si sí, ¿bajo qué condiciones? ¿Existe otro modelo de gobierno? ¿Resulta al menos pensable un modelo alternativo? He aquí algunas de las muchas cuestiones susceptibles de plantearse desde la investigación básica, la de frontera, la disciplinaria, la inter-, multi-, o transdisciplinaria, y por supuesto también la investigación práctica y la aplicada, en diálogo con las diversas entidades e instituciones que se ocupan de temas afines. En todo caso, la representación se confirma aquí como un aspecto central de la vida humana y se relaciona de cerca con uno de los temas que la literatura captó y expone desde hace milenios: la mediación, esto es, la necesidad de que entre dos actores o factores intervenga un tercero para contribuir a que se resuelva un conflicto o para dar voz a propósitos y aspiraciones. La representación, entonces, es mediación ella misma o bien auxilia a los mediadores, como cuando Porcia habla tratando de mediar como joven abogada entre Shylock y Antonio al término de *El mercader de Venecia*.

De ese modo, la literatura y otras prácticas dramáticas y narrativas *representan* a la *representación* no sólo en el ejemplo del teatro dentro del teatro, sino en aquellos

textos en los cuales se escenifica algún tipo de exposición política o de mediación. Estamos entonces ante dos grandes tipos de representación que confluyen: la simbólica y la política o jurídica. La primera se da sobre todo en un plano de signos, aunque nunca están excluidas las personas; la segunda se da en un plano de personas, aunque nunca están excluidos los signos. Cualquier investigación sobre las representaciones oscila entre los signos y las personas, entre las figuraciones, configuraciones o prefiguraciones, por una parte, y las acciones que muchas veces convierten a una persona en un signo ella misma, en un símbolo activo, en un agente que aprovecha la representación y la transforma en representatividad.

Acerca de este tema, así como acerca de todos los demás que aquí se tratan, se ha escrito y profundizado a lo largo de los siglos desde las más diversas perspectivas. Una síntesis básica consiste entonces en que no hay representaciones sin humanos; y los humanos no podrían existir sin representaciones. Ahora bien, el incessante entrelazarse entre los signos y los seres, entre el *Bild* y la *Sache* de Ludwig Wittgenstein, se produce de tal modo en la vida fáctica que se vuelve difícil realizar el adecuado discernimiento entre signos y seres o entes o cosas, y llega a producirse una creciente superposición o simple acumulación indiferenciada de objetos, seres, relaciones, figuras. Por añadidura, durante los últimos dos siglos se han multiplicado las cosas y las personas y por lo tanto las representaciones, las imágenes. Un

modesto deslinde entre un pensamiento muy abstracto y un pensamiento abocado al mundo fáctico consiste en que aquél no tiene por qué interesarse en el mero incremento de seres y objetos; aun así, dicho incremento puede estorbar, en último término, al pensamiento abstracto en la vida fáctica. Escribió Rainer María Rilke:

Das, was geschieht, hat einen solchen
Vorsprung
vor unserem Meinen, dass wirs niemals
einholen
und nie erfahren, wie es wirklich aussah.

(1975: 419-420)⁸

Estas palabras sólo podrían haberse escrito a principios del siglo XX, justamente cuando la sensibilidad extrema de un poeta captó las consecuencias de aquel vértigo que el pensador franco-italiano Paul Virilio describió decenios después en *Vitesse et Politique* (1977). ¿Resulta ya imposible representar el mundo? El puro devenir vertiginoso estorba la adecuada representación-interpretación de los acontecimientos: lo fáctico se impone sobre lo mental, en buena medida porque lo mental se ha impuesto sobre lo fáctico mediante invenciones, innovaciones, materializaciones. Tales versos de Rilke tienen su origen en la Revolución industrial y en las ideas y tecnologías que la hicieron posible. Otros versos suyos manifiestan la nostalgia de una percepción pura, un pleno ser sin mundo, esto es, un vivir sin que se padezca la distractora e incluso perturbadora mul-

tiplicación de entes y cosas y de los deseos que nos atan a unos y otras:

*Wir haben nie, nicht einen einzigen Tag,
den reinen Raum vor uns, in den die
Blumen
unendlich aufgehn. Immer ist es Welt
und niemals Nirgends ohne Nicht: das
Reine,
Unüberwachte, das man atmet und
unendlich weiß und nicht begehrt.*

(1975: 470)⁹

Las vanguardias del primer tercio del siglo XX se identificaron con las nociones de

⁸ La siguiente traducción se basa en una primera versión a cargo de Jaime Ferreiro Alemparte: “Todo cuanto sucede lleva tal adelanto a nuestra intención / que jamás le damos alcance ni experimentamos cómo sucedió realmente”. He aquí la última versión del propio Ferreiro: “Lo que sucede lleva tal adelanto / a nuestro juicio que siempre nos deja atrás, / y jamás sabremos cómo realmente apareció” (Rilke, 2008a: 185). Vierte Jesús Munárriz: “Lo que sucede lleva tanta delantera / a nuestras opiniones que nunca lo atrapamos / y nunca llegamos a saber cuál era su aspecto real” (Rilke, 2008b: 55). Repaso este tema en Vital (2017a).

⁹ “Pero nosotros no tenemos nunca delante, ni un solo día, / el espacio puro, en donde las flores / se abren infinitamente. Es siempre mundo, / y nunca ese ningún sitio que nada limita: lo puro, / lo irretenible, aquello que se respire y / se sabe infinito y no se ansía” (Rilke, 2008a: 229).

vértigo y *velocidad* como indicio de que respaldaban la notoria expansión de las producciones materiales, comerciales y simbólicas, preludio de la multiplicidad, diversidad e incluso dispersión que nos caracteriza. De ese modo, Rilke y los vanguardistas reaccionaron de manera opuesta ante un mismo fenómeno: Rilke se inquietó ante los efectos de las novedades tecnológicas y del vértigo de la modernidad, que en cambio fascinaron a los vanguardistas y les dieron materia prima para sus experimentos estéticos; en la cuarta elegía de Duino, Rilke añoró la energía del león, entre otras razones por la estabilidad imperturbable de esa energía, mientras que los vanguardistas encontraron y literalmente absorbieron energía de cada objeto que se incorporaba al paisaje urbano: tranvías, telégrafos, teléfonos.

Cuando en su primera elegía de Duino Rilke habla del “*gedeutete Welt*”, del “mundo interpretado”, remite al “mundo representado”, pues interpretar y representar se relacionan, en efecto.¹⁰ Ahora bien, para Rilke ese mundo no basta para apaciguar y dar certidumbre al ser humano en medio de las inconstancias e inconsistencias del propio temperamento y del entorno, esto es, del mundo interior y del mundo exterior. Estas aseveraciones no tienen que ver con la psicología y la biografía del poeta, sino con las condiciones de la conciencia ética y estética en el mundo contemporáneo, abrumada por una notoria diversificación de posibilidades, de desafíos y de circunstancias, diversificación que,

empero, no es ella misma circunstancial, sino intrínseca al desarrollo de la historia de Europa y, en general, del mundo: la precaria lucidez del individuo se enfrenta a la avalancha de los acontecimientos, expuesta en poéticas como las vanguardistas. De por sí, la conciencia con respecto a cada objeto o ser se va desvaneciendo conforme se pasa a un segundo objeto o ser; por el vértigo de la vida, el paso de un objeto o ser al que sigue se hace más rápido y más inconsciente.¹¹

¹⁰ *El pasaje reza así: “Wir nicht sehr verlässlich zu Hause sind / in der gedeuteten Welt” [“Y no nos sentimos confiados en el mundo interpretado”] (Rilke, 1975: 441).*

¹¹ *“El Aleph” de Jorge Luis Borges postula la conciencia simultánea de todo. Esa conciencia, significativamente, sólo puede durar un lapso breve y se vuelve intolerable.*

03 Cuatro tipos de frontera

En suma, el ser humano asedia los bordes de lo representado, de lo representable y de lo no representable, de lo incognoscible incluso o al menos de lo incomunicable. Escribe Marisa Belausteguigoitia:

Las fronteras separan, unen, delimitan, marcan la diferencia y la similitud, pero también producen espacios intersticiales, nuevos espacios que inauguran relaciones. Pueden ser burladas, acatadas, cruzadas, transgredidas, imaginadas, reales, reinventadas y destruidas. Confinan y liberan. Protegen y torturan.

La revisión y reelaboración del concepto de *frontera* en función del pensamiento, crítica y teorización latinoamericana y anglosajona de los últimos dos decenios, constituye una de las operaciones fundacionales de los estudios culturales. Los estudios culturales han pensado “frontera” *más allá* de su carácter geográfico o geopolítico y lo inscriben como dispositivo esencialmente pedagógico, es decir, vinculado con la propuesta de producción y administración de conocimientos y prácticas que finquen nociones de ciudadanía inscritas en regímenes democráticos particularmente interesados en la equidad en América Latina (2009: 106).

La literatura —según se sabe y según se ha apuntado aquí— asedia las fronteras de lo representable, de lo decible. Podría hacerse una muy somera clasificación tentativa, según la cual habría al menos cuatro fronteras básicas: entre 1) lo cotidiano (lo ordinario) y lo trascendente (incluido lo insólito, lo fantástico, lo sobrenatural: lo extraordinario), 2) la vida y la muerte, 3) el cuerpo y la conciencia y 4) el yo y lo otro. Las dos primeras son afines entre sí; las dos últimas lo son entre sí. Las cuatro buscan que las palabras expresen aspectos habitualmente ajenos a una visión rutinaria del mundo.

1) Ejemplo moderno de la ampliación de lo cotidiano en la literatura es la obra de James Joyce, punto de arranque de una vasta y creciente incorporación de lo ordinario, incluso lo vulgar, lo mecánico, a la literatura. Desde luego, todo esto tenía carta de naturaleza desde los orígenes de los textos de creación, oral y escrita. Podemos citar ejemplos griegos, persas, hindús, latinos, árabes, ingleses, italianos, etcétera. De hecho, la literatura le debe numerosos textos a la tensión entre lo cotidiano y lo trascendente, entre lo ordinario y lo extraordinario, y más de un cuento, drama o novela nace como consecuencia de la brusca irrupción de lo extraordinario en un ámbito común y corriente. La aportación de Joyce consiste en que lo extraordinario jamás se presenta. Más bien, se desliza en los actos de todos los días: rasurarse, preparar la leche, salir a la calle, todo envuelto en referentes mitológicos, culturales o trascendentales de los que los



personajes apenas son conscientes o no lo son en absoluto. Las célebres 24 horas del 16 de junio de 1904 en Dublín transcurren mucho más despacio de lo que hasta entonces había sido habitual en cualquier tipo de literatura, y ello permite al autor irlandés introducir numerosos detalles en la representación de la vida humana, así como un ritmo narrativo que se propone reproducir las cadencias de lo diario. El panteísmo y el trascendentalismo de Ralph Waldo Emerson podrían ser antecedentes filosóficos de esta amplia consideración de todos los objetos, seres y circunstancias: si Dios está en todas partes, entonces cada ente es relevante, por insignificante que parezca. Pero Joyce no pensó tanto en Emerson como en Tomás de Aquino y Giambattista Vico; Emerson fue un autor muy importante para Virginia Woolf, otra de las grandes plumas que ensancharon el territorio de lo representable en cuanto se refiere a lo cotidiano, por ejemplo los ruidos de la gran ciudad y los efectos de la masificación en la vida individual, ya expuestos en *The Waste Land* (1922), de T. S. Eliot.

2) Las fronteras entre la vida y la muerte son uno de los temas frecuentes de la literatura. La muerte es, de hecho, la frontera radical por excelencia y ha sido representada de incontables modos. Un aspecto específico es la relación entre la conciencia y la muerte: sin conciencia, no hay representación posible de la muerte, pues toda representación depende de un cierto grado de conciencia. El complejo vínculo entre la conciencia y la muerte es de tal

modo importante que podríamos sugerir que la conciencia y las representaciones nacieron a la vista de la muerte o bien al menos surgieron ante los muchos y urgentes requerimientos de la sobrevivencia. El tópico del descenso al reino de los muertos es un paradigma de representación de lo no conocido directamente, de lo incognoscible o acaso irreconocible para los sentidos corporales en estado normal de vigilia. Pocas tareas literarias como aquella que se impuso el poeta florentino Dante Alighieri al emprender la redacción de la *Divina Comedia*. En el orbe del cristianismo la representación del inframundo era la culminación de un esfuerzo por hacerse una idea del más allá. El libro abunda en *captatio benevolentiae* y en referencias al tópico retórico de los límites del lenguaje ante la magnitud de las experiencias; de hecho, es un muestrario de posibilidades tanto de *captatio benevolentiae* como de dichas referencias; aun así, la magnitud de la tarea es excepcional: ocurrió en la cúspide del poder político de la Iglesia entre ciudades-Estado y estructuras feudales, y de una imagen del mundo que aún no incluía aquel continente que después se llamó América en homenaje a otro italiano. Un reto para Dante era el representar conciencias ya incorpóreas y aun así sufrientes, penitentes o gozosas; otro consistía en establecer estamentos y gradaciones para el castigo, la expiación y la dicha; un tercero era el describir cada uno de los espacios y cada una de las figuras: ¿dónde habita Satán?, ¿cómo es el propio Satán? Durante siglos, pintores y otros artistas han representado la representación, dibujando



las palabras de Dante y aprovechando los colores y las trazas que ya se enuncian en los versos. En el siglo XX Paul Celan trató de representar la muerte en otro infierno, aquel que los propios seres humanos les provocan a otros seres humanos:

Todesfuge

Schwarze Milch der Frühe wir trinken
sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir
trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da
liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit
den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach
Deutschland dein goldenes Haar Mar
garete
er schreibt es und tritt vor das Haus und
es blitzen die Sterne er pfeift seine
Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln
ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

(1948)

José Aníbal ha publicado una traducción al español

Fuga de muerte

Leche negra del alba la bebemos de tarde
la bebemos temprano y en medio del día
la bebemos de noche
bebemos bebemos...

Una fosa en el aire cavamos donde
holgados yacer
Vive un hombre en la casa que juega con
sierpes y escribe
que escribe en la noche a Alemania
tu cabello de oro Margarita
eso escribe y sale de casa y un fulgor de
fuego de estrellas de un silbido
convoca a sus perros
a sus judíos con silbos congrega y les hace
cavar una fosa en la Tierra
nos ordena tocar para un baile

(Celan, 2016: 57-58)

La *captatio benevolentiae* y cualesquiera otros recursos retóricos han desaparecido por completo. No hay argumentación alguna.¹² En cambio, hay una salmodia, una repetición obsesiva, y hay oxímoros tales como “leche negra” e imágenes como “fosa en el aire”.

3) La representación del cuerpo y su relación con la conciencia es otro ejemplo de un intento de expansión de los límites de lo representable a lo largo de los siglos. Aquí podemos enfatizar una evidencia: lo susceptible de prefigurarse, figurarse y configurarse depende de los horizontes culturales e ideológicos de cada respectiva época y se atiene a los límites impuestos por la censura directa y otras prácticas de control. Parece común el caso de que a la evidencia ocular la acompañan la visión

¹² *Análisis de este poema en Vital (2017b).*



del mundo, el horizonte de época, las prácticas que aspiran a constituirse en rituales. Escribe Martin Kemp:

Las disecciones pioneras de mujeres realizadas por Mondino de' Luzzi en Bolonia en 1315 posiblemente fueron espectáculos públicos que a la vez satisfacían las demandas de instrucción y el gusto por el espectáculo sangriento, y además fomentaban la promoción de los anatomistas. El creciente gusto por las disecciones públicas en siglos sucesivos trajo consigo una mayor regulación. Así, las víctimas eran por lo general criminales ejecutados fuera de la ciudad. El desfile público hacia la horca con el consuelo espiritual de las organizaciones religiosas dedicadas a tal fin, la muy visible ejecución, la posterior disección pública y el eventual entierro se orquestaban con el objetivo de establecer rituales. Todo el proceso tenía mucho en común con la extraordinaria pieza de teatro moderno de Jan Fabre, *Requiem für eine Metamorphose* (*Réquiem por una metamorfosis*), del que fui testigo en Salzburgo en agosto de 2007, al igual que con la instrucción médica moderna.

En una disección típica del Renacimiento solía participar un conferenciante instruido, sentado en una cátedra elevada, que proclamaba un texto predefinido, como la *Anathomia de Mondino*, escrita específicamente para este propósito. Un *ostensor* (demostrador) enumeraba las partes, mientras que un sector con un cuchillo afilado y otras

herramientas realizaba la “carnicería especializada”.

[...] Los grandes libros ilustrados de anatomía de los tres siglos siguientes no fueron libros “médicos” en el sentido que le damos hoy en día, sino grandes libros, muy caros, y saturados de referentes visuales de tipo filosófico y retórico. No eran precedentes de la anatomía de Grey, es decir, no eran libros de anatomía. Su razón de ser, y de hecho la principal justificación ética para la realización de una anatomía, se resume en la etiqueta sibilina *nosce te ipsum*, “conócete a ti mismo” (2016: 90).

Las anteriores palabras dan mayor contexto a la fina entrega amorosa de Sor Juana, quien se ofrece a sí misma, abierta, para que su propio cuerpo exprese aquello que su retórica no alcanza a representar, en una doble desnudez, la de la ropa y la de la piel:

Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba,
como en tu rostro y tus acciones vía,
que con palabras no te persuadía,
que el corazón me vieses deseaba;

y Amor, que mis intentos ayudaba,
venció lo que imposible parecía:
pues entre el llanto, que el dolor vertía,
el corazón deshecho destilaba.

Baste ya de rigores, mi bien, baste:
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu inquietud contraste



con sombras necias, con indicios vanos,
pues ya en líquido humor viste y tocaste
mi corazón deshecho entre tus manos.

(2006)

En “Barcarola”, Pablo Neruda se hace eco de este tópico de la visibilidad del corazón como una de las muchas estrategias de la poesía para expandir las posibilidades de representación de los sentimientos y los pensamientos mediante la extrema cercanía del cuerpo (tan cercano que su interior se ve y se toca):

Barcarola

Si solamente me tocaras el corazón,
si solamente pusieras tu boca en mi
corazón,
tu fina boca, tus dientes,
si pusieras tu lengua como una flecha
roja
allí donde mi corazón polvoriento golpea,
si soplaras en mi corazón, cerca del mar,
llorando,
sonaría con un ruido oscuro; con sonido
de ruedas de tren con sueño

(1996: 315)

4) Otra vasta zona de posibilidades de representación se establece entre el yo y el otro, el yo y lo otro. Desde luego, como en los ejemplos anteriores, el amor es una interacción donde el yo se ofrece con plenitud, y la distancia y la cercanía aparecen con dramatismo y lirismo. La analogía es otro campo de representación entre el yo

y lo otro: de pronto, un objeto se parece a otro o un ser se parece (se hace equivalente) a un objeto o viceversa, y en ese caso la representación de uno se vincula a la representación de otro. Por ejemplo, el “tren con sueño” de Neruda funde lo inanimado con lo inanimado, lo no humano con lo humano. Centenares de modos de interconexión entre el yo y lo otro dejan codificarse en una taxonomía u otra y todas ellas son útiles para la tarea básica de la representación. Cada metáfora viva, cada texto generativo ensanchan las posibilidades de la representación, cuyos territorios son por ello dinámicos y se encuentran en expansión; aun así, pese a esa expansión —de los medios y de los contenidos— las zonas oscuras, innominadas, se alzan por todas partes como una noche que nos recuerda que estamos compuestos de materias altamente conocidas y asimismo de otras materias que aún no han podido descifrarse y menos aún representarse. Y en todo caso los límites de mi propio mundo se trazan mediante los límites de mi lenguaje; así lo escribe Luis Villoro a propósito del *Tractatus*:

Pero “los límites de mi lenguaje se refieren (*bedeuten*) a los límites de mi mundo” (5.6). El análisis del lenguaje significativo conduce simultáneamente, de la consideración de los hechos descriptibles por el lenguaje, que componen el mundo, a la visión de sus límites indescriptibles (2006: 7) ■



Referencias

- Belausteguigoitia, Marisa, 2009. "Frontera". En Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Instituto Mora, Siglo XXI. 106-110.
- Celan, Paul, 1948. *Todesfugue*. En *Der Sand aus den Urnen*. celan-projekt.de. Consultado el 23 de enero de 2016.
- _____, 2016. "Fuga de muerte". Traducción de José Aníbal Campos. *Revista de la Universidad de México* 143 (ene. 2016): 57-58.
- De la Cruz, Sor Juana Inés, 2006. "En que satisfaga un recelo con la retórica del llanto". En *Sonetos*. Edición de Ramón García González. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/sonetos--2/>. Consultado el 28 de enero de 2016.
- Eliot, Thomas Stearns, 1922. *The Waste Land*. Nueva York: Horace Liveright.
- Estrada, Amadeo, 2016. "Clasicismo, ciencia y música". En María Olga Sáenz y Pablo Padilla Longoria (eds.), *Palas y las musas. Diálogos entre la ciencia y el arte*. Volumen 3, Ilustración: 217-234.
- Ivorra Castillo, Carlos, 2011. *Lógica y teoría de conjuntos*. Valencia: Openlibra. 215-216. <http://www.uv.es/ivorra/Libros/Logica.pdf>. Consultado el 11 de enero de 2016.
- Jiménez, José Olivio (ed.), 1996 [1971]. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*. Selección, prólogo y notas de José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza.
- Joyce, James, 1925. *Ulysses*. París: Shakespeare.
- Kemp, Martin, 2016. "La arrogancia del presente. La puesta en escena moderna de las anatomías vista desde una perspectiva histórica". En María Olga Sáenz y Pablo Padilla Longoria (eds.), *Palas y las musas. Diálogos entre la ciencia y el arte*. Volumen 1, *El Renacimiento*: 89-108.
- López de Santa María, Pilar, 2004. "Pensar desde el dolor. Introducción". En Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*: 25-41.
- Neruda, Pablo, 1996 [1971]. "Barcarola" (*Tercera residencia*). En José Olivio Jiménez (ed.), *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*: 315.
- Pitol, Sergio, 1989. *Domar a la divina garza*. México: Era.
- Rilke, Rainer Maria, 1975. *Gesammelte Werke*. Edición de Ernst Zinn. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- _____, 2008a. *Nueva antología poética*. Prólogo de Jaime Siles. Edición y traducción de Jaime Ferreiro Alemparte. Madrid: Espasa Calpe.
- _____, 2008b. *Réquiem*. Versiones españolas de Jesús Munárriz. Madrid: Hiperión.
- Rulfo, Juan, 2017. "La cuesta de las Comadres". En *El Llano en llamas*. México: RM. 13-22.
- María Olga Sáenz y Pablo Padilla Longoria (eds.), 2016. *Palas y las musas. Diálogos entre la ciencia y el arte*. 6 volúmenes. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Schopenhauer, Arthur, 2004. *El mundo como voluntad y representación*. Traducción, introducción y

notas de Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta.

_____, 2014. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Berlín: Berliner Ausgabe. zeno.org. Consultado el 6 de febrero de 2017.

Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. “Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Morelia”. Proyecto de creación.

Vallejo, César, 1996 [1971]. “Un hombre pasa con un pan al hombro”. En José Olivio Jiménez (ed.), *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*: 120-121.

Villoro, Luis, 2006. “Lo indecible en el *Tractatus*”. En *Vislumbres de lo otro. Ensayos de filosofía de la religión*. México: Verdehalago. 115-139.

Virilio, Paul, 1977. *Vitesse et politique*. París: Éditions Galilée.

Vital, Alberto, 2017a. *Las nuevas metamorfosis. Ensayos sobre cultura y literatura comparada*. Edición electrónica. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____, 2017b. *Los argumentos de los asesinos. Mecanismos de justificación en personajes de Juan Rulfo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Cátedra Universitaria, 3).





05.

Observar desde la representación

Observing through representation

FRANCISCO JOSÉ
RIVERO RUBIO
École des Hautes
Études en Sciences Sociales,
Université
Paul-Valéry Montpellier 3

recepción: 17 de febrero de 2017
aceptación: 26 de junio de 2017



Resumen

Este texto es un análisis historiográfico del papel que tiene la noción de “representación” en las observaciones de la sociedad. La metodología que sigue es la de la Historia de los conceptos. Las preguntas que busca responder son las siguientes: ¿de qué modo la noción de “representación” permite conocer la sociedad y la cultura? ¿De qué modo la sociedad y la cultura pueden interpretarse a través de representaciones? El ensayo se divide en las siguientes partes: 1) una breve presentación de la Historia conceptual como teoría y metodología empleada en este ensayo; 2) un apartado sobre la emergencia histórica de la noción moderna de “representación”; 3) un apartado sobre el concepto de “representación” como principio de la hermenéutica moderna; y 4) una reflexión final en torno al uso contemporáneo del concepto de “representación” en las ciencias sociales.

Palabras clave:
representación,
historia de los conceptos,
epistemología, hermenéutica,
Modernidad, ciencias sociales

This article is a historiographic analysis, according to the methodology of Conceptual History, of the role that the notion of “representation” plays in the observation of society. The analysis addresses the following questions: How does the notion of “representation” allow us to construct knowledge about society and culture? How can society and culture be interpreted through representations? The essay is divided into the following sections: 1) a brief presentation of Conceptual History as the theory and methodology used in this essay; 2) the historical emergence of the modern notion of “representation”; 3) the concept of “representation” as a principle of modern hermeneutics; 4) a final reflection on the contemporary use of the concept of “representation” in social sciences.

Keywords:
representation,
history of concepts,
epistemology, hermeneutics,
Modernity, social sciences



Introducción

En numerosos ámbitos, como en las ciencias sociales y los estudios culturales, la palabra “representación” es de uso común, pese a que su sentido pocas veces se aclara cuando se emplea en discursos no especializados en el análisis de conceptos. El presente ensayo forma parte de los textos que dirigen su interés hacia el análisis conceptual. Aunque parte de una perspectiva general, este trabajo examina, en concreto, qué queremos decir cuando en las ciencias sociales nos proponemos estudiar representaciones culturales, institucionales, económicas, políticas, sociales, etcétera. Nos parece que lo que dificulta en grado sumo dar una respuesta a la cuestión planteada es la definición misma de “representación”. Esto se debe a que el concepto de representación es polisémico. Es por ello que, en lugar de intentar abordar la cuestión planteada desde una definición consensuada de “representación” para el estudio de la cultura y la sociedad, proponemos emplear la polisemia del concepto a favor de nuestro análisis.

Ampliando lo anterior, nuestra propuesta consiste en abordar dos dimensiones que tiene el concepto de “representación”, a saber, sus dimensiones epistemológica y hermenéutica. Hemos elegido los términos “epistemología” y “hermenéutica” para distinguir entre lo que podemos entender, de un modo general, como la dimensión

teórica del concepto de “representación” y, por otro lado, su dimensión operativa. Nuestro objetivo es provocar la reflexión, a partir del análisis de la dimensión epistemológica, sobre la dimensión operativa de lo que entendemos como observaciones científicas. Las dos dimensiones tienen una relación directa con el problema expuesto y, si las transformamos en preguntas, serían las siguientes: ¿de qué modo la noción de “representación” permite conocer la sociedad y la cultura? ¿De qué modo la sociedad y la cultura pueden interpretarse a través de representaciones?

Ahora bien, nuestro análisis tiene la particularidad de ser historiográfico.¹ Esto implica examinar la representación en términos epistemológicos y hermenéuticos por medio de su historización —tal como se haría en un trabajo de historia conceptual. El objetivo es relativizar la noción

¹ *La caracterización de este ensayo como historiográfico sigue las distinciones propuestas por Carlos Mendiola (1996: 171-182) y Alfonso Mendiola (2000: 181-208). En pocas palabras puede resumirse así: desde una postura puramente teórica es posible decir que la función del concepto de “representación” es epistemológica; en cambio, desde una postura historiográfica la pregunta versa sobre los diversos modos (evolución y cambio) en que el concepto de “representación” ha desempeñado su papel epistemológico. Dicho de otro modo, la historiografía busca observar los modos en que la representación ha sido observada a través del tiempo y no la validez universal de sus fundamentos epistemológicos.*



de “representación”, es decir, situarla en un espacio y un tiempo y, de este modo, describirla. Como podemos ver, nuestro interés no está dirigido hacia una discusión teórica. Nuestro objetivo es mucho más modesto. Al abordar históricamente la dimensión epistemológica y hermenéutica de dicha noción, solo deseamos ubicar el papel que ésta desempeña en las observaciones científicas que caracterizan a las ciencias de lo social. Como hemos dicho ya, el objetivo general de este trabajo es despertar la reflexión, con ayuda de un enfoque historiográfico, sobre los modelos de análisis de la cultura y la sociedad que se fundamentan en la noción de “representación”.

Teoría y metodología de la historia conceptual

No será difícil convenir en la importancia que tiene la noción de “representación” en nuestra sociedad. Si lo vemos desde una perspectiva política, la mayoría de aquellas formas occidentales de gobierno que denominamos democracias operan teórica y prácticamente con la “representación” como base conceptual. Pero el concepto de “representación” no solo es la base angular de muchos sistemas de gobierno contemporáneos; también lo es del arte, la economía, la práctica científica, etcétera. Parece entonces evidente que la reflexión sobre la noción de “representación” es esencial para entender nuestra sociedad y los particulares sistemas con los que esta opera. Sin embargo, darse a la tarea de abordar dicha noción presenta dificultades particulares.

El concepto de “representación” muestra su complejidad desde el momento en que se advierte la imposibilidad de definirlo bajo un solo aspecto o desde un solo lugar. No es lo mismo hablar de representación para caracterizar la facultad con que los seres vivos aprenden y se relacionan sensiblemente con el entorno natural, a referirse a una obra de arte como la representación tangible de una idea, de un sentimiento o de la naturaleza. Quizás la mayor dificultad para examinar este con-



cepto es su abrumadora intermediación. Por ejemplo, visto desde la perspectiva de la teoría del lenguaje, la escritura es la representación de nuestros pensamientos y observaciones. En consecuencia, cuando escribimos un pensamiento u observación acerca de la representación —y reconocemos que la escritura es ella misma una representación de nuestros pensamientos y observaciones—, entonces debemos aceptar que cualquier cosa dicha sobre ella deberá aplicarse a nuestra propia escritura.

La autorreferencialidad² es una característica de la representación y lo recién mencionado constituye apenas un ejemplo ilustrado por la teoría del lenguaje. Para describir el concepto de “representación” y superar de algún modo su carácter autorreferencial, nos serviremos de la disciplina histórica. Precisamente, una ventaja de abordar la noción de “representación” desde la disciplina de la historia es que esta nos permite —al menos de manera ficticia—³ movernos hacia ese otro lugar que llamamos *el pasado*, el cual nos presta la distancia necesaria para observar nuestro objeto. Digamos que, en este caso, ese lugar abierto por la historia es el de una sociedad cuyo sistema de pensamiento no emplea la noción moderna de “representación” como fundamento de sus observaciones. Desde ese lugar podremos ver entonces que el concepto de “representación”, tal como lo entendemos hoy, no siempre fue posible. Ello implica que tiene un momento de emergencia y, por lo tanto, que es un concepto relativo al sistema de

pensamiento moderno. No es raro entonces que los estudios de las representaciones sociales y culturales constituyan un interés más o menos actual y que no existía, por ejemplo, en la Antigüedad.

Ahora bien, al ser nuestro objeto de estudio un concepto, el análisis que haremos a continuación tiene un fundamento teórico y metodológico específico, mismo que conocemos con el nombre de *historia conceptual* y que habrá que hacer explícito. A pesar de que esta corriente tiene por objeto ciertas palabras que por su naturaleza abstracta llamamos “conceptos”, su modo de abordarlos no se reduce a un análisis teórico y filológico que ignora el mundo social en el que estas palabras se emplean. Para Reinhart Koselleck, uno de los más destacados representantes de esta área de estudio, el mayor reto de

² Una representación siempre puede ser la representación de una cosa y de sí misma. Es decir, una representación siempre puede ser representación de sí como representación.

³ Solo por no dejar de mencionarlo, quiero apuntar que, desde mi forma de entender la historia, el único lugar a partir del cual es posible observar cualquier objeto de estudio —en este caso, la emergencia de la noción de “representación”— es el presente. Suena demasiado obvio y, sin embargo, ello nos recuerda que el pasado siempre será una reconstrucción hecha a partir de las condiciones de posibilidad del presente. De ahí que en el texto me refiera al pasado como un lugar ficticio.



la historia conceptual está en tomar en cuenta el contexto sociohistórico en que se ubican los conceptos. Esto convierte su análisis en una propuesta historiográfica, más que filosófica. Como consecuencia, los conceptos trabajados por la historia conceptual, en lugar de obtener un mayor índice de universalidad —como sucedería en un análisis filosófico—, adquieren historicidad, es decir, se relativizan.

Así pues —nos dice Koselleck—, la historia conceptual es en primer lugar un método especializado para la crítica de las fuentes, que atiende al uso de los términos relevantes social o políticamente y que analiza especialmente las expresiones centrales que tienen un contenido social o político. Es obvio que una clarificación histórica de los conceptos que se usan en cada momento tiene que recurrir no solo a la historia de la lengua, sino también a datos de la historia social, pues cualquier semántica tiene que ver, como tal, con contenidos extralingüísticos (1993: 112).

Debemos subrayar que la relación del concepto con el campo social es recíproca. Esto tiene una importancia especial cuando tratamos con el concepto de “representación”. Si en su dimensión epistemológica la noción de “representación” sirve para dar cuenta de cómo observamos el mundo, entonces sus cambios semánticos no solo se modifican según el contexto sociohistórico, sino que, simultáneamente,

tienen un impacto en la forma de observar el mundo.⁴ Para decirlo de otro modo, no hay una correspondencia simple de causa y efecto entre los conceptos y el contexto social, dado que “un concepto no es solo indicador de los contextos que engloba, también es un factor suyo” (Koselleck, 1993: 118).

Koselleck dedujo lo anterior tras percatarse que muchos conceptos con los que trabajaba presentaron cambios semánticos profundos durante la Modernidad, al grado que palabras muy antiguas adquirieron significados que no podían ser referidos con precisión a sus referentes originales. Al mirar hacia atrás, esos conceptos remitían a situaciones sociales y políticas que ya no entendemos sin un comentario crítico; sin embargo, al mirar hacia adelante, tenían un significado que hoy nos parece inmediatamente comprensible. Ante este descubrimiento, Koselleck afirma:

Lo que estaba teniendo lugar, entonces, era un cambio en la *experiencia histórica* que se realizaba también conceptualmente, de tal manera que el concepto no solo recogía la experiencia —era un indicador de ella—, sino también, por *las expectativas* que creaba, contribuía a anticiparla y modelarla, *trazando el horizonte y los límites de la experiencia posible*

⁴ Ello se teoriza mediante las nociones de “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativas” propuestas por Koselleck (1993).



(*apud* Gómez Ramos, 2004: 15; las cursivas son mías).⁵

La cita de Koselleck resulta pertinente para el caso de la representación, no solo porque se encuentra entre las palabras cuyo sentido *antiguo* ha dejado de ser traducible en el presente, sino debido a la reciprocidad entre los conceptos que describen y trazan nuestra experiencia del mundo y el mundo como referente semántico de los conceptos empleados para describirlo. A nuestro modo de ver, la conciencia de dicha reciprocidad es el rasgo que distingue con mayor nitidez la propuesta de Koselleck de otras parecidas, como podría ser el método histórico-filológico.

En cuanto a la experiencia que los conceptos hacen posible, Koselleck sostiene que sin “la fuerza propia de las palabras, [...] nuestro obrar y sufrir humanos apenas serían experimentables y, con seguridad, no serían comunicables” (1993: 105). Por consiguiente, para la teoría historiográfica conceptual las palabras tienen una *fuerza* que va más allá de su significado. Pero, ¿de qué fuerza estamos hablando? Primero, de una fuerza que actúa en la experiencia, no porque las palabras sean condición de posibilidad de la experiencia, sino porque esta se particulariza cuando la podemos nombrar. De aquí se desprende el segundo tipo de fuerza que contiene una palabra: la posibilidad de comunicar. Si conjuntamos estas dos —experiencia y comunicación—, advertimos entonces que una palabra no solo transmite una experiencia, sino que también la configura. Tomando en cuenta

lo anterior, lo que nos interesa de la palabra “representación” no es solamente su significado, sino la experiencia cognitiva que hace posible y que con ella comunicamos.

⁵ *Aprovecho esta cita para aclarar mi apropiación de la teoría conceptual. Mientras que para Koselleck la historia conceptual debe esforzarse por “liberar a los conceptos [...] de su contexto situacional y seguir sus significados a través del curso del tiempo para coordinarlos” (1993: 113; las cursivas son mías), considero que coordinar los distintos contenidos no es posible, al menos en relación con la historia de la noción de “representación”. En términos teóricos, la única diferencia estaría en mi desacuerdo con la clasificación de los conceptos que hace Koselleck, en función de tres tipos: 1) los conceptos tradicionales, que son aquellos que vienen de autores clásicos como Aristóteles y cuyo significado parece haberse mantenido hasta hoy; 2) los conceptos históricos, cuyo contenido se transformó durante la Modernidad y los cuales, pese a mantener la misma grafía, no pueden entenderse hoy en día sin un trabajo histórico-conceptual; y, finalmente, 3) los neologismos, que se crean como una reacción ante situaciones inéditas (Gómez Ramos, 2004: 16-17). De acuerdo con la clasificación anterior, me es difícil pensar en la posibilidad de que haya conceptos tradicionales; antes bien, si no son neologismos, todos son conceptos históricos. Salvo por esta no menor distinción teórica, he optado por seguir la metodología de Koselleck, pues me queda claro que es útil para identificar los cambios semánticos de la noción de “representación” a la luz de la inédita relación que este autor establece con la historia social.*



En cuanto a las transformaciones semánticas del concepto que nos ocupa, digamos brevemente que en la Modernidad el término “representar” dejó de indicar “volver a hacer presente una cosa” (Real Academia de la Lengua Española, 1773),⁶ como lo hacía en la Antigüedad y en la Edad Media, para comenzar a designar la posibilidad de que “algo ausente fuera hecho presente de nuevo a través de su representación”.⁷ No es lo mismo, pues esta última definición se desenvuelve en el *ámbito de la ausencia de lo representado*, mientras que en la primera lo hace en el *ámbito de su presencia*. Sobre estas transformaciones históricas en la semántica del concepto adelantemos que la expresión teórica de la noción moderna de “representación” coincide con la configuración de una nueva lógica de los signos realizada en el contexto de la elaboración de manuales de gramática en el siglo XVII, pero cuyo valor va más allá de la teoría clásica del lenguaje. Aunque es verdad que en dichos manuales la vemos expresada con precisión por primera vez, también lo es que esta noción se encontraba operando desde antes en distintos “discursos” o ámbitos sociales de forma más o menos ambigua, hasta su consolidación definitiva —al menos en lo que se refiere a su dimensión epistemológica— a finales del siglo XVIII. A continuación veremos con más detalle la lógica de los signos que se configura alrededor de la noción moderna de “representación”.

⁶ *El Diccionario de Autoridades de la Real Academia de la Lengua Española, al ser un diccionario moderno, incluye otras referencias. La que he tomado es la que se deriva directamente del estudio etimológico de la palabra latina repraesentatio.*

⁷ *En la vigésima segunda edición del Diccionario de la Lengua Española, “representación” aparece en una de sus acepciones como “Figura, imagen o idea que sustituye a la realidad; cosa que representa otra” (Real Academia de la Lengua Española, 2001).*

La emergencia de la noción moderna de “representación” en la lógica de los signos de Port-Royal

Como hemos indicado, uno de los ámbitos donde opera la noción de “representación” es el lenguaje. Quizás a esto se deba que sea tan arduo y complejo pensar sin recurrir a ella. Dicho de otro modo, la noción de “representación” constituye la base de una lógica de pensamiento tan arraigada que muchas veces es difícil desasirse. Si queremos dar un primer paso hacia su historización, iniciemos indicando brevemente en qué sentido la noción de “representación” permea nuestro sistema de pensamiento actual desde el punto de vista del lenguaje.

Como sabemos, en las teorías occidentales del lenguaje la representación sirve para indicar la distancia entre el significante y el significado. En ese contexto, el significado siempre debe suponerse como *más allá* de la representación lingüística. Como nos dice Hans Ulrich Gumbrecht, la separación tradicional entre significado y significante hace de aquél un valor central de nuestra sociedad. Gumbrecht lo denomina “metafísica cotidiana” (2005: 31). A causa de ello, es común suponer que la calidad de una observación está en ver más allá de las formas de representar. En otras palabras, concebimos la representación como un medio que nos lleva a algo más

profundo y que no es la representación misma, sino lo que ésta representa y a lo que culturalmente le damos mayor peso.

El comentario anterior busca mostrar que los paradigmas de pensamiento se hacen visibles en diferentes ámbitos de la sociedad. Si entre ellos hemos elegido la teoría del lenguaje, es porque consideramos que la emergencia del concepto moderno de “representación” se formula por primera vez y de un modo explícito en dicho ámbito. Ya hemos mencionado que la transformación semántica del concepto de “representación” aparece en el desplazamiento entre un *volver a presentar la cosa* —según su acepción latina— y un *presentar la cosa ausente a través de su representación*. Ambas acepciones encierran una lógica radicalmente distinta, visible en la formulación de una nueva lógica de los signos en el siglo XVII. A partir de las transformaciones en la lógica de los signos, lo que haremos a continuación será deducir las características del paradigma epistemológico moderno para contrastarlas con algunos elementos de los paradigmas de pensamiento antiguo y medieval.

En cuanto al estudio de la lógica de los signos en el periodo de emergencia de la noción moderna de “representación”, hay dos obras clave, a saber, el libro de Luis Marín, *Crítica del discurso. Sobre la Lógica de Port-Royal y los Pensamientos*



de Pascal,⁸ y el libro clásico de Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Sin dejar de lado los intereses propios de estas dos obras —la de Marín como “una crítica del discurso”,⁹ y la de Foucault como “un trabajo arqueológico”—,¹⁰ en la primera se demuestra con una exactitud particular que la noción moderna de “representación” surge a la par de una novedosa teoría del signo configurada por los lógicos del monasterio de Port-Royal en el siglo XVII. Por otra parte, podemos entender *Las palabras y las cosas* como una obra que busca describir las epistemes que desde fines del Renacimiento dan cuenta de la forma en que el saber considera las cosas en la Modernidad.¹¹ La parte que resulta relevante para nosotros es aquella que se refiere a la episteme de la época clásica. Es en dicho apartado donde Foucault se detiene en la emergencia de la noción moderna de “representación” y coincide con Marín en hallar su primera expresión en la obra de los lógicos de Port-Royal.¹²

Entrando en materia, recordemos que la nueva lógica de los signos en la Modernidad estipuló la distinción inédita entre referente y significado, distinción en que las palabras —para parafrasear el argumento de Foucault en *Las palabras y las cosas*— ya no eran la marca directa de las cosas, sino solamente su representación (2002). Esto se traduce en una perspectiva de pensamiento distinta entre la Modernidad, que separa al sujeto del mundo, y la Antigüedad y la Edad Media, que los considera indisolubles. Podemos decir, de manera

⁸ El título original en francés es *La critique du discours. Sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*.

⁹ La obra de Marín nace de una duda más bien estructuralista: “La imposibilidad de tener un discurso de Pascal que no caiga en contradicciones”. Si bien esto llevó a dicho autor a internarse en los trabajos lógicos de Port-Royal y, consecuentemente, a explicar cómo emergió una nueva noción de “representación”, su obra no se define a sí misma por este objetivo, a pesar de la gran aportación al respecto (1975).

¹⁰ Foucault concibe su investigación como una arqueología del saber. El rendimiento de dicho proceder, según él, está en que “la arqueología al dirigirse al espacio general del saber, a sus configuraciones y al modo de ser de las cosas que allí aparecen, define los sistemas de simultaneidad, lo mismo que la serie de las mutaciones necesarias y suficientes para circunscribir el umbral de una nueva positividad”. Así, su obra puede leerse con el interés de mostrar, entre otras cosas, las rupturas que la misma arqueología descubre en el saber, ya que “basta[rá] [...] con acoger estas discontinuidades en el orden empírico, a la vez evidente y oscuro, en el que se dan” (2002: 8 y 57).

¹¹ En nuestra lectura, el término episteme puede entenderse como una configuración mental del saber, bajo el supuesto de que para Foucault la episteme tiene, en primer lugar, una determinación temporal y geográfica: “En una cultura y en un momento dado nunca habrá más que una sola episteme, que define las condiciones de posibilidad de todo saber [...]. En segundo lugar, describir la episteme es describir la región intermedia entre los códigos fundamentales de una cultura: los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus intercambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas y las

muy general, que en la Premodernidad los signos funcionaban bajo el régimen de la referencia directa, continuada por contacto y repetición, mientras que en la Modernidad los signos comienzan a operar bajo la referencia indirecta, separada y por sustitución. En síntesis, la Premodernidad entiende los signos bajo el *régimen de la semejanza* y la Modernidad bajo el *régimen de la representación*. La única forma de prestar mayor claridad consiste en ampliar un poco más lo que se entendía por semejanza en la Premodernidad, pues sin duda alguna esta noción es la base de la lógica de los signos en dicho período.

Iniciemos diciendo que la semejanza es en la Edad Media lo más evidente, pero no por ello lo más visible. Así, cuando se afirma que el trabajo intelectual de la Edad Media es una hermenéutica, podemos afirmar que ésta se entiende como el descubrimiento de la relación de semejanza que tenían las cosas en el Mundo. Como consecuencia de este sistema de semejanzas que era el Mundo, el saber de la Edad Media se entendía en términos de pasividad. Dicho de otro modo, en este sistema el hombre no es quien establece las semejanzas entre las cosas y, por tanto, no las puede crear; él solo las descubre, pero, sobre todo, es él mismo —como una cosa más en el Mundo— un ser afectado por la cadena de las semejanzas. De este modo, para que fuera posible ver la semejanza entre las cosas, éstas debían tener una especie de marca o signo que funcionaba como indicio para saber cómo es que una cosa era semejante a otra.

Ahora bien, en un sentido amplio, el estudio de estas marcas o signos era lo que se entendía como hermenéutica, pero dentro de ella hay varias vertientes. De todas las que indica Foucault, es la *eruditio* la que nos interesa por ser la que se desarrolla en el análisis de un tipo especial de signo: *la palabra*. Según la teoría de la Semejanza, las grafías y las palabras refieren a cosas al asemejarse a ellas. Dicho de otra forma, las palabras y sus grafías están irremediablemente unidas a las cosas que enuncian a través de la semejanza. La consecuencia de ello es que, dentro de esta lógica, el lenguaje no puede entenderse como un sistema de signos donde las cosas se representan con palabras. Antes bien, las palabras forman parte del resto de las cosas, se mezclan con ellas, de la misma manera que las cosas se hacen similares a las palabras. Antes de la nueva lógica de los signos, “el lenguaje no es lo que es porque tiene sentido; su contenido representativo, que tendrá tanta importancia para los gramáticos de los siglos XVII y XVIII que servirá como hilo

teorías científicas y filosóficas que explican todas estas formas del orden [...]. En tercer lugar, la descripción no refiere a los conocimientos, ni al punto de vista de su forma racional ni al de su objetividad, sino más bien a sus condiciones de posibilidad [...] (apud Doncel Fernández y Gutiérrez Barbarrusa, 2012: 385-386).

¹² *La identificación de estas dos obras clave en relación con la emergencia de la representación es apuntada en Mendiola (2006: 344-345).*



conductor de sus análisis, no desempeña aquí papel alguno” (Foucault, 2002: 43).

Por lo anterior, podemos decir que antes de la Modernidad la experiencia del lenguaje pertenece a la misma experiencia de las cosas en la naturaleza. Interpretar las cosas y las palabras fue la tarea infinita de revelar la semejanza oculta que todos los objetos tienen en el mundo a través de sus signos: entre las palabras y las cosas, entre las cosas y otras cosas, entre las palabras y otras palabras. Como ha mostrado Foucault, este juego complejo desapareció en el siglo XVII cuando los lógicos de Port-Royal ajustaron la lógica de los signos a un sistema binario con dos términos: el significado y el significante. La gran consecuencia de ello será que el lenguaje, en lugar de existir como una cosa en el mundo, susceptible de formar parte del juego de las semejanzas, se entenderá como un sistema abstracto y alejado del mundo: un conglomerado de signos para representar las cosas en el mundo. Esta nueva distribución se funda en la separación entre los signos y su significado. Dicho de otra forma, el papel del signo no es revelar lo que refiere; es resultado de lo que refiere. No precede, sino que solo aparece en el momento en que es aislado y definido como signo.¹³

Cuando la *Logique* de Port-Royal afirmó que un signo podía ser inherente a lo que designa o estar separado de ello, mostró que el signo, en la época clásica, no está ya encargado de acercar el mundo a sí mismo y hacerlo inherente a sus formas,

sino por el contrario, de desplegarlo, de yuxtaponerlo según una superficie indefinidamente abierta y de proseguir, a partir de él, el despliegue infinito de sustitutos según los cuales se lo piensa. [...] En efecto, —a partir de la lógica de Port-Royal— el significante no tiene más contenido, más función y más determinación que lo que representa (Foucault, 2002: 67-70).

Consideramos así que ver en el signo una representación y no una cosa que contiene las propiedades de lo que refiere, es lo que separa a la Premodernidad de la Modernidad. Ahora bien, con el sistema moderno que separa signo y significado, surge el inédito problema de saber cómo es posible asegurar el enlace del signo con lo que refiere, una pregunta que forma parte de lo que podemos llamar la actitud escéptica del pensamiento moderno. No es raro entonces que la filosofía cartesiana coincida y convierta esta cuestión en su problema central bajo la óptica del cono-

¹³ En cuanto a la nueva definición de signo, la lógica de Port-Royal subraya que “es necesario que este represente, pero también que esta representación, a su vez, se encuentre representada en él. Condición indispensable para la organización binaria del signo, que la *Logique* de Port-Royal enuncia antes de decir qué es un signo: ‘cuando no vemos un cierto objeto sino como representación de otro, la idea que de él se tiene es una idea de signo y este primer objeto es llamado signo’” (Port Royal, apud Foucault, 2002: 70).



cimiento. Pasemos entonces de la lógica de los signos a la representación como noción epistemológica de la Modernidad.

El concepto de “representación” como principio epistémico de la Modernidad

Si, como hemos visto, la noción de “representación” en la lógica de los signos supone la distancia que se juega entre el significante y el significado, podemos decir que a partir de la Modernidad la representación instaaura otra distancia en el terreno del conocer: la que se da entre el observador y la realidad. De este modo, la filosofía moderna, al entender la representación como la *facultad humana* por excelencia del conocer y relacionarse con un mundo que desde entonces se concibe como separado de la interioridad del sujeto, reconfigura el tradicional binomio mente-cuerpo para así darle un giro inédito al problema del conocimiento.

Ampliando lo anterior, tenemos que, desde la concepción cartesiana del conocimiento, los contenidos de la mente —entendidos como representaciones— son distintos del mundo exterior, dado que se producen en un ámbito no espacial e interior al sujeto. En este sentido, la filosofía moderna utilizó la metáfora de la mente como un escenario o espejo donde un ojo interior es el encargado de reconocer las representaciones que la mente se hacía de los objetos. Dada la diferencia entre los contenidos mentales y los objetos externos, el gran problema de los modernos era *verificar la fidelidad* de las representa-



ciones que la mente se hacía de los objetos en el mundo. Como señala puntualmente Richard Rorty, “el escepticismo al estilo de las *Primeras Meditaciones* de Descartes era una pregunta perfectamente definida, precisa, ‘profesional’: ¿cómo sabemos que lo que es mental representa algo que no es mental?” (2001: 51).

Concebir el pensamiento como una operación al interior de una mente inmaterial, es decir, una mente cuya naturaleza era distinta del resto de las cosas del mundo, se convirtió en uno de los grandes problemas que Descartes heredó a la Modernidad. Aún más, como podemos leer en la siguiente cita, al situar el sentir como parte de las operaciones mentales, la duda sobre la fiabilidad de las representaciones cognitivas se extendió hasta los sentidos mismos de la experiencia:

Supongo, por tanto, que todo lo que veo es falso; y que nunca ha existido nada de lo que la engañosa memoria *me representa*; no tengo ningún sentido absolutamente: el cuerpo, la figura, la extensión, el movimiento y el lugar son quimeras. ¿Qué es entonces lo cierto? Quizá solamente que no hay nada seguro. ¿Cómo sé que no hay nada diferente de lo que acabo de mencionar, sobre lo que no haya ni siquiera ocasión de dudar? ¿No existe algún Dios, o como quiera que le llame, que me introduce esos pensamientos? Pero, ¿por qué he de creerlo, si yo mismo puedo ser el promotor de aquellos? (Descartes, 2011: 16; las cursivas son mías).

Después de Descartes se comenzó a desarrollar un trabajo intelectual que buscaba solucionar sus preguntas escépticas. Él mismo resolvió el problema al argumentar la indubitabilidad de algunos pensamientos, sobre todo el primero de ellos —la mente se piensa a sí misma (conciencia)— y que se resume en su famosa frase: *Cogito ergo sum*, “pienso, luego soy”. De este modo, la filosofía de Descartes marca el inicio de una larga discusión filosófica sobre el conocimiento y cuya trayectoria desciende hasta Immanuel Kant. Este último finalmente elaboró una solución difícil de superar en cuanto a las cuestiones escépticas del conocimiento, gracias a que se sirvió precisamente de una noción de “representación” que juzgamos como la formulación epistemológica más acabada.¹⁴

Ahora bien, pese al interés que guarda el

¹⁴ *Espero poder sintetizar la innovación del pensamiento kantiano con un fragmento de la Crítica de la Razón Pura que me parece que da cuenta de ello: “Llamaremos sensibilidad a la receptividad de nuestro espíritu para recibir representaciones, en cuanto este es afectado de alguna manera; llamaremos en cambio entendimiento a la facultad de producir nosotros mismos representaciones, o a la espontaneidad del conocimiento. Nuestra naturaleza lleva consigo que la intuición no pueda ser nunca más que sensible, es decir, que encierre solo el modo como somos afectados por objetos. En cambio es el entendimiento la facultad de pensar el objeto de la intuición sensible” (Kant, 1928: 72).*



problema de la conciencia en la filosofía moderna, nuestro objetivo no es exponer su desarrollo, sino la condición de posibilidad de la duda cartesiana. La cuestión que deseamos discutir es por qué la duda cartesiana no era posible antes de la emergencia de la noción de “representación”. Para responder a la pregunta anterior, comencemos por analizar aquella distinción que seguramente parece obvia entre la separación que la lógica moderna de la representación establece entre el observador y los objetos.

A pesar de que una distinción binaria como mente y cuerpo —o alma y cuerpo— está presente desde la Antigüedad y la Edad Media, también es verdad que nuestra forma de entender esta distinción no tiene una correspondencia exacta con las de aquellas épocas. En la Edad Media, por ejemplo, alma y cuerpo, más que separados, se creían indisolubles. Formaban una pareja tan esencial que no resulta casual que los textos bíblicos hablen del juicio final como una resurrección de los cuerpos.¹⁵ De tal modo, cuando el hombre cristiano del medioevo se pensaba a sí mismo, lo hacía desde el interior del mundo, al cual consideraba, junto con él, como parte de una sola creación.¹⁶

Si bien existen diferencias, podemos decir que la concepción del alma y el cuerpo en la Edad Media es más cercana a la de la Antigüedad; en cambio, ambas son muy diferentes a la concepción que de este binomio construyó la Modernidad. De ahí que podamos diferenciar dos perspecti-

vas: la premoderna, cuando el hombre es alma y cuerpo, y este a su vez es parte indisoluble del mundo donde el hombre se descubre a sí mismo; y la moderna, cuando la relación entre el hombre y el mundo se diferenciò bajo la perspectiva de un Mundo como escenario de objetos puramente físicos, incluyendo al cuerpo humano mismo, y cuando el hombre se configuró como un *sujeto* excéntrico, con una mente descorporeizada y con facultades intelectuales para observar el orden inherente al Mundo.

Si la Premodernidad no disocia a la mente del cuerpo, entonces la conciencia no es un problema para la filosofía griega.

¹⁵ *En la teología cristiana medieval el cuerpo no se distingue del alma, en tanto que el “alma” y la “carne” hacen el “cuerpo”. En este sentido la palabra “cuerpo” hacía mucho más patente la forma en que la Edad Media pensaba la inseparabilidad entre aquella parte no material y la material. Hay ejemplos de esta concepción no cartesiana de entender al hombre por parte de Pablo en Corintios, I, 15:35-54. Sobra decir que esta idea se hace palpable en la costumbre cristiana de enterrar a los muertos en lugar de incinerarlos. Sobre el tema, véase Onians (1988).*

¹⁶ *En este sentido, la palabra “hombre” significaba “criatura”, es decir, un objeto de creación divina, susceptible de referir a cualquier otro objeto del mundo. La distinción entre el hombre y las demás cosas no era precisamente de carácter cualitativo, sino más bien jerárquico, según el orden que, por dignidad, las cosas ocupaban en la creación divina.*



Aristóteles, por ejemplo, hace especial hincapié en que el *alma* o mente, si bien podía concebirse como una dimensión especial del hombre, no era ontológicamente distinta del cuerpo. Dicho de otra forma, para Aristóteles, el alma era tan elemental como el cuerpo a la hora de determinar la condición humana.¹⁷ Para los antiguos, el conocimiento del mundo a través de la mente o intelecto no supone un problema; de ahí que no se interesaran en encontrar un fundamento para el conocimiento, sino más bien en describirlo.¹⁸ Si comparamos esto con el pensamiento moderno, vemos entonces que la pregunta acerca de cómo es posible el conocimiento surge del principio de que la mente está disociada del mundo.

Entendamos un poco mejor la epistemología premoderna. Para ilustrar el tipo de descripciones cognitivas que corresponden al pensamiento de la Antigüedad, tomemos, por ejemplo, la concepción hilemórfica del conocimiento: “Concepción según la cual el conocimiento no es la posesión de *representaciones* exactas de un objeto sino más bien que el sujeto se haga *idéntico* al objeto” (Rorty, 2001: 50). Si, en tanto herederos de la Modernidad, hacemos el esfuerzo de entender la plausibilidad del modelo anterior, en lugar de verlo como una teoría ilógica, entonces estaremos dando un paso para relativizar el modelo representacionista del conocimiento. En este sentido, para comprender la concepción hilemórfica, debemos evitar traducir la concepción aristotélica a la concepción moderna de la facultad

mental de representar. Para hacer una

¹⁷ Para entender la igualdad de la relación entre el alma y el cuerpo, Rorty considera que, para Aristóteles, “el alma no era más distinta del cuerpo de lo que lo eran las capacidades de la rana para cazar moscas y huir de las serpientes”. A Rorty le parece que no se puede decir que la intención de Aristóteles fuera nunca separar el alma del cuerpo; al menos está seguro de que nunca presentó explícitamente algún argumento que demostrara la separación del intelecto. En su obra se recomienda bibliografía respecto a este tema (Rorty, 2001: 46; en particular la nota 8).

¹⁸ “En un artículo titulado, ‘¿Por qué no es antiguo el problema mente-cuerpo?’, Wallace Matson ha señalado el punto principal que distingue la forma en que consideraron la separación de la mente y el cuerpo los griegos y los hombres del siglo XVII: los griegos no carecían de un concepto de mente, incluso de una mente separable del cuerpo. Pero desde Homero hasta Aristóteles, la línea divisoria entre mente y cuerpo, si es que llegaba a trazarse, se trazaba de forma que incluyera los procesos de la percepción sensorial en la parte del cuerpo. Esa es una de las razones por la que los griegos no tuvieron ningún problema mente-cuerpo. Otra razón es que resulta difícil, casi imposible, traducir al griego una oración como ‘¿Cuál es la relación de la sensación con la mente (o alma)?’. La dificultad estriba en encontrar un equivalente griego de ‘sensación’ en el sentido en que la utilizan los filósofos [...]. El término ‘sensación’ se introdujo en la filosofía precisamente para que fuera posible hablar de un estado consciente sin comprometerse sobre la naturaleza ni siquiera sobre la existencia de los estímulos externos” (Rorty, 2001: 52).

comparación entre estas dos concepciones, tal como la propone Richard Rorty, podemos decir que en Aristóteles “el entendimiento no es un espejo examinado por un ojo interior. Es al mismo tiempo espejo y ojo en una misma cosa. La imagen de la retina es *ella misma* el modelo para el entendimiento que se *convierte* en todas las cosas” (2001: 50).

Es difícil aceptar esto desde el modelo representacionista al que estamos acostumbrados, pues implica la posibilidad de que las *formas* de cualquier objeto, y no solo su imagen, puedan penetrar en el intelecto o la mente y estar allí de la misma forma en que lo están fuera de ella. Sin embargo, esta es precisamente una de las maneras en que se entendía —y seguramente se experimentaba— el conocer en la Antigüedad. Quizás el mejor modo de comprender lo anterior sea mediante la muy conocida metáfora de la *tablilla de cera* propuesta como explicación cognitiva por el mismo Aristóteles. Como se recordará, en dicha metáfora el alma humana o intelecto se entiende como una tablilla lisa en un principio, misma que se va llenando con las formas de la realidad que quedan registradas o grabadas en nuestra mente. Estas formas, según Aristóteles, se asemejan a la huella que deja un anillo de oro *al presionarse contra* un trozo de cera: permanece la forma o huella del anillo, mas no el oro mismo (2003).¹⁹ Con esta metáfora, Aristóteles postula el principio de *conocimiento por contacto*, principio que usa incluso para dar cuenta de las sensaciones visuales. Todo ello puede sin duda llegar a

sorprendernos, si pensamos que el órgano ocular suele considerarse como el sentido que aprende a través de la distancia. Sin embargo, es curioso cómo la posibilidad de conocer a través de la distancia resulta ilógica para Aristóteles:

Que los colores son emanaciones de los objetos y son visibles estos en razón de lo mismo, es algo ilógico; pues, en todos los casos tendrían que explicar la sensación por contacto, de manera que resultaría mejor decir de una vez que la sensación es causada debido a que el objeto sensible pone en movimiento el medio transmisor de la sensación, es decir, que *obra por contacto* y no por emanación (2011: 23; las cursivas son mías).

Al recordar la metáfora de la tablilla de cera, nos interesa mostrar, por un lado, que la concepción del conocer como una relación en que el intelecto, al entrar en *contacto* con las cosas, se vuelve semejante a su forma, guarda una sorprendente correspondencia con la lógica de los signos antes de la época clásica o primera Modernidad, tal como la describe Foucault. Por otro lado, queremos insistir en que el

¹⁹ Respecto a la similitud o a la no separación de la intelección y la sensibilidad, Aristóteles sostiene: “El intelecto —siendo impasible— ha de ser capaz de recibir la forma, es decir, ha de ser en potencia tal como la forma pero sin ser ella misma y será respecto de lo inteligible algo análogo a lo que es la facultad sensitiva respecto de lo sensible” (2003:15-18).



problema de la relación de distancia entre el sujeto y el mundo solo es importante para la teoría moderna del conocimiento. Como al respecto nos dice Richard Rorty:

No había ningún término, ni siquiera en el campo de la filosofía, dentro de las tradiciones griega y medieval que fuera coextensivo con el uso de “idea” por Descartes-Locke. Tampoco se había dado la concepción de la mente humana en cuanto espacio interior en el que los dolores y las ideas claras y distintas pasaban revista ante un Ojo Interior. [...] La novedad [de la filosofía moderna] estuvo en la idea de un solo espacio interior en el que eran objeto de cuasi-observación las sensaciones corporales y perceptivas (“ideas confusas del sentido y la imaginación”, como diría Descartes), las verdades matemáticas, las reglas morales, la idea de Dios, los talentos depresivos, y todo el resto de lo que llamamos “mental” (2001: 54).

Como vemos, la inquietud por verificar las representaciones no era posible de enunciarse antes de la Modernidad. Para Aristóteles, los contenidos mentales no se daban sino por el contacto del intelecto con los objetos externos; por ende, no era necesario verificar la fidelidad de las impresiones que los objetos mismos dejaban en la mente.²⁰ Hasta aquí nuestra intención ha sido mostrar que los modos de conocer se corresponden con las semánticas conceptuales que en cada momento histórico fundamentan el conocer mismo. Veamos ahora cómo la noción epistémica

de representación se convierte en clave de la hermenéutica moderna.

²⁰ Incluso se concebían los sueños y las alucinaciones como fuerzas externas que se imprimían en la mente. De ahí que los sueños fueran un medio importante para conocer la verdad. Véase Vernant (2008).



El concepto de “representación” como principio de la hermenéutica moderna

Hemos visto la injerencia del concepto de “representación” en la filosofía y la teoría del conocimiento a partir de la Modernidad. Ahora nos dirigiremos hacia su sentido operativo en la ciencia que, como sabemos, es el sistema del saber por excelencia a partir de la Modernidad. Aunque nos interesa de modo particular cómo opera en el dominio de las interpretaciones científicas de la sociedad y la cultura, nos parece importante mostrar que el concepto de “representación” es tan central para la sociedad moderna que tiene una dimensión operativa en las demás esferas de la sociedad. Es por ello que nos gustaría describir brevemente su papel en el sistema político y del arte, de forma tal que podamos apreciar, a través de estos dos ejemplos, cómo el sentido operativo de este concepto no es exclusivo del sistema del conocimiento científico y filosófico.²¹

Desde la perspectiva histórica con la que estamos trabajando, podemos ver el impacto de la emergencia de la noción de “representación” en lo que conocemos tradicionalmente como la transición del Antiguo Régimen al Estado Moderno. Como sabemos, mientras que en las sociedades premodernas los monarcas, en tanto máximas autoridades del Estado, acreditaban dicha jerarquía a través de la

religión o del llamado “derecho divino”, en los Estados modernos estas posiciones se fundan en la noción de representantes del pueblo o de la Nación. Ante esta comparación podría decirse, sin embargo, que los monarcas también tenían el papel de representantes de Dios y que solo cambió el lugar de donde emanaba su poder: de Dios al pueblo. No obstante, como lo muestran varios estudios sobre la figura del Rey en el Antiguo Régimen, aquél no era un representante de Dios en términos modernos, sino, antes bien, los monarcas *hacían de Dios su presencia terrenal* y, con ello, su naturaleza divina. En consecuencia, tal como Marc Bloch ha mostrado (2006), la sociedad premoderna admitía, por ejemplo, que los monarcas tenían el poder sobrenatural de curar enfermos.

Más allá de lo extraordinario que para nosotros pueda parecer hoy el caso del poder taumaturgo de los reyes, queremos destacar cómo este se justifica en la noción

²¹ Debemos advertir que, dada la breve extensión del ejercicio que haremos a continuación, las diferencias históricas que sugerimos con los siguientes ejemplos pueden objetarse en el sentido de que las transformaciones históricas no siempre son tan radicales, es decir, que son lentas y que siempre hay excepciones, etcétera. Como nosotros no buscamos sostener que las rupturas históricas son abruptas, no nos queda sino advertir que, si el texto da la impresión contraria, ello se debe a la falta de espacio para entrar en detalles y porque sus objetivos no son describir el proceso puntual de estas transiciones.



de presencia divina en que se fundaba el sistema político medieval. Al respecto, podemos citar los estudios acerca de la configuración ritual en los funerales del Rey, en los que se muestra que este —en tanto presencia de Dios— nunca moría (Kantorowicz, 2012). De este modo, se ilustra perfectamente el sentido que tiene la representación divina del monarca desde la lógica de la presencia, en contraste con la noción moderna de “representación”, fundada en la ausencia de lo representado.

En síntesis, podemos decir que existe una gran diferencia entre la concepción del Rey como representante de Dios y la de los jefes de Estado como representantes de la Nación y el pueblo. En la primera, el monarca representa a Dios como —por decirlo de alguna forma— una manifestación directa de la voluntad y presencia divina. En las concepciones modernas del Estado, por otra parte, el poder de los gobernantes emana de la suma de voluntades que se ha delegado para que estos la representen en su nombre y ausencia. En resumen, la voluntad de la Nación o el pueblo no está encarnada en sus representantes, sino solo representada.

Sigamos con nuestro segundo ejemplo. Al igual que en los demás ámbitos de la sociedad premoderna, las “artes”, como la política, también adquirirían una función y un sentido en el vínculo con la religión. Como magistralmente mostró Hans Belting en sus trabajos sobre la historia de las imágenes antes de la era del arte (2009), éstas deben entenderse en primer lugar

como objetos de culto y no como objetos de arte. A diferencia de la imagen artística, cuya función es representar ante el observador una historia, un sentimiento, una idea, etcétera, la imagen premoderna expresa la evidencia inmediata de su apariencia y sentido. Dicho de otro modo, la imagen premoderna se percibe como presencia, mientras que en la Modernidad la imagen se percibe como una representación de algo ausente. En cuanto a lo que desde la Modernidad llamamos arte, a partir del momento en que el concepto de “representación” moderno comenzó a operar en la sociedad, la función de ofrecer la presencia de aquello que representan, característica de las imágenes y esculturas premodernas, se transformó en el interés por las formas creativas que, en lugar de mostrar presencias, se concentran en el juego de ilusión, los sentidos, la belleza, la comunicación de la subjetividad, lo imposible, etcétera.

Dentro de las artes hemos mencionado el caso de la imagen y podríamos hacer lo mismo en otros campos. Por ejemplo, uno de los intereses de Hans Ulrich Gumbrecht, a quien hemos referido anteriormente, ha sido mostrar la transformación conceptual de la representación a través del teatro. Al respecto nos dice que los espectadores modernos ya no reconocen a los actores como una encarnación del papel actuado, tal como sucedía en la Antigüedad o en la Edad Media, sino solamente como una representación de la compleja figura del personaje. Aún más, la nueva disposición del escenario y el telón del teatro moderno



apartan a los espectadores de la escena, reflejo de la idea ya mencionada sobre el sujeto como espectador separado del Mundo. De un modo distinto, la mayor parte del “teatro” medieval, por ejemplo, se llevaba a cabo en un mismo espacio, compartido por el conjunto de los espectadores y los actores.

La co-presencia de actores y espectadores en la cultura medieval —nos dice Gumbrecht— parece haber sido una co-presencia “real”, en la cual el contacto físico mutuo no era de ningún modo excluido —tan poco excluido, por cierto, que los espectadores de algunas representaciones de la pasión a veces “ejecutaban” a pedradas el cuerpo del actor que representaba a Cristo (2005: 44).

Con los ejemplos anteriores espero haber mostrado que la emergencia de la noción de “representación” no incide solamente en los ámbitos abstractos de la epistemología, la filosofía o la lógica de los signos, sino que da cuenta de una profunda transformación social en todos sus espacios, ya sea el económico, el jurídico e incluso el religioso, si pensamos en la reforma protestante que aconteció a inicios de la Modernidad. En fin, para decirlo con las palabras de Foucault, “se trata pues de una inmensa reorganización de la cultura cuya primera etapa será la época clásica, y quizá la más importante, ya que es ella la responsable de la nueva disposición en la que nos encontramos presos aún” (2002: 56).

Expuesto lo anterior, abordemos el ámbito

que nos concierne directamente de acuerdo con las preguntas que nos hemos planteado en este ensayo, es decir, el ámbito de la ciencia. Digamos entonces que la escisión que trae consigo el concepto moderno de “representación” entre significado y significante, entre la representación y la ausencia de lo representado, entre el sujeto y los objetos, etcétera, funda también la lógica de la ciencia moderna. Como sabemos, uno de los elementos centrales que ha caracterizado el método de la ciencia empírica desde el siglo XVII es la refutabilidad, esto es, la capacidad de falsear toda proposición científica. Este procedimiento valora las proposiciones científicas sin tomar en consideración la calidad estilística ni la autoridad moral o política del emisor. Para la ciencia moderna, la veracidad de una afirmación depende exclusivamente del apego a la realidad que, al serle exterior, aquella quiere describir o explicar. Lo que queremos decir es que, desde la lógica de la noción moderna de “representación”, la realidad se entiende como el referente ausente de las explicaciones científicas.

Sin lugar a dudas, el sistema de saber premoderno operaba de una forma muy distinta. Mientras que la sociedad moderna pretende que el estilo y la forma no formen parte de los procedimientos de validez de la ciencia, en las sociedades premodernas la verdad depende de la autoridad del emisor y del modo en que aquella es comunicada, es decir, de la retórica (Mendiola, 2003). En ese sentido, podemos afirmar que, para el saber premoderno, la verdad se instituye a través de la descripción como



método de demostración y no a través de la comprobación empírica. Para las sociedades premodernas, la *descripción* como un recurso retórico no era una mera herramienta estilística que, como podríamos pensar nosotros, opaca la verdad. Por el contrario, aquella servía para controlarla y producirla. Hacer ver la verdad a través de la *descripción* era entonces la vía de producirla. En otras palabras, la retórica tenía la función de convertir al lector o al escucha en testigo directo de la verdad comunicada. Aún más, lo que en la retórica se entiende por *evidentia* de la verdad depende del poder de persuasión que vehicula la *energeia* del discurso.²²

El cambio decisivo entre la construcción retórica de la verdad y su construcción en la ciencia radica entonces en que, a partir de la Modernidad, toda afirmación científica se valora como una referencia que puede o no adecuarse a la realidad, pero que en sí misma no aporta la realidad de lo que refiere. A partir de ello emerge lo que conocemos como “el principio de objetividad científica”. Lo que este estipula es la relación intrínseca entre verdad y objetividad, de tal modo que una observación es verdadera si se adecua a la realidad y esta es objetiva, en la medida en que —y esto es lo importante— es independiente de cualquier observador.²³ Sobre esta base, la ciencia ha tenido hasta nuestros días un largo desarrollo teórico que, por su gran extensión, sería imposible precisar en este ensayo. No obstante, tener en cuenta sus principales rasgos es importante para situar el lugar que ocupan los

estudios culturales que interrogamos en estas páginas. Veamos, pues, de modo sintético algunos de los movimientos teóricos más relevantes de la historia de la ciencia.

Aunque es difícil datar el origen de la

²² Al respecto, Carlo Ginzburg nos dice que la *energeia* era un instrumento de comunicación centrado en la autopsia y, como tal, estaba ligada a la *demostratio* que “es cuando la cosa se expresa con palabras tales que el hecho parece desarrollarse ante nuestros ojos [...] poniendo ante los ojos una realidad invisible” (apud Carlo Ginzburg, 2010: 25). Sobre la noción de autopsia en la historiografía griega, véase Hartog (2002).

²³ Cuando la ciencia habla de realidad objetiva, indica que ni la forma de comunicarla o de interpretarla determinan la realidad. Esto quiere decir que, sin importar cuántos cuestionamientos podamos hacer sobre lo real, estos no alteran la realidad: la realidad está más allá de todas las versiones que estemos en condiciones de hacer sobre ella. El fundamento central de la lógica mencionada se encuentra en una idea fuerte de realidad y de la cual se desprenden diferentes variantes. Entre las variantes más importantes, destacan el realismo directo y el realismo representacional. La teoría del realismo directo postula que percibir es un acto epistémicamente directo y no mediado por la actividad consciente o inconsciente. En cuanto a la segunda, se acepta que el conocimiento es relativo a nuestras representaciones sensoriales o fenoménicas, pero que, al final de cuentas, ellas concuerdan con la realidad. Véase Heil (2004: 830). Sobre este tema se puede consultar la obra de Putnam (1994).

ciencia moderna —por lo general, la historiografía lo remite a la publicación de Nicolás Copérnico, *Sobre los giros de los orbes celestes*, en 1543—, nosotros consideramos que hizo su aparición con el establecimiento del método empírico que, como parte de las discusiones filosóficas que hemos mencionado a partir de Descartes, marca una clara diferencia epistemológica frente a la ciencia premoderna. Opinamos, por consiguiente, que la existencia histórica de la ciencia moderna es relativamente reciente, dado que no se produjo mucho antes del siglo XVII, con una primera etapa de desarrollo que se extiende de la Ilustración hasta el siglo XIX. Como era de esperar, durante el largo proceso de transformación de la ciencia comienza a sucederse una serie de escisiones; mencionemos, por ejemplo, la distinción entre las llamadas ciencias naturales y las del espíritu, entre las ciencias aplicadas, las ciencias puras y las ciencias humanas, y hasta llegar a la emergencia de las denominadas ciencias sociales.

Durante sus inicios en el siglo XIX, las ciencias sociales estuvieron influenciadas por el positivismo, bajo el supuesto de un conocimiento que pudiera justificarse según los principios de la causalidad, la objetividad y, sobre todo, la utilidad para el progreso de la sociedad. Sin embargo, conforme fueron evolucionando, se abandonó poco a poco el deseo de un conocimiento “positivo” como el que ofrecían las ciencias naturales o exactas para ir estableciendo objetivos y métodos propios. En disciplinas como la historia, por ejemplo, fue quedando

claro que no podía limitarse el saber histórico a una acumulación de datos o “hechos” para dar cuenta del pasado, dado que, pese a los grandes esfuerzos por establecerse como una ciencia positiva, tenía un alto componente de interpretación subjetiva, aun cuando se hubiera pretendido erradicarlo con modelos causales. De este modo, la historia, como el resto de las ciencias sociales, inclinaron la balanza hacia su papel como disciplinas hermenéuticas. Curiosamente, un giro parecido al de las ciencias sociales se dio también en las ciencias naturales desde el primer tercio del siglo XX. Como sabemos, las ciencias de la naturaleza poco a poco se alejaron de la pretensión de ser “exactas” para hacerse más bien probabilísticas, tras enfrentarse a los límites de sus propios campos de estudio —como en el caso, por dar otro ejemplo, del principio de incertidumbre o el teorema de incompletitud en la física cuántica.

Es importante mencionar que el giro hacia modelos de interpretación no significó que las ciencias abandonaran el deseo de producir enunciados susceptibles de validarse como verdades objetivas, lo cual hubiera significado la renuncia a la científicidad. Lo que sucedió en el caso de las ciencias sociales, para decirlo en una frase, fue que se aceptaron como disciplinas que, si bien interpretan la realidad, elaboraban interpretaciones científicas en la medida que aspiraban a forjar representaciones adecuadas de la realidad. Lo que queremos subrayar es que los cambios en la historia de la ciencia se desarrollan dentro de los



límites lógicos de la noción moderna de “representación”. Podemos ver que esta noción opera en la ciencia como una representación directa de la realidad durante su etapa positivista y más adelante abandona esta pretensión y se transforma hasta el punto de provocar una inversión en el uso de la lógica de la representación.

Ampliando lo anterior, vemos de modo claro que, en las emergentes ciencias sociales, la pretensión de explicar la realidad como si pudiera accederse a ella de manera directa perdió centralidad frente al valor de su interpretación. En estas disciplinas los modelos de interpretación de la realidad ganaron preeminencia frente a la realidad misma —piénsese en teorías de análisis como el estructuralismo o en modelos cuantitativos como los económicos para el estudio de la sociedad—, al tiempo que los modos de vivir y enfrentar lo real se volvieron más interesantes que la realidad misma en tanto objeto de estudio —por ejemplo, el estudio de las mentalidades, la cultura, los ritos, etcétera. Pese a dichos cambios, queremos destacar que el movimiento que va de un acceso directo a la realidad a su interpretación opera dentro de la misma lógica que hizo posible la noción moderna de “representación”. En suma, ya sea que el interés recaiga en lo representado o en su representación, la lógica sigue siendo la del juego entre los dos términos.

En síntesis, podemos decir que el impacto del concepto moderno de “representación” en la cultura occidental aparece en una

suerte de hermenéutica general, a través de la cual asignamos valor a nuestras observaciones. Dentro de esta lógica y como ya lo mencionamos, lo que de un modo amplio suele calificarse como una mirada superficial sería pues una observación incapaz de ver aquello que se esconde detrás de la representación —en tanto ésta no es sino la marca de lo ausente que le presta sentido. Trasladando esta idea al ámbito que nos ocupa, cabría preguntarse si, cuando en las ciencias llamadas sociales afirmamos que estudiamos las representaciones, lo hacemos con un interés auténtico en ellas mismas o solamente las empleamos como una vía para llegar a la realidad que suponemos detrás, se trate de la sociedad, la cultura, las instituciones, etcétera. Si respondemos que buscamos observar lo que está más allá, ¿qué legitimidad tiene entonces decir que lo que estudiamos y nos interesa son las representaciones? Entendido de este modo, en efecto, ciertamente el gesto no se diferencia del que haríamos en cualquier otro tipo de observación. Si contestamos, en cambio, que nuestro interés en las representaciones es auténtico, ¿qué principio de objetividad podemos atribuir a un tipo de observación que no busca develar la realidad que supuestamente les da sentido? Con estas preguntas deseamos abrir paso a un ejercicio de reflexión sobre por qué vale la pena hacer un análisis histórico del concepto de “representación”.



La inflexión de la representación²⁴

En este último apartado deseamos presentar brevemente el que consideramos como el estado actual de la discusión en torno a la noción de “representación” y los estudios sobre las representaciones. A nuestro modo de ver, la solución a las preguntas que hemos propuesto como detonantes de la reflexión no se encuentra en tomar una posición frente a las dos alternativas que sugieren, sino en cuestionarlas y replantearlas de otra manera. Estamos sugiriendo que aceptar el dilema propuesto significa permanecer en una lógica de representación que ya no es operativa. Nuestro planteamiento parte de la tesis —que han establecido diferentes pensadores en las últimas décadas—²⁵ de que la noción de “representación” ha alcanzado sus propios límites. Queda claro que reconocerlos no es necesariamente algo negativo. Al contrario, nos parece que ello nos invita a reflexionar sobre la posibilidad de construir nuevas configuraciones de uso.

Como en la historia de todo concepto, el límite al que ha llegado la noción moderna de “representación” está relacionado con el contexto social. Sin ser exhaustivos, podemos mencionar algunas circunstancias que, de una forma u otra, han develado sus límites operativos en épocas recientes. En términos generales, podemos referir los fenómenos de la aceleración del tiempo y la

reducción del espacio,²⁶ los cuales vivimos de forma cada vez más creciente a causa de los avances tecnológicos en un mundo globalizado. Si, como hemos dicho, la interpretación del mundo moderno se había desarrollado bajo una lógica hermenéutica que instaura la distancia entre signo y significado, entre sujeto y objeto, etcétera, hoy esa lógica resulta insuficiente frente a los flujos de información contemporáneos. Tal como apunta Michel de Certeau, “el

²⁴ *Aprovecho el nombre de la presente revista como inspiración de lo que en otras circunstancias hubiera titulado “el cierre cognitivo de la representación”, en referencia a la propuesta conceptual de la teoría de sistemas sociales de Niklas Luhmann.*

²⁵ *Tenemos, por tomar un caso, al mismo Michel Foucault, de quien nos hemos servido para abordar la emergencia moderna de esta noción y quien por su cuenta dedica una parte de su obra precisamente al tema de los límites de este concepto. Otros ejemplos, por solo mencionar unos cuantos, se encuentran en Frank Ankersmit, Paul Ricoeur, Carlo Ginzburg, Hans Ulrich Gumbrecht y Hayden White.*

²⁶ *Según Koselleck, la aceleración del tiempo aparece como una constante desde mediados del siglo XVIII. Por otro lado, François Hartog, interesado también en los regímenes del tiempo, sugiere que la aceleración del tiempo ha derivado en una especie de inmovilidad, en el sentido de encontramos ante la dificultad de construir horizontes de futuro confiables. Ello distinguiría al que denomina el “régimen presentista” de la Modernidad tardía. Al respecto, véase Koselleck (1993) y Hartog (2003).*



gran silencio de las cosas ha mutado en su contrario gracias a los medios. Si ayer la verdad se constituía como un secreto, hoy lo hace como una charlatana. Por todos lados hay noticias, información, estadísticas y sondeos” (Certeau, 1990: 270; la traducción es mía). De ahí que hoy nos enfrentemos a la dificultad de construir observaciones eficaces que puedan contener el rápido flujo de acontecimientos, mismos que se constituyen a través de los medios con una continuidad, teatralidad y circulación acelerada (Trebitch, 1998).

Además de las críticas provenientes del ámbito cotidiano, una de las objeciones más concretas sobre los “límites de la representación” es la que concierne el problema de estudiar ciertos acontecimientos contemporáneos que, por su naturaleza, parecen inéditos. Entre ellos, el tema del Holocausto ilustra de manera paradigmática las insuficiencias del modelo hermenéutico de la representación, pero no es el único caso. Por ejemplo, Hayden White, especialista en los modelos narrativos de la Modernidad, también menciona “las dos guerras mundiales, la Gran Depresión, las armas nucleares y la tecnología de las comunicaciones, la explosión demográfica, la mutilación de la zooesfera, el hambre, [además del ya mencionado] genocidio como una política conscientemente emprendida por regímenes ‘modernizados’, etc.” (2003: 226). White considera que este tipo de acontecimientos son especiales debido a que se resisten a los esquemas modernos de interpretación, es decir, aparecen como casos límite para los tradi-

cionales modelos de escritura modernos que aún hoy operan sobre el principio de la representación narrativa de los acontecimientos (2003: 217-252).

Ahora bien, los límites de la representación no solo se han reconocido en el ámbito académico. Un ejemplo privilegiado —y quizás aún más temprano que el académico— es el arte. Desde que el objeto artístico dejó de pretender que representara lo ausente —ya fuese la naturaleza, un sentimiento o un ideal de belleza— para simplemente experimentar con la combinación de formas, el arte traspasó los límites de la lógica de la representación e hizo de la obra un fin en sí misma. En resumen, la tematización de los límites de la representación en el arte se cifra en la tesis del “arte por el arte”. Aún más, “las corrientes vanguardistas de nuestro siglo tienen una tendencia a inflar el código del arte cuando los elementos cotidianos se presentan directamente como obras de arte” (Esposito, 1996: 23). Como sabemos, hoy por hoy todo puede identificarse como una obra de arte a través de una lógica autorreferencial. Al poner en marcha las autorreferencias, el arte ha logrado tematizar su autodescripción.²⁷

Frente a los límites de la representación, la pregunta relevante consiste en saber si es posible reconfigurar la lógica hermenéuti-

²⁷ *Sobre el cierre cognitivo del sistema arte, véase Luhmann (2005).*

ca de la representación para producir observaciones acordes con el estado actual de nuestra sociedad. Como lo hemos sugerido ya, pensamos que no es posible y que la respuesta no se reduce a actualizar ni a reconfigurar la lógica de la representación. Para nosotros, la clave está en relativizar esta noción en los diferentes frentes en que todavía opera de manera central, se trate del ámbito de la política, la economía, la ciencia o el arte. Tal ha sido la intención de este ensayo, elaborada desde la perspectiva de la historia conceptual. Desde esa óptica, un objetivo ha sido mostrar que la representación ha dejado de ser un concepto absoluto y se ha convertido en un concepto relativo, en función del modo moderno y occidental de construir sentido. Ello se advierte en los límites a los que ha llegado la noción de “representación” y que hacen visible su contingencia. De admitir lo anterior, no podemos continuar fundamentando ciegamente nuestro observar en el régimen de la representación, sino que estamos invitados a referir los fundamentos de nuestro observar en nuestra propia observación. Si además ocurre que nuestras observaciones son acerca de representaciones, entonces estamos invitados a hacer una inflexión que nos permita tomar en cuenta la contingencia de dichas representaciones, antes de tomarlas por dadas.²⁸

La conclusión anterior puede traducirse en la toma de conciencia fundamental del papel que desempeña el observador en la observación. Cada día son más quienes, desde diferentes disciplinas, insisten en la

importancia de considerar al observador como elemento esencial del conocimiento científico. De ahí que las perspectivas sobre la teoría de la ciencia no hayan dejado de cambiar en los últimos tiempos. Para terminar, podemos decir que, si antes las representaciones eran consideradas como referencias a la realidad, la inflexión sobre la representación nos permite ver que es el observador quien construye la realidad con representaciones. Tras esta constatación, nos parece que no basta pretender que todo objeto de estudio sea una representación —si todo lo es, ¿cuál es la espe-

²⁸ A este modo de proceder se le denomina “observación de observaciones” u “observación de segundo orden”. Como explica Alfonso Mendiola: “Solo realizamos una observación de observaciones cuando nos preguntamos por qué al usar tal distinción se ve el mundo de tal manera y no de otra. Por esto una observación de observaciones es una observación de segundo orden, ya que al realizarla descubrimos la contingencia de la observación de primer orden, en otras palabras, historizamos la primera observación” (2003: 49). En cuanto al tema de la representación, podemos decir que la teoría del observador y la teoría de sistemas de Luhmann son capaces de observar la representación, porque la base de esta teoría es la comunicación y no la representación. Ello permite, por tanto, escapar de la circularidad de las teorías de la observación basadas en la representación. En otras palabras, gracias a una teoría de la observación basada en la comunicación, hoy podemos tematizar —historizar o relativizar— la representación de un modo que antes no era posible; podemos hacer su inflexión, por usar el término sugerido en el ensayo.



cificidad de su estudio? La especificidad de los estudios sobre las representaciones tampoco radica en la pregunta acerca de qué está siendo representado en nuestros

objetos de estudio, sino aquella que in- quiere cómo y para quién tienen sentido y esto empezando por nosotros mismos, en tanto observadores de representaciones

Referencias

- Aristóteles, 2003. *Acerca del Alma*. Traducción de Tomas Calvo. Madrid: Editorial Gredos.
- _____, 2011. *Del sentido y lo sensible. De la memoria y el recuerdo*. Traducción del griego de Francisco de Samaranch. Buenos Aires: Aguilar.
- Belting, Hans, 2009. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.
- Bloch, Marc, 2006. *Los reyes taumaturgos. Estudio sobre el carácter sobrenatural atribuido al poder real, particularmente en Francia e Inglaterra*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Certeau, Michel de, 1990 [1980]. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. París: Gallimard.
- Descartes, Rene, 2011 [1641]. *Meditaciones metafísicas*. Traducción de José Antonio Mígues. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. www.philosophia.cl.
- Doncel Fernández, Luis Vicente, y Tomás Gutiérrez Barbarrusa, 2012. “Extractos de *Las palabras y las cosas* recuperados para dar una definición de la noción de episteme”. En *Sociologías especializadas*. Madrid: Librería-Editorial Dykinson: 385-386.
- Esposito, Elena, 1996. “Arte”. En Giancarlo Corsi, Elena Esposito y Claudio Baraldi (eds.), *Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann*. México: Universidad Iberoamericana-ITESO, Anthropos. 23.
- Foucault, Michel, 2002 [1966]. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción del francés de Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Ginzburg, Carlo, 2010. “Descripción y cita”. En *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso y lo ficticio*. Traducción de Luciano Padilla López. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 19-54.
- Gómez Ramos, Antonio, 2004. “Introducción”. En Reinhart Koselleck, *historia/Historia*. Madrid: Trotta. 9-23.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, 2005 [2004]. *Producción de Presencia*. Traducción del inglés de Aldo Mazzuchelli. México: Universidad Iberoamericana (El oficio de la historia).
- Hartog, François, 2002. *El espejo de Heródoto: ensayo sobre la representación del otro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____, 2007. *Regímenes de Historicidad*. México: Universidad Iberoamericana (El oficio de la historia).
- Heil, John, 2004 [1995]. “Realismo Directo”. En Robert Audi (ed.), *Diccionario Akal de filosofía (The Cambridge Dictionary of Philosophy)*. Traducción del inglés de Huberto Marraud y Enrique Alonso. Madrid: Akal (Diccionarios, 35). 830.

- Kant, Immanuel, 1928 [1781]. *Crítica de la Razón Pura*. Traducción del alemán de Manuel G. Morente. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez. Edición digital.
- Kantorowicz, Ernst Hartwig, 2012. *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid: Akal.
- Koselleck, Reinhart, 1993 [1979]. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Traducción del alemán de Norberto Smilg. Barcelona: Paidós (Paidós Básica, 61).
- Luhmann, Niklas, 1991. *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. México: Alianza, Universidad Iberoamericana.
- _____, 2005. *El arte de la sociedad*. México: Herder, Universidad Iberoamericana.
- Marín, Louis, 1975. *La critique du discours sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*. París: Minuit.
- Mendiola, Alfonso, 2000. “El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado”. *Historia y Grafía* 15: 181-208.
- _____, 2003. *Retórica, comunicación y realidad*. México: Universidad Iberoamericana.
- _____, 2006. “Las representaciones como temas de estudio de la historia. Una aproximación desde Louis Marín”. En Valentina Torres Septién (coord.), *Producciones de sentido, 2. Algunos conceptos de la historia cultural*. México: Universidad Iberoamericana. 343-355.
- Mendiola, Carlos, 1996. “Distinción y relación entre la teoría de la historia, la historiografía y la historia”. *Historia y Grafía* 6: 171-182.
- Onians, Richard Broxton, 1988. *The Origins of European Thought. About the Body, the Mind, the Soul, the World, Time and Fate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Putnam, Hilary, 1994 [1987]. *Las mil caras del realismo. Conferencia I*. Barcelona: Paidós.
- Real Academia de la Lengua Española, 1773. *Diccionario de Autoridades*. <http://web.frl.es/DA.html>
- _____, 2001. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-anteriores-1726-2001/diccionario-de-la-lengua-espanola-2001>
- Rorty, Richard, 2001 [1979]. *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Traducción del inglés de Jesús Fernández Zulaica. Madrid: Cátedra (Colección Teorema. Serie mayor).
- Treibitsch, Michel, 1998. “El acontecimiento, clave para el análisis del tiempo presente”. *Cuadernos de Historia Contemporánea* 20: 29-40.
- Vernant, Jean-Pierre, 2008. *La muerte en los ojos. Figuras del otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- White, Hayden, 2003. “El acontecimiento modernista”. En *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós. 217-252.



06.

Herzog en la Amazonía: una “visión”*

Herzog in the Amazon: a “vision”

ENRIQUE FLORES
ESQUIVEL
Universidad Nacional
Autónoma de México

recepción: 13 de octubre de 2016
aceptación: 19 de abril de 2017

* *El presente artículo forma parte de una investigación más amplia. Véase también Flores (2016).*



Resumen

En su libro la *Conquista de lo inútil*, relacionado con la filmación de *Fitzcarrald*, Werner Herzog registra los detalles de una empresa que cobró varios años de trabajo en una extensa zona de la Amazonía peruana. No se trata, como dice él mismo, del diario de una filmación, sino de un texto marcado por la alucinación y una rara intensidad poética —una *visión*—, que en mi análisis vinculo con las mitologías de los indios *shipibos*, en las riberas del Ucayali, y con las *visiones* mitológicas del barco de vapor demoníaco: la *súpay-lancha* de Fitzcarrald.

The book *Conquest of the Useless* by Werner Herzog records in detail the filming of *Fitzcarrald*, a project that entailed several years of filming in a large area of the Peruvian Amazon. Nevertheless, Herzog himself points out it is not a diary: he describes *Conquest of the Useless* as a text marked by hallucination and a rare poetic intensity —a *vision*. My research explores the relations between the mythologies of the *Shipibo* Indians on the banks of the Ucayali river and the mythical *visions* concerning the 19th-century demonic steamboat: Fitzcarrald's *súpay-lancha*.

Palabras clave:
Fitzcarrald, mitologías,
Amazonía, cine, alucinación

Keywords:
Fitzcarrald, mythologies,
the Amazon, cinema, hallucination

Toute lune est atroce et tout soleil amer
[...]:
Ô que ma quille éclate! Ô que j'aïlle à la
mer!
Arthur Rimbaud, *Le Bateau Ivre*

“Se apoderó de mí una visión: la imagen de un enorme barco de vapor en una montaña” (Herzog, 2012: 5).¹ Así comienza la *Conquista de lo inútil*, menos un diario o “informe de rodaje” de *Fitzcarraldo* que una bitácora de navegación, como apunta Herzog en su prólogo escrito un cuarto de siglo después. O “más bien paisajes interiores, nacidos del delirio de la selva”; aunque “tampoco de eso estoy seguro”, dice en enero del 2004 (3). Una *visión*. La palabra recuerda el título de una gran obra esotérica del poeta irlandés William Butler Yeats —*Una visión*—, o la tradición “visionaria” del romanticismo alemán, como los “gérmenes” o fragmentos y los *Himnos a la noche* de Novalis. Y la complementa, poco más adelante, otra frase poderosa: “Cuesta acometer este trabajo, esta enorme carga de sueños” (7). *Burden of dreams*, como se titula el gran documental de Les Blank, y como es posible sintetizar en la enorme “carga de sueños” de la película de Herzog, desmesurada y megalómana, expresada intensamente en el lenguaje de los conquistadores o los colonialistas —extranjeros o no— de la era infame e interminable de la expansión y la explotación, pero siempre con voz lírica:

Suena la voz de Caruso, que acalla todo chillido de los animales de la selva y extingue el canto de los pájaros, porque en

este paisaje inacabado y abandonado por Dios en un arrebatado de *ira*, los pájaros no cantan, sino que gritan de dolor [...], los árboles se yerguen en este mundo irreal, en una miseria irreal (Herzog, 2012: 5).²

“*Ira de Dios*”, la selva, como en *Aguirre, la ira de Dios*. Así apostrofa, de entrada, Herzog al Perú: “País dormido, sobre el que la *ira de Dios* se ha enfriado” (2012: 12). Una lengua extraña que nada tiene que ver con la lengua indígena —aunque se confunda con ella— y que probablemente surja *contra* aquel horizonte, en la memoria de una traducción “delirante”, y que comienza: “Tengo la certeza de hallarme en la estrofa de un poema *ajeno*” (8). O, como

¹ Utilizo la versión española de la obra de Herzog, de Juan Carlos Silvi (2012), que mejora a veces la versión argentina de Ariel Magnus (2008), a pesar de algunos rasgos dialectales (peninsulares) que estorban la lectura. Ambas traducciones, sin embargo, son excelentes y me parecen igualmente recomendables, cosa poco común.

² La oposición selva / realidad es distinta al ámbito hollywoodense: “Aquí se da por sentado que subiremos un barquito de plástico por una colina a algún estudio de cine, tal vez a un jardín botánico que no esté muy lejos, por qué no San Diego, allí hay invernaderos con buenas plantas tropicales. He preguntado cuáles son entonces las malas plantas tropicales, [e insistí en que se tratará de] un verdadero barco de vapor sobre una montaña de verdad, pero no por una cuestión de realismo, sino por la característica estilización de las grandes óperas” (2012: 9).



se sugiere en este otro verso que alude al éxtasis y al terror: “Y yo, como en la estrofa de un poema en una lengua *extranjera* que no entiendo, estoy allí, profundamente asustado” (5).

“Se apoderó de mí una visión...”. Al grado de que —como se le revela al cineasta dos años después de acometer esa enorme “carga de sueños”— Herzog llega a preguntarse: “¿Por qué no interpretar yo mismo a Fitzcarraldo? Me atrevería a hacerlo, porque mi proyecto y el del personaje se han vuelto idénticos” (2012: 150). Algo psiquiátrico emerge del fondo de esta visión: “una especie de ataque” nocturno, algo a la vez “tan vívido y físico que no he encontrado el valor para describirlo, pues temo que suponga algo más que sonambulismo” (134). Como si la convulsión anunciara el carácter destructivo de la visión: “Por un momento se apoderó de mí la sensación de que mi trabajo, mi visión, me destruirían”, o la pregunta reprimida de “si mi visión no me habría destruido ya” (64). El visionario es víctima de su visión, como en la ceguera visionaria o la “locura griega y trágica”, esa locura que viene de los dioses: *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece* (Padel, 1997). Lo vislumbra Klaus Kinski al ver la inclinación de la pendiente por la que hay que hacer trepar el barco: “Kinski lo ha visto y ha sentenciado”, como otro intérprete oracular, “que lo que me proponía era completamente imposible, impensable, dictado por la locura”. A lo que el cineasta, “en medio de cientos de

extras indígenas”, trabajadores forestales, la tripulación de los barcos, los camarógrafos, los técnicos y los actores, golpeado por la soledad “como un animal gigante y enfurecido”, sólo responde: “Pero yo veo algo que los demás no ven” (Herzog, 2012: 251). “Querían disuadirme de arrastrar el barco por encima de la montaña, protegerme de mi propia... la palabra locura apenas si se ha eludido: ¿no podría reescribir el guión de forma que Fitzcarraldo no tuviera que remolcar el barco por la montaña?” (268). “Kinski gritó que yo era un demente y lo que me proponía, un crimen, y yo le respondí que si el barco llegaba a soltarse nadie estaría en peligro, que el barco se haría pedazos en un bello cataclismo y allí acabaría todo”. Y el vidente remata así: “Pero aquel no era el objetivo del ejercicio. Yo estaba allí al servicio de otra visión” (257).

La visión surge de un fondo inconsciente, tiene un lugar en la memoria, de retorno de lo reprimido, una fuente onírica: “Me pareció tener ya una imagen crepuscular del lugar, como surgida de lo profundo de la memoria, como si ya hubiera estado ahí alguna vez, pero me estuve preguntando un buen rato si no la habría visitado en sueños” (105). De ahí que la visión sea el fondo mismo de la película, más allá de su trama, en su elaboración extenuante y desesperada, una auténtica obsesión hidrográfica: “dos ríos que casi se tocan con solo una colina en medio, por la que debe subir el barco. Si eso no se entiende, la historia se pierde” (135), insiste Herzog. “¿Alguien ha oído suspirar a las piedras?”



pregunta Herzog en el acto de contemplar el río —ese “río sin pausa”. Y trepado a punta de machete, “en el punto más alto entre los ríos”, sobre “las copas humeantes de los árboles” y la plataforma que presidirá el izarse del barco sobre la selva y la montaña —una imagen que ya emergía en *Aguirre*—, el cineasta tiene una sensación de éxtasis —como en *El gran éxtasis del escultor Steiner*: “He perdido el miedo [o el terror, como apunta en otras partes] a la idea de hacer pasar un barco enorme por encima de la montaña, aun cuando todo en este mundo aquejado de gravedad se pronuncie en contra” (147). Ahí, en lo alto, “por encima del meandro desde donde queremos arrastrar el barco a la montaña”, oye a los hombres trabajando en la selva, un árbol inmenso que cae estrepitosamente, “como una desgracia ajena”, la furia de la naturaleza “elevándose contra un acto ignominioso” —mientras la selva calla, “como si contuviera la respiración” (172), y los hombres vuelven a gritarse los unos a los otros. Ahí reflexiona sobre su visión, y sus consecuencias, la “ineluctable falta de piedad” emanada de la imagen y su “torbellino”:

Me he maravillado ante el modo en que la visión de una imagen, un instante de discernimiento, entraña semejantes consecuencias, y eso con una ineluctable falta de piedad que se apodera de mí tanto como de los otros involucrados, un remolino del que surgen la alegría y el miedo, se decide el curso de las vidas, el nacimiento de los niños y la muerte de los hombres (173).

Impiedad, *crueldad*, no menos que una oculta confesión de parte de los “crímenes” que pesarán sobre Herzog —señalados en forma delirante por Kinski y en forma judicial por los indios aguarunas: atisbos, augurios siniestros de los desastres o desgracias, los abusos, las expoliaciones, las desmesuras cometidas en nombre de la *visión*, como su consecuencia. Izar el barco por encima de la selva es, como apunta Herzog, una *metáfora*. “¿Metáfora de qué?”, me preguntó [Laplace].³ Le dije que eso no lo sabía, sólo que era una gran metáfora. Que quizá no era más que una imagen que dormita en todos nosotros” (225). Se trata, por lo tanto, de una “imagen” junguiana, de un *arquetipo*, depositado en el inconsciente colectivo.

Pero, más allá de la visión, más allá de los sueños y los arquetipos, lo metafórico o lo simbólico, está *lo real*, lo verdaderamente imposible en su concreción impiadosa, cruel o “ineluctable”. Es el *pongo*, la puerta del abismo de los ríos, la caída que rompe el obstáculo de las montañas en el descenso del río hacia la llanura, paso angosto y profundo, peligroso, que surcará el *Huallaga*, el barco de vapor que simboliza, en la visión sumergida de Herzog —pero también en la epopeya de los “barones cau-cheros”, y sus masacres y expoliaciones—, la irrupción destructora y visionaria del

³ “Laplace Martin. Ingeniero brasileño especializado en cargas pesadas. Dimitió durante el rodaje” (2012: 322).



capitalismo colonial, de su espíritu empresarial, con su violencia arrasadora y soñadora, llevada más allá de sus límites por la visión de un barco en la montaña, más allá de la naturaleza: una *sobrenaturalidad*. Pero el *pongo* y el *barco* son también la apertura de *otro real*, los puentes de lo “surreal”, los monstruos y la mitología:

Del *pongo* ha llegado la noticia de que el agua ha socavado casi todo el banco de guijarros en el que estaba el Huallaga, y que el barco se mueve, por lo que se necesita como mucho una crecida de medio metro más de agua para que se suelte [...]. Una imagen osada se abre paso en mis pensamientos y ya no se deja ahuyentar por nada, un acto definitivo y verdaderamente surreal: que justo en el momento en que por fin hayamos pasado el barco por encima de la montaña y lo empujemos al agua del río Urubamba, su hermano gemelo [varado en un meandro amazónico] entre a la deriva en el cuadro y choque con él, de modo que ambos monstruos duplicados de forma misteriosa, se hundan mutuamente (307).

“El barco es un *monstruo*” (257), le dice a Herzog el ingeniero Laplace en un momento extremo del rodaje. Un monstruoso animal “duplicado” en un “doble” mágico, varado y doblemente habitado, como una bestia anfibia y antropófaga, o como la ballena de Jonás:

Durante nuestra ausencia, que durará meses, una familia de nativos tiene que

vivir en el barco para que no lo encontremos desmantelado al regresar; igualmente, otra familia debe vivir en el Huallaga debajo del *pongo*.

Así que tenemos dos barcos idénticos, uno sobre una montaña, el otro en un banco de guijarros, también con la quilla fuera del agua (295).

Atestiguamos en el diario de Herzog (ciertamente algo muy distinto a un diario de rodaje) el nacimiento de ese animal mitológico: cómo cobra forma poco a poco, con cuatro carpinteros y doce soldados mestizos trabajando en él sin parar, aquí en Iquitos, dentro de una tornería descrita como “un impenetrable caos de basura, gallinas, niños, fogones y fotos pornográficas” pegadas en la pared, mientras patos y cerdos “se revuelcan junto a los niños, en la suciedad” (32); cómo el pintor y escenógrafo Henning von Gierke —director de ópera, además— hace “el boceto de un mascarón de proa para el barco de Fitz, una mujer indígena semidesnuda en la que se enrolla un pitón, un caimán y una tortuga que con el caparazón le tapa la entrepierna a la mujer” (34); cómo los rumores difundidos por radio, en lo profundo de la selva, advierten ignominiosamente que el Huallaga se acerca al *pongo* de Manseriche, como un barco fantasma, cuando no ha acabado de construirse (54); cómo un “sueño febril” cobra “forma real en plena jungla”, como “una pura fantasía selvática” (106). Cómo, en fin, el pasaje por el *pongo* —un verdadero *rito de paso* en el sentido etnológico, que revela entre



otras cosas cómo la locura y la cobardía de Kinski descubren su verdad en la experiencia de los límites: “Me dijo que si yo me hundía con el barco él se hundía conmigo” (204)—, por el pongo de Mainique, constituye la *prueba* esencial que atraviesa la aventura de Herzog antes del cumplimiento indefinidamente postergado de su *visión*, con los “espasmos” y la “agonía de la nave” (202); la “noche helada y espantosa” que antecede al choque con el acantilado y la reinstalación de las cámaras, para volver a filmar a pesar del peligro la experiencia vivida (203-204); los ataques sangrientos de los indios amehuacas, simultáneos al paso del pongo, jamás reducidos ni por los conquistadores, ni por los supuestos libertadores (204-209), y la violencia última del pongo, *a la que Herzog se expone* exponiendo a sus colaboradores, indios o no indios, tripulantes, técnicos o actores (206-207). No es que queramos *exculpar* a Herzog: deseamos reconstituir el sentido —ritual, mitológico, complejo— de su experiencia.

Deseo y muerte: *Eros* y *Thanatos*. Pero el barco de vapor de Fitzcarrald —el animal que fascinó a Herzog— fue también una bestia simbólica para la cosmovisión capitalista. Su aparición supuso una revolución en la navegación marítima mundial, que desde entonces no dependió de los vientos y las corrientes, sino de una fuerza maquina. En 1783 el marqués de Jouffroy d’Abbans bota el barco *Pyroscaphe*, de 45 metros de longitud y con ruedas, que remonta la corriente del río Saona desde Lyon. En 1803, en el Sena, Robert

Fulton lanza un barco cuyo propulsor era una rueda con paletas movida por una máquina de vapor; prosigue sus experimentos en los Estados Unidos y, en 1807, recorre el trayecto que separa a Albany de Nueva York, 240 kilómetros a través del Hudson. Aquel sería el primer sistema regular a vapor, con ruedas de paletas a ambos lados del casco —un diseño duradero en la navegación fluvial, por su poco calado, muy usado en la Amazonía, aunque aumentara la anchura de los barcos, como los vapores de ruedas que circularon por el Misisipi. En suma, los barcos de vapor supusieron un progreso en la conquista de las rutas marítimas, una revolución técnica que cambiaba el aspecto de los barcos radicalmente, haciendo, por ejemplo, desaparecer las velas, elemento invariable de los navíos desde su aparición en el Nilo, 7 mil años atrás (*Wikipedia*, 2017a).⁴ Y a la vez, una visión extrema —operística o futurista— de la etnoficción romántica occidental.

Cuando Laplace abandona a Herzog, lo que se manifestaba era la tragedia esencial. La tragedia de una máquina. Y la máquina como *animal*. Aquí entran en juego las imágenes puramente constructivas —o constructivistas— que articulan y que le dan sentido al relato de *Fitzcarrald*. Tiene que ver con postes *muertos* y puntos de apoyo, tensiones, plataformas y cabrestantes, in-

⁴ *Haría falta una poética y una historia de los barcos de vapor.*



clinaciones, pendientes, transmisiones, fricciones y poleas (256-257). Dicho en una palabra, el universo cosmogónico del filme va a reducirse a la fisiología de un barco, su drama orgánico, la constitución —colonialista, materialista, alucinatoria— del *monstruo*:

El primer intento de remolcar el barco no ha salido bien, pero al menos hemos filmado el fracaso [...]. Los personajes principales en nuestro extraño drama, rodeados por la selva indiferente a modo de público, ya no son los hombres, sino las cuerdas de acero, el tractor oruga, los malacates, los troncos de los árboles, el barro, el río, la lluvia, los desprendimientos de tierra (270).⁵

En el corazón de la selva, los ruidos de maquinaria alternan con pasajes musicales:

Por la noche se oyó el sonido de una flauta en el campamento, completamente silencioso. Hacia la medianoche me levanté y encontré a uno de los jóvenes ayudantes de cocina soplando a través del caño de plástico blanco de una tubería de agua en el que había hecho unos agujeros (272-273).

Así, el clímax del texto herzogiano acontece en el dramático momento en que se iza el barco en la montaña, cuando trepa por la trocha y alcanza el primer *muerto* —como se llama en lenguaje náutico al peso apoyado en el fondo donde se afirma el cabo de fondeo—, en medio de la ira de Kinski y los aplausos de los indios campas,

entre los estruendos de los cables y el crujir de la armazón del barco, a causa de la resistencia (285-286); cuando, sobre la pendiente neblinosa, como “un animal prehistórico dormido” (288), se atasca. El ascenso prosigue en una atmósfera cargada de presagios: “Vi un arcoiris formado entre la neblina”, con “un pie en el Camisea, justo en el meandro donde remolcamos el barco, y [...] arqueado sobre la montaña, en dirección al Urubamba” —el río hacia el que habrá de deslizarse. “Todos lo hemos tomado al mismo tiempo como un presagio” (289). Diez días después, “el barco está en lo alto de la montaña” (291). En el ínterin Herzog ha viajado a Manaos, a rodar la última escena de una ópera en el Teatro Amazonas, bajo la dirección de Werner Schroeter —ya que él mismo, dice, jamás había asistido a una ópera. Fitzcarraldo, obseso de la ópera que desea precisamente construir una ópera en la selva, navegará, después de consumir su mons-

⁵ “Varios intentos con el barco, varias frustraciones. Lucha con amarras de acero muy pesadas y tercas; colocación de troncos extraordinariamente pesados bajo el casco del barco; ganchos de hierro del tamaño de un brazo se deforman como clips [...]. Para mayor seguridad, hemos puesto una cuarta traviesa bajo el barco [...]. Como los troncos son tan pesados, estas operaciones con los cables de acero y el sistema de palancas avanzan unos centímetros cada día. Los troncos, al igual que nuestro muerto, son de una madera tan pesada que de inmediato se hunde en el agua como una piedra; es tan dura y difícil de trabajar como el hierro” (2012: 272).



truosa empresa, por las aguas silenciosas del Urubamba, haciendo sonar una ópera en el río con su gramófono, ante la estupefacción de los indios. Herzog describe así la ópera de Manaos: “El Teatro Amazonas, que los millonarios del caucho, en su delirio ostentoso-tropical, erigieron en la selva” (290). Tras lo cual, en un vuelo, vuelve a Iquitos, a clausurar su propia ópera.

Queda pendiente, únicamente, el deslizamiento del barco hacia el Urubamba. Otra vez la trocha y la pendiente, el torniquete y el *muerto* contruidos por los campos (305). Les parece que podrían soltar el barco “y dejarlo deslizarse solo” (306). Bajan el barco con gran cuidado, “en tramos cada vez más pequeños”. “Unas nubes espantosamente amenazadoras” se levantan. “Cuando todo ha quedado en silencio, un pájaro borboritador” lanza sus “gritos extrañamente sonoros entre las copas de los árboles”. Crecen rumores de que el río crece de manera desmedida: de que el barco puede moverse por sí mismo sobre el fondo resbaladizo sin que pudiera frenarse “ni con amarras de acero”, o que el río creciera tanto que alcanzara la quilla “y se llevara al barco consigo” (308-309). “A la luz de la fina luna”, dice Herzog al margen, “los campos comenzaron a cantar y a emborracharse, y en poco tiempo la trocha se veía como un campo de batalla repleto de botellas de cerveza” (309-310). Todo es viviente: el barco, las nubes, los pájaros, el río, los cables, los *muertos*, las voces, los indios cantando a la luz de la luna. Las cámaras se disponen de manera

estratégica; los hombres se preparan ante el peligro. Al tocar el agua, la nave se inclina y amenaza “zozobrar y hundirse [...] como si se revolcara en un sueño caótico y febril” (310). La nave, ya casi sumergida, se endereza. Y no adviene una sensación de triunfo. “Sólo queda por informar esto: yo he participado”:

El barco me era indiferente, no valía más que [...] cualquier cable de acero retorciéndose en el suelo [¿como una serpiente?]. No sentí ningún dolor, ninguna alegría, ninguna excitación, ninguna felicidad, no oí ningún sonido ni espiré de alivio. Sólo la conciencia de haber hecho algo totalmente inútil, o más exactamente, de haber penetrado en la profundidad de su reino misterioso (311).

De la *visión* a la *alegoría*. Y de las visiones infernales de Blake, con su contraparte paradisíaca —como la propia selva amazónica, o la *Visión del paraíso* de los conquistadores del siglo XVI— a la obsesión demoníaca de Melville. *Moby Dick o la ballena*: alegoría como Fitzcarraldo del capitalismo, teología negativa de la Bestia —“*the whiteness of the whale*”—, Jonás y Leviatán, herética, abstracta, indiferente, primitiva y salvaje como los arponeros del Pequod, y como la retrató el gran poeta Charles Olson en su gran ensayo *Llámenme Ismael*. Y expresión, a un tiempo, de la crueldad shakespeariana y la violencia globalizadora, a raíz de la expansión capitalista en el océano Pacífico y de la explotación del *esperma*, o grasa de la ballena, que *iluminó* al mundo



en el siglo XIX como la “fiebre del caucho” amazónico fue el síntoma de una fanática *vulcanización* —la palabra proviene del nombre de Vulcano, dios del fuego y de los volcanes—, destructora y esclavizadora, en el planeta y en la Amazonía.

En un ensayo titulado “Fitzcarrald, mitología en tres fases”, el etnólogo y narrador español Óscar Calavia se refería a la película de Herzog como a una “galería de fantasmas” (2010) en la que el médium-cineasta se sumaría a los espectros del film, cuya “atmósfera terrorífica” iba a impregnarse y a envolverse de las “viejas gestas de los caucheros” resucitadas en la mente de los indios como una transfiguración: de los alemanes y americanos del equipo filmico en “variantes modernas del *pishtaco* o el *sacacara*”, “ogros blancos en busca de grasa o de piel de indio”, como los caucheros históricos (2010).⁶ De acuerdo con Calavia, la triple operación mitopoética de *Fitzcarrald* —inconsciente, en parte al menos, para su creador— recurría, en principio, a la “mitología local”, uniendo el escenario del teatro Amazonas de Manaus y las actuaciones reales o fabulosas de Sarah Bernhardt y Enrico Caruso —que llegó a cantar, ahí, “alguna selección de arias y romanzas, no una ópera”, aunque otros mitos hablen de su paso “por lugares mucho más recónditos”— con la construcción histórica del ferrocarril Madeira-Mamoré, cuya “leyenda” señalaba que “había muerto de malaria un obrero a cada traviesa”, y otras escenas características de la

“mitología colonial”, como esa fantástica “seducción de los salvajes por la música o por el gramófono” —“que remite”, como recuerda Calavia, “a la figura de Orfeo domesticando a las fieras con su lira”—, sin hablar de ese mito secretamente romántico de una “naturaleza atroz” confrontada con “planes prometeicos”, o de los cruces, más allá o más acá, de “la mitología local de la Amazonia” y “la mitología europea sobre la selva”: “una y otra obsesionadas por el barco”, dice el etnólogo; “un barco medio fantasma, dotado de [...] vida y voluntad propia, a veces un monstruo devorador de sí mismo” (2010).

Un segundo estrato mitológico estaría modelado por la figura del barón cauchero, cuya manifestación prototípica y suprema encarnaría en Carlos Fermín Fitzcarrald, ejemplo máximo de aquella “cohorte de neoconquistadores”, “saqueadores desalmados que armaban con *winchesters* a los piro para que les consiguiesen esclavos campa y a los campa para que les sumi-

⁶ Calavia remite al libro del antropólogo escocés Peter Gow: *An Amazonian Myth and its History*. En aquella época, Gow realizaba su trabajo de campo en una zona cercana a la del rodaje. “Durante el rodaje y después de él, corrieron rumores de que los indios que trabajaban en la película vivían encerrados detrás de altas cercas, de las que cada día algunos escogidos eran sacados por unas portañolas para arrancarles la cara [...] quizás un rumor extendido por los madereros locales, molestos con los salarios mayores que ofrecía el cineasta” (Calavia, 2010).



nistrasen esclavos piro”, “héroe patriótico”, sin embargo, del Perú; que “no estaba, que se sepa, especialmente interesado en la ópera”, “ni era [...] un alucinado”; cuyos planes, “descomunales”, eran sin embargo “rationales” (como el del Istmo de Fitzcarrald, que unía, es verdad, los ríos Urubamba y Madre de Dios, pero haciendo pasar “barcazas” por el lugar “más llano posible”, no por “una pendiente brutal”); héroe cuya hagiografía, *Fitzcarrald, el rey del caucho*, trazó el cronista Ernesto Reyna, cuyo extremo más delirante fue su fusión o su asimilación “como Amacegua o ‘dios blanco’ por parte de los indios”. En el límite entre historia y mitología, “el Fitzcarrald mítico de Herzog se pone simplemente al lado de otros Fitzcarralds de la mitología nacionalista peruana” —o como concluye aún Calavia: “de la crónica demoníaca del genocidio”. Y es que el tercer estrato mitológico de *Fitzcarrald* corresponde a la “mitología amazónica” de Herzog, una mitología “personal”, dice Calavia, “pero perfectamente amazónica”, que no explota sin embargo a fondo su material histórico: ni “la violencia de Fitzcarrald con sus ejércitos de indios”; ni la figura del Curaca Venancio —jefe campa o asháninka, aliado suyo—, “ni la sombría figura de Carlos Scharff, uno de sus lugartenientes, cuyo asesinato reivindicaron prácticamente todos los grupos de la región” (2010):

Sobre todo, la película de Herzog [ya que aquí no se habla del diario de rodaje] no aprovechó el fin brutal del Fitzcarrald histórico, que se hundió junto con su barco en un pongo (el de Mainique, si

mal no recuerdo). Su cadáver, junto con el de su principal socio, sólo fue devuelto por las aguas días después (2010).

“Galería de fantasmas” vinculada entonces, por múltiples vías, no a la historia sino a los meandros de la imaginación mitológica. *Cinéma-verité*, dice agudamente Calavia, que no extrae su “verdad” de una supuesta fidelidad histórica sino de una mimesis experiencial: una forma de vivir el mito, de “reproducir en la selva real la hazaña real de su héroe —hacer pasar un barco a través de una montaña [...]— con la ayuda de un vasto grupo de verdaderos indios asháninka”, “en territorio ajeno”, con una buena expectativa de lucro y, “como en el pasado”, pero asimismo de “conflictos y alguna muerte”, “como ya había sucedido en las empresas de los barones caucheros” (2010). Todo en esa *encarnación* del mito que había hecho preguntarse al cineasta: “¿Por qué no interpretar yo mismo a Fitzcarrald?”, confesándose a sí mismo: “Porque mi proyecto y el del personaje se han vuelto idénticos” (Herzog, 2012: 150). Y también los indios se habían vuelto idénticos, pues, “quizás medio por casualidad”, en vista de que las locaciones tuvieron que ser trasladadas en el curso de la larga filmación, contrató a “verdaderos indios asháninka” —es decir: “de la misma etnia de los que habían colaborado con Fitzcarrald, muchas décadas antes”, que aún vivían sus mitos y aún usaban sus antiguos atuendos y pinturas (Calavia, 2010)—, todo ello “en su empeño exacerbado” por consumir “un propósito absurdo”, “tan incomprensible como la



codicia de los caucheros por la goma”. El rodaje, en su fluir, “no podía ser sino una manifestación más de la furiosa locura de los blancos” (2010).

Ese complejo entramado mitológico apenas deja asomar un sustrato más profundo: el de las mitologías indígenas. Un entramado mítico impide, en un primer momento, desatar los lazos que anudan los mitos amazónicos indígenas con los mitos occidentales y los mitos andinos, sin contar esa “fusión perfecta entre realidad y mito”, o ese otro “mundo paralelo”, de la ayahuasca (Cingolani, 2012: 29). Ya esbozada la sombra o la presencia de la ballena blanca, Moby Dick, del Pequod y del capitán Ahab, en la *hybris* de Fitzcarrald, no carece de interés asociarla con las imágenes de Pablo Cingolani en el último capítulo de *Nación culebra: una mística de la Amazonía* —“Moby Dick en el Tambopata” (163-167)— y en un poema que lo clausura: “Canción de Haisaoji o la ballena Ese Ejja” (169-173). El río Tampobata nace a la sombra de la montaña Yagua Yagua, en la frontera peruano-boliviana: más allá “comienzan los territorios del mito y la historia de los Ese Ejja” —“cachalotes en bruma”: “los dominios de la ballena del Bahuaaja”—, allí donde Guamán Poma alertó que vivían los *anti runa micoc* o “comedores de hombres, que danzaban sus *taquies* y cantaban *arawís* heroicos” (166). Un día, cuenta Cingolani, “una ballena devoradora de hombres” surgió del río, despedazando la geografía Ese Ejja y forzando a todo el pueblo a emigrar. Y si Moby Dick “era ubicua, y ‘en estas aguas de perpetuo exilio

yo había perdido los recuerdos de tradiciones y de ciudades’, que nos ofuscan” —la cita de Melville es de Cingolani—, también ese “leviatán del Bahuaaja” evoca “el horror, el dolor, la fuga”. “¿Una ballena en el Tambopata? ¿Sería blanca?” (167):

Canción de Haisaoji o la ballena Ese Ejja
(fragmentos)

¿Vos me escuchas desde encima del agua?

No importa dónde te encuentres

Sé que estás encima del agua

Deberías escucharme desde debajo del agua

Deberías escucharte desde debajo del agua

...

Hay que escuchar al agua desde debajo del agua

Viví escuchando al agua hasta que llegaron ellos, los Ese Ejja

Viví escuchando al agua desde debajo del agua hasta que conocí a los hombres, a los Ese Ejja

No he dicho mi nombre. Los Ese Ejja me nombraron Haisaoji

Digamos que soy Haisaoji o la ballena Ese Ejja

o como quieran llamarme. Pueden ustedes llamarme Ismael...

No he dicho mi nombre, no les diré mi nombre

Mi nombre no es importante

...

Mi nombre no. Ellos le pusieron nombre a todo al río también,

al río que estaba cuando nací, al río que



estaba siempre
 Bahuaja lo llamaron
 Río Bahuaja. Bahuaja cuei —ellos le
 dicen cuei a los ríos
 ...
 Me quisieron amarrar en un sitio, en una
 poza que ellos llaman Topati
 Sucede que no sabían ver las estrellas
 desde debajo del agua
 Les enseñé a ver las estrellas y las para-
 bas desde debajo del agua
 ...
 Desde debajo del agua
 sigo viendo al mundo
 Te sigo viendo
 te escucho
 desde debajo del agua
 Todo se escucha
 todo se siente
 desde debajo del agua

(Cingolani, 2012: 171-172)

En una síntesis magnífica y erudita —*Amazonía. El río tiene voces*—, menos poética y política que el libro de Cingolani, Ana Pizarro traza un “mapa de navegación” inmerso en el “imaginario” amazónico. Varios capítulos de la obra abordan la presencia de las leyendas y los mitos en las tradiciones orales y en la cultura ilustrada de la Amazonía, por ejemplo el que alude a “La imaginería europea en América” o los que abordan “La estética ilustrada” y las “Voces del agua y de la selva”, o la “Oralidad y [la] literatura de los pueblos indígenas”. Pero la anotación, posiblemente, más interesante sería una cita que se incluye

en el apartado “Las plantas de los dioses”, en el último capítulo del libro: “La cultura de la droga”. Ahí, la autora enumera los “centros productores de energías míticas” en las mitologías amazónicas: “El agua, en donde habita el bufeo [delfín amazónico]; la serpiente, la selva o la montaña en el caso de los Andes [...] el cielo, en donde habitan divinidades de origen cristiano” (2009: 224).⁷ Más allá de estos centros cósmicos, cada lugar de la naturaleza tiene un “espíritu protector”, una “Madre” —“Madre de la selva”, “Madre del agua”—, vinculada siempre a la ritualidad:

Mucha gente ha visto lanchas fantasmas que viajan de noche y se sumergen en el agua. Se habla de vapores que usan leña o que tienen motores. Los *yacurunas* o bufeos manejan las lanchas que tienen luces y llevan personas o animales. Según la tradición indígena son boas inmensas. Los cocamas dicen que es la *Purahua*, “Madre del río”. En quichua es la *Súpay-lancha* (“Lancha-demonio”). En la lengua shipibo del Ucayali central se llama *Acurón*. Si uno se le acerca, la lancha

⁷ Sobre los seres sobrenaturales que habitan esas regiones, véase Pizarro: los acéfalos o *iwaipano-ma* (58-59); el *chullachaqui* (61, 172-173); el *hombre-lobo* (173-174); el *delfín*, llamado *boto* en el área brasileña, *perverso y seductor* (174); el *habitante submarino* que, a menudo, toma la forma de un pez (174); el *matintaperera* que se transforma en lo que quiere —“es su poder”— y que a veces aparece como una cara con la piel al revés (175).



fantasma puede causar enfermedad o parálisis (*apud* Pizarro, 2009: 224).⁸

Aunque escasamente vinculada por la crítica y el análisis a la *visión* y a la empresa de *Fitzcarraldo*, la construcción de esta embarcación multiforme —amazónica y mitológica, entre la ballena de Jonás, la ballena blanca de Melville y la ballena apocalíptica de Ese Ejja, la piragua del sol y los barcos de vapor de los “barones” alucinados del caucho—, al lado de las “lanchas” mitológicas o diabólicas, demoníacas, asociadas a anacondas y delfines, o a la “gente del agua”, traspasa, aunque Herzog no lo sepa, su “visión”, subordinándola a mitos o arquetipos que desconoce, como si se incorporara —se hiciera *cuerpo* en el armazón o en los desplazamientos imposibles del barco, en su duplicación, *humo* en sus máquinas de vapor—, como si estuviera atravesada, subsumida, sometida, esclavizada, por la violencia misma del *pongo* convertido en prueba iniciática, y simultáneamente en espacio de inmovilidad, *vacío*, reposo, ajustada de algún modo al poder de los chamanes, los vegetalistas: su *alucinación*.

La versión tal vez más conocida de la leyenda de la *súpay-lancha* es la del escritor indigenista peruano Ciro Alegría.⁹ No habla, sensiblemente, de *yacurunas* ni de la *Purahua*, ni llama *acurón* o *súpay-lancha* a aquel mítico “barco fantasma” que da nombre y materia a su relato —occidentalizándolo en cierto modo, o remitiendo el mito a un motivo universal—,

pero tampoco alude a los barcos de vapor “que usan leña o que tienen motores”, intentando tal vez eliminar sus elementos no tradicionales, técnicos o tecnológicos, cargados simbólicamente e históricamente —lo que impide asimilarla a las lanchas de los barones caucheros. No hay referencia a la “enfermedad o parálisis” que como efecto de una maldición o una hechicería puede causar esta “lancha-demonio”. Los elementos diabólicos cristianos desaparecen. Pero hay unas “luces rojas”, un “incendio” misterioso, las metamorfosis de una fauna fantástica:

⁸ “Esta lancha es también, a veces, una boa gigantesca que sale del agua, la Cobra Norato del lado brasileño” (224). Cobra Norato es, precisamente, el título del gran poema largo de Raúl Bopp (1931), gemelo en cierto modo de *Macunaíma*, de Mario de Andrade (1928), y que, como esta última novela, explota con amplitud los recursos y las fuentes de las mitologías amazónicas del Brasil (Pizarro: 160). Una futura edición bilingüe, con la versión original, la traducción castellana de Ángel Crespo y un “*translucine*” de Andrés Ajens, con grabados originales de Tarsila do Amaral, se publicará próximamente en la serie etnopoética “*Adugo biri*”, de la UNAM.

⁹ La leyenda se incluye entre las “Leyendas de la selva amazónica”, en su recopilación de Fábulas y leyendas americanas. Fue publicada en el suplemento Estampa, del diario Expreso, el 16 de marzo de 1969. Su esposa y editora, la poeta cubana Dora Varona, reunió también los cuentos de Fitzcarraldo, el dios del oro negro.

Por los lentos ríos amazónicos navega un barco fantasma, en misteriosos tratos con la sombra, pues siempre se lo ha encontrado de noche. Está extrañamente iluminado por luces rojas, tal si en su interior hubiese un incendio. Está extrañamente equipado de mesas que son en realidad enormes tortugas, de hamacas que son grandes anacondas, de bateles que son caimanes gigantescos (Alegría, 2006).

Y están los *bufeos* o delfines, convertidos en “peces mágicos” de cuento de hadas:

Sus tripulantes son bufeos vueltos hombres. A tales peces obesos [...] nadie los pesca y menos los come. En Europa, el delfín es plato de reyes. En la selva amazónica, se los puede ver nadar en fila, por decenas, en ríos y lagunas, apareciendo y desapareciendo uno tras otro, tan rítmica como plácidamente, junto a las canoas de los pescadores. Ninguno osaría arponear a un bufeo, porque es pez mágico. De noche vuélvese hombre y en la ciudad de Iquitos ha concurrido alguna vez a los bailes, requebrando y enamorando a las hermosas (2006).¹⁰

La leyenda del bufeo seductor ocupa un tramo del relato de *Ciro Alegría*,¹¹ pero lo que más atrae nuestra atención es la imagen fantasmagórica del barco, su aparición cerca de Pucallpa y su *visión* por “un indio del alto Ucayali”, miembro de “la tribu de los shipibos”:

El barco fantasma está, pues, tripulado

¹⁰ *El bufeo o delfín del Amazonas (Inia geoffrensis) vive en los afluentes del Amazonas y el Orinoco. En temporada de lluvias acude a las áreas inundadas de la selva, buscando alimento. “Las leyendas le atribuyen poderes sobrenaturales. En algunas regiones se cree que los espíritus de los ahogados quedan atrapados en los botos. Pero la leyenda más difundida se refiere a su personificación humana y a las relaciones entre delfines y mujeres. En la Amazonia, por ejemplo, se cree que se transforma por las noches de luna llena en un apuesto varón, llegando a las fiestas y bailes para seducir y robarse a las mujeres para reproducirse. Las doncellas locales deben tener cuidado si se encuentran con un hombre apuesto vestido de blanco, pues puede tratarse de un boto” (Wikipedia, 2017c). “Se dice que, durante las fiestas y bailes locales, el boto [delfín] aparece convertido en un muchacho elegante vestido de blanco y con un sombrero que cubre sus grandes orificios nasales, que no desaparecen de su cabeza cuando se transforma en ser humano. El boto va a los pueblos cercanos a los ríos en donde habita, allí seduce a las muchachas solitarias, las lleva al fondo del río y las embaraza. Por eso, cuando un muchacho desconocido aparece en una fiesta usando sombrero, se pide que se lo quite para garantizar que no sea un boto” (Wikipedia, 2017b).*

¹¹ *“Dióse el caso de que una muchacha, entretenida hasta la madrugada por su galán, vio con pavor que se convertía en bufeo. Pudo ocurrir también que el pez mismo fuera atraído por la hermosa hasta el punto en que se olvidó de su condición. Corrientemente, esos visitantes suelen irse de las reuniones antes de que raye el alba. Sábese de su peculiaridad porque muchos lo han seguido y vieron que, en vez de llegar a casa alguna, fuéronse al río y entraron a las aguas, recobrando su forma de peces” (Alegría, 2006). Ana Pizarro se refiere asimismo a la figura imaginaria del*



por bufeos. Un indio del Alto Ucayali vio a la misteriosa nave no hace mucho, según cuentan en Pucallpa y sus contornos. Sucedió que tal indígena, perteneciente a la tribu de los shipibos, estaba cruzando el río en una canoa cargada de plátanos, ya oscurecido. A medio río distinguió un pequeño barco que le pareció ser de los que acostumbreadamente navegan por esas aguas. Llamáronlo desde el barco a voces, ofreciéndole compra de los plátanos y como le daban buen precio, vendió todo el cargamento. El barco era chato, el shipibo limitóse a alcanzar los racimos y ni sospechó qué clase de nave era. Pero no bien había alejado a su canoa unas brazas, oyó que del interior del barco salía un gran rumor y luego vio con espanto que la armazón entera se inclinaba hacia delante y hundía, iluminando desde dentro las aguas, de modo que dejó una estela rojiza unos instantes, hasta que todo se confundió con la sombría profundidad. De ser barco igual que todos, los tripulantes se habrían arrojado al agua, tratando de salvarse del hundimiento. Ninguno lo hizo. Era el barco fantasma (2006).

La región señalada es la misma que surcaron Fitzcarrald y Herzog en sus empresas visionarias. Y si antes se vislumbraba la “iluminación interior” de la nave, ahora se describe el “gran rumor” que surge del “interior del barco” —“pequeño” y “chato”, parecido tal vez a los que habitualmente surcan las aguas del río: no un rumor de máquinas sino un estrépito espectral, oscuro y ominoso, que anuncia el naufr-

gio, una visión siniestra que no carece de vínculos con la imagen fatídica del *Huallaga* hundiéndose en el pongo, o deslizándose entre el estrépito de la maquinaria construida para izarlo sobre la selva y la montaña hasta romper los cables y ser trastornado, arrastrado y despedazado por la corriente —o como apuntaba en su diario Herzog, “hasta zozobrar y hun-

bufeos: “Otra de las figuras de este imaginario es el delfín, que en el área brasileña se le llama boto y cuya maldad consiste en la seducción, desplegando argucias similares en el ámbito hispano como en el lusitano para terminar dejando embarazadas a las jóvenes”. Y copia el relato de una pobladora de San Juan de Yanacayu, en el Alto Amazonas peruano —“la señora Jovita”: “Yo incluso tengo experiencia de los delfines colorados, el rosado, es una experiencia que me ha pasado. Él me robaba en la noche, yo salía y me quería llevar al río, me perseguía y no podía dormir sola, yo salía dormida, salía a la fuerza... Mi mamá, mis padres, ellos me dejaban sola... Salía, me metía hasta la rodilla al agua y me despertaba... Y en mi sueño me hacían soñar, unos gringos, se presentaban como unos gringos... Hasta la edad de dieciocho me han perseguido, yo tenía miedo... y cuando yo quería estar sola, él quería ser mi enamorado... Y cuando yo me desperté, le cuento a mi mamá, a mi papá. ‘No’, dijo mi papá, ‘a mi hija no se la va a robar el delfín. Tenemos que mandarla al chamán, el chamán es mi salvación’. Tenía que curarme con chamán, me hacía unos baños de florecimiento, a base de hojas medicinales, con eso me hacía él el baño, a partir de las doce de la noche... [...]. Cuando yo estaba sola, siempre lo extrañaba al delfín, yo les tenía miedo” (2009: 174).



dirse” —, pero dejando por unos instantes “una estela rojiza” como de sangre, “iluminando desde dentro las aguas” como un infierno sumergido y al final confundién-dose “con la sombría profundidad” —como en las imágenes póstumas del naufrago Ismael al ver sumergirse el Pequod. Así, el indio shipibo, deslumbrado por la luz del barco fantasma, “bogando a todo remo”, regresa a su choza construida a la orilla del río, mira las monedas y billetes que le dieron los tripulantes del barco y descubre que realmente son “escamas de pescado” y “pedazos de piel de anaconda”. Ante los ojos maravillados del indio shipibo, la transformación se reitera —de noche, monedas y billetes; de día, escamas y piel de anaconda—, como una fórmula de cuentos de hadas, una fábula burlesca que cancela irónicamente el valor mágico (y mitológico) del dinero: “Así que el shipibo estuvo pasando en los bares y bodegas de Pucallpa, durante varias noches, el dinero mágico procedente del barco fantasma”. Un final alegórico y en cierta manera realista, escenificado en “los bares y bodegas de Pucallpa”, pero suspendido por la vuelta al misterio y la fantasmagoría poética:

Sale el barco desde las más hondas profundidades, de un mundo subacuático en el cual hay ciudades, gentes, toda una vida como la que se desenvuelve a flor de tierra. Salvo que esa es una existencia encantada. En el silencio de la noche, aguzando el oído, puede escucharse que algo resuena en el fondo de las aguas, como voces, como gritos, como campanas... (Alegría, 2006).

La aparición de ese barco “encantado” en la mitología amazónica,¹² no constreñida a los límites de lo “legendario”, se aparea fantasmagóricamente con la presencia histórica, y *real*, del hermano del “Rey del Caucho”: Delfín Fitzcarrald. El mitológico bufeo amazónico parecería encarnar inesperadamente en la figura del “delfín” de Fitzcarrald, heredero fallido y criminal de su imperio cauchero. Como lamenta Ernesto Reyna en *Fitzcarrald. El Rey del Caucho*, a la muerte de Fitzcarrald, Delfín llegó a Mishagua para hacerse cargo —aunque no poseía, según el biógrafo, el “espíritu de su genial hermano”, a pesar de sus cabellos rubios, sus ojos pardos y su apariencia de “joven gigante”— de los intereses del difunto (1941: 133), cuyo derrumbe provocó al desatarse una “ola de crímenes” en el Ucayali, el levantamiento de los indios en el mismo Istmo de Fitzcarrald, el incendio de barracas y haciendas, la destrucción de los caminos y la caída, en fin, de sus esplendorosas empresas (134-135). Al poco tiempo Delfín fue asesinado por los “salvajes” —indios “mashcos” o “chunchos”—, que le tendieron una emboscada y lo mataron a flechazos (140-141). Y en el otro extremo, ya en el límite de la visión de la ayahuasca, emerge otra versión del crimen, la de Ino Moxo —brujo, chamán—

¹² Véase el título de otro apartado del libro de Ana Pizarro: “Los encantados se rebelan” (176-185). *Sucede como si “encantados” y entidades míticas se rebelaran efectivamente, cobrando vida contra los “conquistadores”.*

en la novela alucinatoria de César Calvo: *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. “Ya sabrás cómo murió, de qué manera fue ajusticiado” (2011: 219), dice el hechicero, anticipando el testimonio del expedicionario Zacarías Valdez, otro fanático de Fitzcarrald:

El cuerpo de Fermín Fitzcarrald fue enterrado allí, en la misma boca del Inuya, ese maldito afluyente del Urubamba. Los salvajes se aprovecharon de esta coyuntura para asaltar a los caucheros. Los indios amawaka comenzaron por asesinar nada menos que a Delfín Fitzcarrald, hermano del cauchero inolvidable, en el río Purús. Y los puros, nuestros antiguos aliados, hicieron lo propio en el Curiyane, afluyente del río de las Piedras, matando a Carlos Shonfe, a Leopoldo Collazos y a todos los empleados de éstos, dejando con vida sólo a las mujeres y a los niños... Es que por ese entonces los salvajes usaban armas de fuego. Ya alguien les había enseñado a disparar (*apud* Calvo, 2011: 229).

Confundiéndolo entre sus visiones, el narrador oye la versión del brujo Ino Moxo:

- Hasta ahora recuerdo la crueldad de Fitzcarrald y de sus mercenarios. Y de sólo pensar que aquellos genocidas eran hombres, hasta hoy, por momentos, me dan ganas de nacionalizarme culebra, o palo-sangre, o piedra de quebrada [...].

Dos awakas pasan en este instante frente a nosotros, cargando cajas ralas en las

cuales trajimos más ralas provisiones. Ino Moxo, mirándolos:

- Ellos dos, por ejemplo, mis primeros ahijados, fueron escogidos para dar castigo al hermano menor de Fitzcarrald. Ximu los icaró, los magnetizó dotándolos de poderes precisos, suficientes. El día justo, a la hora justa, ellos dos se desnudaron y entraron al Mishawa. Como quien entra bajo un mosquitero, así entraron al río y se fueron tranquilos, caminando por el fondo de piedras. Aparecieron en el río Purús. Allí ajusticiaron a Delfín Fitzcarrald, volvieron a meterse bajo el río, regresaron andando, sin mojarse, bien tranquilos (252).

Pero volvamos a la mitología amazónica y a los relatos míticos de los shipibo. El trabajo de recopilación de la etnóloga y psicóloga Pierrette Bertrand-Ricoveri, *Mythes de l'Amazonie. Une traversée de l'imaginaire shipibo* —notable por su rigor y su valor poético y artístico—, reconstituye el territorio esencial de la cosmovisión originaria. Ahí volvemos a encontrar la figura del bufeo —llamado por el narrador *Cushusca*—, uno de esos “genios antropomorfos” o animales con aspecto humano que emergen de las aguas, raptan niños para esclavizarlos o seducen muchachas púberes para reproducirse y alimentar su posteridad. Como interpreta la investigadora, aquí los papeles se invierten: la “Gente del Agua” visualiza al hombre como “predador” y el pescador que protagoniza el relato es raptado y encerrado “en el vientre del *Acurón*”, un enorme “barco fantásti-



co” donde los genios del agua aprisionan a aquellos que arponean a sus familiares. Y si en otras versiones, el propio bufeo funge como capitán de la nave, aquí confunde sus atributos con los de Ronin, la “Gran Anaconda”, “señor de la fauna acuática y guardián por excelencia de la fertilidad de las aguas”, cuyo papel es “controlar la explotación pesquera y velar sin descanso por la población de los ríos” (2005: 88). En palabras de Bertrand-Ricoveri, “para algunos el Acurón es ese barco fantástico que comanda Anaconda mientras para otros se trata de la propia Anaconda transportando a sus presas en su seno”:

Las descripciones que los autóctonos nos hicieron de esa embarcación fantástica no dejan de recordar las exploraciones del Ucayali, cuando los barcos de vapor remontaban el gran río y sus afluentes. La primera expedición tuvo lugar en 1866 y la comandaron Tavera y West; la de Carlos Fermín Fitzcarraldo, inmortalizada por la película de Werner Herzog, en 1890 (88, nota 70).

El relato, titulado “De la gente de la tierra y de las aguas”, cuenta cómo Cushusca, el bufeo, transformado en persona, acostumbra salir del río en busca de víctimas —gritando: “*Hu hu uh uh*”— o de una joven para convertirla en su esposa: “Cuando ella gime al soñar o al estar dormida, es que Delfín le hace el amor sin que [...] se dé cuenta” (89). En el tiempo de los ancestros, había un joven y excelente pescador envidiado por un brujo, quien decidió hechizarlo, preparando un brebaje

mágico y recitando un ensalmo dirigido a Cushusca, para que se lo llevara de ahí y no volvieran a verlo nunca. Así, Cushusca se transformó en el pez que los shibipo llaman *huame*, llamado en español local *paiche* y en otras partes *pirarucú*, y se acercó a la piragua del muchacho. El pescador arponeó a la presa maléfica y en el mismo instante fue arrastrado al mundo de la “Gente del Agua”, haciendo desaparecer su piragua y sumergiéndolo en “inmensos remolinos”, en la “espantosa corriente gítoria”. De noche se le veía alzarse sobre las aguas y “relinchar como un caballo”, inexorablemente hechizado:

Mientras sigue cerca de nosotros, en una laguna o en un meandro del río, el *mueraya* [o chamán] puede intentar recuperar a la víctima, y muchas veces lo ha conseguido, pero si ha sido arrastrada por el agua viva hasta llegar al mar, es demasiado tarde, ya no puede hacerse nada. Toda búsqueda se hace vana.

Aquel joven, ay, había llegado al mar. Cushusca lo había hecho prisionero. Ya sabes, en ese barco grande lleno de genios del agua que llaman *Acurón*. Ahí era donde había sido encerrado, fuertemente encadenado (89).

El navío expoliador de Fitzcarraldo se ha transformado en una máquina, una bestia o una personificación mitológica, que en lugar de arrasar a su paso, como el barco de vapor, con las selvas y los ríos —con sus habitantes animales, espirituales y humanos—, esclaviza y castiga a los “pre-



dadores”, convirtiendo al *mueraya* —brujo o chamán, sanador o maléfico— en la instancia visionaria que, como el bufeo, o el “capitán” del Acurón mitológico, altera o restablece con sus gestos y palabras rituales los equilibrios cósmicos. Ahora bien, el capitán del navío fantástico, el carcelero del pescador maldito, no es otro en el relato que Ronin —la Gran Anaconda mítica, la “*Madre del Agua*” de los relatos shipibo: creador del “Gran Río y las otras corrientes de agua”, representante del Sol con su piragua, que vacía y llena todos los meandros del río, vigilante de la vida y “la fertilidad de las aguas” (54-55). El relato que estamos revisando cuenta cómo el capitán, a veces, autoriza al pescador a bajar a tierra. Ahí se encuentra por azar a otro delfín con apariencia humana —Delfín Gris es su nombre—, que vive agradecido desde un día en que el pescador, cumpliendo con los rituales de la pesca, le arrojó las tripas de un *huame* para alimentarse. Esa ofrenda, cuenta el delfín, le hizo posible enriquecerse y adquirir otra “gran embarcación” —gemela del Acurón— con la que viaja a lo largo del río —río arriba y río abajo—, como “único negociante” (90). Al descubrir la prisión de su amigo, Delfín Gris le ofrece negociar con Ronin, llamado ahora “Gran Señor” y “Rey de las Aguas”, para obtener su libertad, la que consigue a cambio de “unas piezas de plata”. Una vez a bordo de la embarcación, el pescador mira cómo, “desde la cala hasta el puente”, toda la cubierta está ocupada por “montones de cajas de madera cuidadosamente apiladas”:

– ¿Qué es eso?, inquirió el joven.

– Son peces marinos. Vamos a poblar el Gran Río y los afluentes [...].

Y vaya si hacía falta una gran variedad de peces para un proyecto semejante, pero el barco estaba cargado, la tripulación llena de vigor y armados de esa manera remontaron el curso del Amazonas hasta el Ucayali. Frente a cada comunidad, vaciaban dos o tres cajones llenos de peces bulliciosos, y seguían subiendo por el río, hasta vaciar completamente su precioso cargamento (91).

Aflora, así, el motivo de la fertilidad, que dominará el desenlace o la resolución del mito. El gran navío destructor de los caucheros va a transformarse por fin en una gran barca fertilizadora, proveedora y multiplicadora de peces, alimentadora de los ríos. Al acercarse a la comunidad de la que proviene el pescador, Delfín Gris le dice que, antes de desembarcar, habrá que salir a la superficie, revelándonos cómo se trataba de una navegación submarina:

– Pronto tendremos que salir a la superficie, porque aquí donde nos encontramos navegamos muy profundo. Te dejaremos justo en el embarcadero que lleva a tu casa, nos dirigiremos rápidamente río arriba y volveremos a partir hacia el mar. Pero no regresaremos con las manos vacías. A fin de variar y multiplicar las especies que pueblan el universo de las aguas, renovaremos nuestro cargamento de peces llenando el navío de especies

nuevas, familiares de los ríos que no he surcado jamás. Este es mi último viaje río arriba en el Ucayali (91-92).

El joven pescador baja del barco, trepa por la ribera y camina hacia la aldea donde vive su familia. Creen que se trata de “un *nahua*, un extranjero”, pero él cuenta su aventura:

– Claro que no, dijo él, contándole a su familia cómo, embrujado por el *mueraya* celoso, había sido raptado por la Madre del Agua. Miren todos esos peces: *huame*, *bahui*, *tora*, *picha*, todos regalados por Delfín. ¡Vengan, vengan a ayudarme!

Y distribuyó a los suyos lo que había reservado del precioso cargamento (92).

Como en la leyenda de Alegría, el cierre del relato apela a cierta sorpresa advertida por el narrador, como si la alegría del protagonista y sus familiares al arribar al desenlace se extendiera a la de los oyentes al concluirse el ritual narrativo. Pero aquí las metamorfosis ya no parecen burlescas, irónicas, picarescas, o lo son de una manera que restablece una suerte de armonía perdida, originaria, una especie de economía del placer ajena a toda mercadería:

Después de largos meses de viaje, antes de anoecer, Delfín Gris regresó al pueblo de su amigo, con su barco lleno a reventar.

– Ahí están [...] los peces nuevos: *payari*,

tonon, *ipo*, *amaquiri*, *coyaparo*, y además estos otros regalos: machetes, relojes. Voy a fijarme bien en el uso que sepan hacer de ellos, añadió con aire malicioso. Y después retomó su ruta.

A la mañana siguiente los aldeanos, impulsados por la curiosidad de [...], abrieron los cajones de Delfín: en vez de relojas había cangrejos, *shacasharo*, y en lugar de machetes había *comari yapa*, esos largos peces blancos con escamas y el vientre color de cenizas. ¡Una auténtica broma! ¡Delfín tenía humor! (93).

“Fue así como el delfín riquísimo pobló el Gran Río de nuevos peces del mar y de los ríos desconocidos” (93), concluye la narración del mito, en una solución conceptual que articula las figuras “gemelas” de los barcos y los delfines; los leviatanes de la selva, con sus síntesis biológico-maquínicas y sus Jonases bíblicos. El vientre fecundo de esa bestia mítica no únicamente es una antítesis de los barcos de vapor cauchoeros sino, al mismo tiempo, una prefiguración, un anticipo de la energía de la *visión* de Herzog, como si el mito, fecundador y destructor, engendrara y devorara a un tiempo a sus avatares: Fitzcarrald y *Fitzcarraldo*.

Una última versión mítica del Acurón o vapor fantasma, esta vez mestiza, es la del *vegetalista* y pintor amazónico —próximo a la iglesia del Santo Daime— Pablo



Amaringo.¹³ Adepto de dicha secta y autor de ensayos como “La poesía y el éxtasis” y “La religión de la ayahuasca”, el poeta neobarroco argentino Néstor Perlongher compuso un auto sacramental y un poema inspirado en las imágenes fantasmagóricas de Amaringo, “El ayahuasquero”:

Eran brujos mestizos. A la cabeza del paciente arrodillado manos le aplicaba el chamán. Todo un arte de manos; y una ollita donde oleaba el licor que le daba el origen (resplandor) de su zumo. En otro abrillantado redondel (1997a: 330).

El *Auto sacramental del Santo Daime* es un gran espectáculo barroco cuyo “primer carro alegórico” personifica sus visiones, refiriendo sus imágenes a las de Pablo Amaringo:

La Luz / La Ayahuasca / La Fuerza / El Viento / Los Indios [...].

Primer carro alegórico: Trátase de una rampa giratoria cubierta por una profusión de árboles, lianas, helechos y todo tipo de flores. Hay también animales pintados en colores vivos. Al conjunto lo atraviesa dando vueltas una gigantesca anaconda multicolor e iridiscente, del tipo de las pintadas por el pintor ayahuasquero Pablo Amaringo. Corre un fingido río, en verdad un espejo de cristal, y en su superficie se recortan mar-sopas (2004: 49).

Amaringo nació en 1943 en Puerto Libertad, un afluyente del gran río Ucayali, en

la Amazonia peruana, séptimo de trece hermanos de una familia pobre que emigró a Pucallpa:

Tenía diez años cuando tomó ayahuasca por primera vez, suministrada por su padre, quien por ese tiempo estudiaba el curanderismo *vegetalista*. Fue criado como católico, aunque más tarde su padre se convirtió en adventista y su madre en evangélica. A los diecisiete años sufre una enfermedad cardíaca que lo redujo a incapacidad más de dos años, hasta que se cura con la ayuda de un curandero local que le dio ayahuasca [...]. Durante ese tiempo de inactividad comenzó a pintar. Utilizaba lápices, hollín de lámparas para sombrear, lápices labiales y cosméticos de sus hermanas. Como no podía comprar papel, usaba cajas de cartón. Por el lado paterno y el materno, tenía antepasados de varios grupos indígenas. Su madre hablaba quechua, pero crió a sus hijos en español para facilitar su integración. Y también por los dos lados tenía antecedentes de curanderismo o *vegetalismo*, como se llama en el Perú esta tradición mestiza. Ejerció durante siete años como sanador en la Amazonia peruana y viajó mucho por la región, como curandero tradicional

¹³ Sobre Amaringo y esta iglesia ayahuasquera, véase mi libro *Etnobarroco: rituales de alucinación (en prensa)*, en especial el último capítulo, dedicado al poeta Néstor Perlongher y a su *Auto sacramental del Santo Daime*.



[...]. En 1977, abandonó su vocación de chamán y se dedicó a la pintura en su escuela *Usko Ayar* (Díaz Mayorga, 2012).

Las “visiones” de Amaringo están enraizadas en la tradición amazónica, aunque la oralidad tradicional de los mitos y sus *performances* rituales sean suplidas por esas pinturas derivadas de la *visión* de la ayahuasca —suplemento, a su vez, de la memoria de los mitos. De todos modos, Amaringo ofreció en un libro una exhaustiva descripción y explicación de sus “visiones”, habitualmente acompañadas por silbos o tarareos rituales, llamados *ícaros*:

En 1985, conoce en Pucallpa al antropólogo colombiano Luis Eduardo Luna, [con quien escribe su libro] *Ayahuasca Visions. The Religious Iconography of a Peruvian Shaman* [...]. Así concebía y ejecutaba Amaringo sus pinturas: “Me concentro hasta que veo una imagen [un paisaje o un recuerdo de alguna de sus experiencias con ayahuasca], completa, con todos los detalles. A continuación, proyecto esa imagen en el papel o en el lienzo. Hecho esto, lo único que hago es añadir los colores”. Al pintar sus visiones, a menudo canta o silba algunos de los *ícaros* que usó durante su tiempo como *vegetalista* (Díaz Mayorga, 2012).¹⁴

En su “visión” número 14, relativa a los “Espíritus de la selva”, y entre una enorme culebra negra cubierta de vegetación, escoltada por bufeos y conducida por un “doctor” con llamas sobre su cabeza —la Sachamama—, y otra enorme serpiente

aérea “que se mueve con el viento” —la Huairamama—, aparece la “Madre del Agua” o Yakumama, una gran culebra semejante a la anaconda que, de acuerdo con la mitología amazónica, mide hasta 50 metros, cuyo estruendo se escucha desde lejos y cuyo rastro señalan los árboles que va derribando:

¹⁴ Otra versión de la iniciación de Pablo Amaringo, en donde el “operador” no es un vegetalista mestizo sino un médico occidental, aparece en la “Visión 28” de la tercera parte (“Enfermedad y curación”) de *Ayahuasca Visions*, y se titula “Spiritual Heart Operation”: “Esto sucedió cuando llegué a Tamanco, en 1959. Mi padre me llevó a un pueblo llamado Brasil. En una casa al final del pueblo vivía una mujer llamada María Pacaya. Mi padre tenía que curar a varios pacientes y tomó ayahuasca. También me dio de beber a mí luego de soplar sobre el brebaje, porque padecía un mal del corazón. La infusión era tan fuerte que estuve a punto de gritar. Las visiones eran tan vívidas que pensé que lo que veía no era sólo imaginación, sino un contacto con algo físico y real. Vi esfinges. Estaba en África, en Europa, en América. De repente vi a un doctor vestido con traje gris violeta. Era gringo. Su esposa traía un vestido verde esmeralda. Su hija tenía un vestido del mismo color. Parecían enfermeras, y tenían escalpelos, tijeras, pinzas, ganchos, algodones, agujas e hilos, y medicinas de distintos tipos. El doctor me dijo que me quitara la camisa. Sacó un cuchillo grande y ancho, y me abrió desde la clavícula hasta la última costilla del lado izquierdo. Me rompió las costillas con un martillo y me abrió el pecho. Puso mi corazón en un plato y ahí operó las arterias y las unió con una especie de tubos suaves de plástico. El doctor me



En el río, entre las grandes olas, podemos ver una gran Yakumama, que a veces se transforma en un barco de vapor. Sobre ella, con centelleantes rayos de fuego emanando de su cabeza, está el *sumiruna* [o chamán], un hombre capaz de entrar en las aguas como fuera la cosa más sencilla del mundo (Amaringo, 1991: 38).

Yakumama se transforma en “un barco de vapor” —“*a steamer*”—, dice Amaringo. Pero en otra visión, la número 20, el mítico navío shipibo —el “*súpay-lancha*” o “*acurón*”—, recibe otro nombre más acorde con su polivalente y multiforme naturaleza histórica. Ya no es una gigantesca culebra semejante a la anaconda, ni la Gran Anaconda solar del mito shipibo —el Leviatán de la gente que vive debajo del agua. Su nombre “esotérico” es *Aceropunta*:

La visión muestra al gran barco de vapor *Aceropunta*. Es un barco realmente esotérico que sólo puede ser visto bajo una muy fuerte *mareación*, cuando lo invoca un *ícaro* bien cantado. Así es como se aparece; asombra ver cómo llega de una gran distancia, produciendo un sonido electrizante cuando nos alcanza. Su misión es viajar alrededor del mundo, visitando a todos los que lo llaman. Tiene siete apariencias distintas: la de un barco de guerra, la de un submarino que emerge de las profundidades, la de una lancha de motor de cuatro pisos, la de un gran barco como los que usaban los vikingos, la de un portaviones, la de un trimarán, la de un dirigible. Se aparece en cualquiera de estas formas, pero

siempre con una proa hecha de acero de un blanco resplandeciente (1991: 55).

El “capitán” de este barco cuya “misión es viajar alrededor del mundo, visitando a todos los que lo llaman”, ya no es el bufeo. Como el Yakumama, conducido por un chamán *sumiruna*, es tripulado por “*murayas y bancos*”, “doctores”, chamanes alquimistas, sibilas y pitonisas, y navega acompañado de “*huarmi murayas*”, chamanas, “pájaros empleados en la ciencia de los *vegetalistas*”, “pelirrojos (o *Puka-cluk-chas*) que viajan en la popa”, vigilando “las amarras, para que ningún enemigo cause daño mientras practican sus artes curativas”:

Su tripulación está compuesta de marineros vestidos de blanco, doctores vestidos de violeta, enfermeras vestidas de azul claro, así como hadas, sirenas, sibilas, pitonisas y grandes *murayas y bancos*, o chamanes especializados en alta alquimia [...]. En primer plano, vemos la liana de la ayahuasca, gruesa y hermosa. Frente a la escalera, con sus subordinados, está Manuel Huaya, el comandante de la nave, cuando el curandero se prepa-

mostró el lugar donde estaban dañadas [...]. Mientras, [su] hija [...] preparaba la aguja y el hilo para coser la herida. Pusieron mi corazón en su lugar, me cerraron el pecho y limpiaron y cosieron la herida. Me dijeron que ayunara una semana. Lo hice y desde entonces me he sentido perfectamente” (Amaringo, 1991: 70-73).



ra para recibirlo (1991: 55).¹⁵

No es la “nave de los locos”, sino el navío de los médicos, *vegetalistas* o doctores. Un navío híbrido, *mestizo* —en la acepción más auténtica o fiel: inauténtica, infiel, apócrifa, de la palabra: eficazmente “esotérico” y delirante, como las *mareaciones* de la ayahuasca.

Otra visión, la número 48 —penúltima de *Ayahuasca Visions*—, pone en escena otra vez, en una pintura alucinante que condensa los rasgos de la “Gran Anaconda”, o la culebra Yakumama —con su proa, o su aleta, “hecha de acero de un blanco resplandeciente”—, y los cuatro pisos de un *steamer* semejante al construido por Herzog en *Fitzcarraldo*, al barco de vapor *Aceropunta*. Amaringo titula su visión “La pelea del *Aceropunta*” y describe la pugna chamánica entre “los poderes esotéricos del bien y del mal”, entre un “maestro *vegetalista*”, que invoca “al barco de guerra *Aceropunta*” para rechazar la agresión de un brujo aparecido entre “triángulos de piedras preciosas” y lanzas “con poderes cabalísticos”. Una multitud de seres fantásticos, angélicos o demoníacos, cruza el relato de Amaringo: el *puma-machaco* o “jaguar-serpiente” —*yana-simpi*, *súpay-machin*, *pelejo fantasma*, *puka-toto*, *pulpo shitanero* o *alipa-tren*; *huitorunas*, *macanun-caballos*, *huishchun runa*, *taksha urman*. Ceiba: *lupuna blanca*, sílfides y redes mágicas, láseres, pirámides. Sirenas y cerbatanas. *Ailpa-runas*. Allá navega la *Súpay-lancha*, el *Acurón*, el *Aceropunta*, el Huallaga. Con su estruendo y con sus rituales, como la

ayahuasca, el barco de vapor propicia la ejecución de la *cura* chamánica:

El hechicero quiere matar a la mujer que está curando el *vegetalista*, y por eso vemos el ataúd, la mortaja y las velas para la mujer en el techo de la casa. El hechicero canta el *ícaro* “*Sepultura tunduri*”, lo que molesta al *vegetalista* y a sus compañeros, haciéndolos vomitar o desmayarse [...]. Los maestros sublimes de las ciencias ocultas salen del barco [para luchar contra el hechicero], junto con las hadas, los *yakurunas*, los jefes militares y los doctores (1991: 129).

Alucinatoria, ayahuasquera, la lancha de Amaringo y Fitzcarraldo no deja de hacer resonar en la memoria el “Barco ebrio” de Rimbaud, con su monólogo sonámbulo, abismal:

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
je ne me sentis plus guidé par les haleurs:

¹⁵ “El movimiento indígena amazónico perdió a uno de sus valores con el deceso de Manuel Huaya Panduro, ocurrido ayer, 12 de febrero [de 2008]. Su cuerpo será enterrado mañana en Pucallpa, junto a otros líderes del movimiento indígena peruano. El aporte de Huaya al movimiento fue con propuestas técnicas; intentó que los campesinos e indígenas desarrollaran sus actividades a través de la agroforestería. Fundó la Coordinadora Agroforestal Indígena y Campesina del Perú, que dirigió durante muchos años” (Suárez Maynas, 2008).



des Peaux-Rouges criards les avaient pris
pour cibles
les ayant cloués nus aux poteaux de
couleurs [...].

J'ai vu fermenter les marais énormes,
nasses
où pourrit dans les joncs tout un
Léviathan!
des écroulements d'eaux au milieu des
bonaces
et les lointains vers les gouffres
cataractant!

(2008) 16

Travesía que recuerda, también, el “Gran Viaje” shipibo hacia la “Tierra sin Mal”, una tierra más generosa alejada de esta “tierra hostil”, que, como sugiere Bertrand-Ricoveri en su comentario al mito de “El gran viaje de Tinticorichi hacia la Tierra sin Mal”, presenta analogías —como una alegoría mitológica— con la “iniciación chamánica” (2005: 270). Sucede, en fin, como si los viajes y los trances chamánicos se vincularan con el “arte de la navegación” o como si la empresa visionaria de Herzog lo transformara, involuntariamente, en chamán:

Antaño, como sabes, los antiguos viajaban muy lejos, por mucho tiempo, y mucho más frecuentemente que ahora, y cuando había que emprender una larga travesía era indispensable la presencia de un guía, de un sabio verdadero [...].

Hacia falta mucho esfuerzo para remon-

tar el Gran Río, corriente arriba, luchar contra los remolinos, esquivar los troncos que bajan rodando en medio de la violencia de las aguas, avanzar atravesando a veces enormes meandros para seguir a través de la jungla el dédalo de los pequeños brazos del río atestados de troncos muertos, remolcar después las piraguas para evitar sus lechos obstruidos o las zonas pantanosas y esquivar los rápidos: un montón de acechanzas distintas que la tripulación estaba obligada evitar valiéndose de la habilidad, de la fuerza, de la vigilancia. ¡Un arte de la navegación! (2012: 271).

Se trata de la misma Tierra sin Mal que estudió profundamente Hélène Clastres en su gran libro sobre el “profetismo tupi-guaraní”. Una tierra mítica que aflora, bajo distintas formas, en otros mitos shipibos: “El día que voló la tierra” (1993: 242-245), “El hallazgo del lago de la abundancia” (246-253), “La partida del último Inca y el pueblo de los Chaiconi” (267-269) y “El Gran Viaje de Tinticoricho hacia la Tierra sin Mal” (270-278). No en todas estas versiones la tierra prometida se alcan-

¹⁶ “Mientras descendía por ríos impasibles, / sentí que no me guiaban ya los sirgadores: / Pielas Rojas vociferantes los habían clavado desnudos / a postes de colores, y utilizado como blancos [...]. // ¡He visto fermentar los enormes pantanos, nasas / entre cuyos juncos se pudre todo un Leviatán! / Y ¡desplomes de agua en plenas bonanzas, / y lejanías cayendo en los abismos, cual cataratas!” (2008: 49-52).



za mediante el “arte de la navegación”. En una de ellas la tierra se arranca y se eleva hasta el cielo, como “una balsa de cedro”, en virtud del “poder mágico” de un “vegetal” —“droga” o “líquido mágico”— que hace quebrarse la tierra con un “ruido siniestro” parecido al que produce una “liana monstruosa” (242-243). Esa “planta” o “árbol mágico” concede a los hombres y a los seres, en otro mito, el “poder de volar” (246). La misma “planta fabulosa”, o “una preparación de esta planta” consumida “en abluciones” —como la ayahuasca—, confiere a los perseguidos el “poder de la invisibilidad” (267). ¿Una visión semejante era la de los indios asociados al “viaje” de Herzog, a su “navegación”?:

Invisibles a los ojos de los extranjeros, sólo unos cuantos elegidos alcanzarán la Tierra Sin Mal. Se les conoce como *Chaconi*. Desde entonces nadie puede verlos, a excepción del chamán en el viaje onírico que permite la liana sagrada. Fue en ese tiempo que todos ellos desaparecieron, y el Inca también (2012: 268).

Al final de la travesía, el naufragio devuelve los *pecios*, los remanentes de la embarcación: la *súpay-lancha*, diabólico Acurón de otro Aqueronte que transforma al vapor en Anaconda y a la “visión” en *posesión*: devoradora mítica, demoníaca —alucinatória o inconsciente— de la empresa colonial. Porque, antes de la “visión” de Herzog, había surgido la del *mueraya* o

chamán: “pivote ideal y funcional” de la cosmopolítica shipibo; detentador de una forma de poder desvinculada de la jefatura institucional; “gran explorador de los espacios cósmicos”, capaz de “franquear libremente los límites de la condición humana” y mantener equilibrada “la estructura del universo creado y fijado ‘En otro tiempo... Antes... Al comienzo...’ por el Padre Sol y sus entidades tutelares, que son los Grandes Ancestros y los héroes fundadores”, “un tiempo anterior al tiempo, primordial, prehumano”, tras el cual esas fuerzas creadoras son suplidas por otras, mediadoras entre ellas y los hombres, genios o espíritus de las aguas y las selvas, de los vientos y los difuntos, llamados *Yoshin* o *Ibo*, “señores o dueños de cada especie vegetal o animal, de las que constituyen el prototipo primordial, gigantesco, en general, que vigilan que se obedezcan las leyes del cosmos” (Bertrand-Ricoveri, 2005: 31-32):

Los *yoshin* son “espíritus” (los shipibo traducen ese término por *espíritus, demonios*), grandes o pequeños. Los hay en el cielo, en la tierra, en el agua de los lagos y los ríos, en las piedras y en la selva. No conocemos su apariencia porque pueden cambiarla todo el tiempo. Las cosas que no conocemos son *yoshin*. Los remolinos del río, las ráfagas de viento, la serpiente, el delfín, las plantas, pueden ser *yoshin* bajo su apariencia ordinaria [...]. Los *yoshin* no son solamente “dobles” libres y errantes de cada cosa: intervienen continuamente en los asuntos humanos, sea por orden de un hechicero, sea espontá-



neamente [...]. Existe un número infinito de *yoshin* anónimos poco identificables, pero algunos más importantes son particularmente evocados. Es el caso, por ejemplo, de *Ronin*, la anaconda, dueña de las aguas, o de *Ino*, el jaguar, dueño de la selva [...]. El término *yoshin* designa igualmente uno de los principios fundamentales de lo viviente (32, nota 24).

A esas fuerzas o a esas “gentes” provenientes de “las oscuridades subterráneas, los espacios siderales, acuáticos o silvestres”, se alía el chamán “para hablar con los dioses, los héroes, los difuntos”: porque, como apunta Bertrand-Ricoveri, “es a través del verbo que [el chamán] emprende, con los ‘espíritus’, el viaje onírico hacia los dioses, a fin de recobrar la esencia de las cosas” (32-33); es la *palabra* la que interviene en la invocación de los *Yoshin* o los *Ibo*; la palabra del chamán, en diálogo con los “seres-fuerzas” del universo; la palabra, “fuerza eficiente que pone en movimiento las potencias con las que el mundo está tejido”.

Un *mueraya* es un vidente: literalmente, el “hombre que ve” (34). Y es un chamán, Yoransina, quien dibuja para la etnóloga —empleando, esta vez, la imagen y no la palabra—, en una forma de relato mítico que, en vez de contarse echando mano al recurso de la voz, se *pinta* o se escribe a modo de pictografía —inspirándose en una “visión” y aludiendo al “país de los extranjeros”, a un barco mítico o místico guiado ya no por el bufeo sino por el pájaro *Chishca*—, “Un viaje chamánico bajo la

influencia del *Nishí*, la liana alucinógena”, el *yagé*:

Yoransina dibuja su visión. Guiado por el chamán primordial, se representa vestido y desnudo, provisto de sus accesorios: la sonaja, la pipa, el recipiente dosificador, la planta de tabaco. Viaja por el aire, sobre el agua y sobre la tierra, donde se cruza con sus aliados, los espíritus dueños de las plantas y los animales. Visita también el otro lado de la tierra, en el país de los *nahuabo*, los extranjeros, donde hay un reloj público y una casa invertida. En la proa del barco que lo lleva se encuentra el pájaro *Chishca*, compañero privilegiado del chamán. Los puntos que rodean a los personajes figuran su luminosidad, signo de su poder (44).

Otro dibujo mitológico del chamán Yoransina aparece al término del relato shipibo que ya analizamos: “De la gente de la tierra y de las aguas”. Ahí descubrimos otra vez, bajo otro aspecto plenamente animal —similar a una ballena, “monstruo acuático” o leviatán—, la figura del Acurón, y un pescador en su piragua. “El Acurón, *yoshin* acuático monstruoso, se apresta a tragarse al pescador en su piragua. Alrededor, hay otros espíritus del agua” (93).

Hay, en suma, una sutil “infiltración” de la materia histórica —referencias bíblicas, “signos del culto incaico”, de la conquista y la colonización, y de la “epopeya” del caucho— en los “mitos de origen”; una “metabolización” mitológica de los “hechos

reales”. Y es que “el mito y su significación se transforman, se politizan [...], se historizan” (34-35, nota 26). El chamán, como especialista ritual, es experto en estas estrategias, y pone en riesgo su vida al practicarlas, como lo indica Carlo Severi en *La memoria ritual: locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*. Y si, como afirma Bertrand-Ricoveri, “la mitología shipibo constituye un conjunto heterogéneo que desborda el dominio de la actividad mítica” —y lo mismo pasa con la mitología de *Fitzcarraldo*, alucinada, expuesta, puesta en contacto con los “hechos reales”, y los indios reales, por el cineasta como *vidente* y operador ritual—, su fuego central emana de esa contaminación, de esa *filtración* de los “mitos de origen” por “relatos históricos” que abordan acontecimientos conservados y mitificados por la memoria del pueblo, alimentados sin embargo por “relatos fantásticos” de seres extraños y fabulosos —“monstruos acuáticos o silvestres, gigantescos, espantosos, ávidos de carne humana, todas las formas imaginarias del terror”—, y por “cantos de curación [o iniciación] chamánica que relatan el viaje onírico del *mueraya*” (2005: 35-36), como las visiones chamánicas de Yoransina.

A ese tipo de visiones, a ese tipo de “tradiciones chamánicas” pertenece, en última instancia, la “visión” premonitoria u obsesiva de Werner Herzog. Del mismo modo, no sólo es posible decir que hay un universo mitológico en la gestación de *Fitzcarraldo*, en especial en el navío de Fitzcarraldo, sino también que ese barco pertenece a

la mitología amazónica, que —como lo hemos sugerido antes— ha sido “devorado” por ella, como la selva devoró los restos del navío de Fitzcarrald: que más que nunca, aquí los “hechos reales”, en su crueldad absoluta, han sido “metabolizados” por el mito, dentro de un juego de transacciones entre lo “antiguo” y lo “extranjero” —el “gringo” o el “blanco”—, inducido por la acción chamánica. La historia es la “era de las separaciones” de la mitología shipibo, sucesora de la “era de las metamorfosis”, del tiempo sin tiempo de los Ancestros, cuando hombres y animales todavía no se distinguían. Es la era de la discontinuidad, de las diferencias, la era de los conflictos:

En este periodo, una primera humanidad ve su decadencia fatal producida por un diluvio, uno de los rostros del apocalipsis indiano. Castigados por el Inca, los hombres [...] son decimados por la inundación y quedan atados desde entonces a su condición humana. Es la introducción de la muerte, la del tiempo humano que conduce a la era actual, evocada por “mitos históricos” en los que encuentran su lugar las luchas intertribales y la confrontación o el choque con los blancos (Bertrand-Ricoveri, 2005: 37).

Ahí, la función demiúrgica del Inca protector y justiciero, pero también irascible y tiránico, halla su estatuto divino. Es la “mitificación del acontecimiento” (38): los “avatares de los incas” que la etnohistoria amazónica de los shipibo intenta documentar, y los “relatos mesiánicos” shipibo emparentan con personajes bí-



blicos, como los de “Dios y Lucifer” (38-39). “Mitificación del acontecimiento” que marca la profundidad de la herida, que alcanza a la crueldad conquistadora y se expresa además en los mitos de la “fiebre cauchera”, con sus vapores y sus Fitzcarraldos. Porque, como anota la etnóloga, el mito “refleja el pensamiento de los autóctonos, su especulación sobre el

mundo físico, social y cultural, y la *realidad* de ese mundo” (36). En una palabra, en el trabajo de mitificación se expresan simultáneamente una construcción conceptual, una “necesidad de transigir con los aportes del exterior” y una “resistencia no solamente legendaria sino *real* de los antiguos ‘señores del Ucayali’” (35). ■

Referencias

- Alegría, Ciro, 2006. “El barco fantasma”. En *Fábulas y leyendas americanas*. Edición de Dora Varona. Caracas: El perro y la rana. 95-98. <http://stansw.files.wordpress.com/2012/04/ciro-alegría.pdf>
- _____, 1986. Fitzcarraldo, *el dios del oro negro*. Edición de Dora Varona. Madrid: Alfaguara.
- Amaringo, Pablo, 1991. *Ayahuasca Visions. The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. Berkeley: North Atlantic Books. <http://www.integralbook.com/wp-content/uploads/2012/03/Amaringo-Pablo-Ayahuasca-Visions.pdf>
- Bertrand-Ricoveri, Pierrette, 2005. *Mythes de l'Amazonie. Une traversée de l'imaginaire shipibo*. Paris: L'Harmattan. <http://www.youscribe.com/catalogue/livres/savoirs/sciences-humaines-et-sociales/mythes-de-l-amazonie-186756>
- _____, 2010. *Mitología shipibo. Un viaje en el imaginario de un pueblo amazónico*. Paris: L'Harmattan.
- Blake, William, 2013. *Libros proféticos*. Volumen 1. Introducción de Patrick Harbur. Traducción de Bernardo Santano. Madrid: Atalanta.
- Blank, Les, 1982. *Burden of Dreams*. Film. EE.UU: Criterion Collection.
- Calavia, Óscar, 2010. “Fitzcarrald, mitología en tres fases”. *Café Kabul* [blog]: http://cafeakabul.blogspot.mx/2010/12/fitzcar_rald-mitologia-en-tres-fases.html
- Calvo, César, 2011 [1981]. *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. 3ª edición. Prólogo de Antonio Melis. Lima: Peisa, 2011. http://literaturaenpdf.files.wordpress.com/2012/07/las-tres-mitades-de-ino-moxo-y-otros-brujos-amazc3b3nicos_cc3a9sar-calvo-soriano.pdf
- Cingolani, Pablo, 2012. *Nación culebra: una mística de la Amazonía*. La Paz: Fobomade. <http://www.rebellion.org/docs/151587.pdf>
- Clastres, Hélène, 1993. *La Tierra sin Mal: el profetismo tupi-guaraní*. 2ª edición. Traducción de Viviana Ackerman. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Díaz Mayorga, Ricardo. “Pablo Amaringo, pintor visionario”. <http://www.visionchamanica.com/>



- Arte/Pablo-Amaringo- qepd.htm
- Flores, Enrique, 2016. “La súpay-lancha de Fitzcarraldo (Herzog y las mitologías amazónicas)”. *Zama* 8-8: 23-37.
- _____, 2017. *Etnobarroco: rituales de alucinación*. México: UNAM (en prensa).
- _____, 2017. “Etnobarroco y alucinación: *el Auto sacramental del Santo Daimé*”. En Modesta Suárez (coord.), *Le souffle long... / The long breath... / De largo aliento...* Toulouse: Université de Toulouse le Mirail (en prensa).
- Gow, Peter, 2001. *An Amazonian Myth and its History*. Nueva York: Oxford University Press.
- Herzog, Werner, 1972. *Aguirre, la ira de Dios* [película]. <http://www.youtube.com/watch?v=j3xwt6piHE4>
- _____, 1974. *El gran éxtasis del escultor Steiner* [documental]. Alemania. <http://www.youtube.com/watch?v=liYnvIBLMBQ>
- _____, 1982. *Fitzcarraldo*. <http://www.youtube.com/watch?v=YdOyDN1Xqkg>
- _____, 2008. *Conquista de lo inútil. Diario de filmación de “Fitzcarraldo”*. Traducción de Ariel Magnus. Buenos Aires: Entropía.
- _____, 2012. *Conquista de lo inútil*. Traducción de Juan Carlos Silvi. Barcelona: Blackie Books.
- Libro de Jonás. *Biblia de Jerusalén*, 1972. Edición de Escuela Bíblica de Jerusalén. Traducción de José Ángel Ubieta. Barcelona: Desclée de Brouwer.
- Melville, Herman, 2002. *Moby Dick, or the Whale*. Londres: Penguin.
- Novalis, 1942. *Gérmenes y fragmentos*. Traducción de Jean Gebser. México: Séneca.
- _____, 1995. *Himnos a la noche*. Traducción de Américo Ferrari. Valencia: Pre-Textos.
- Olson, Charles, 1977. *Llámenme Ismael*. Traducción de Héctor Manjarrez. México: Era.
- Padel, Ruth, 1997. *A quien un dios quiere destruir, antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*. Traducción de Gladys Rosemberg. Buenos Aires: Manantial.
- Perlongher, Néstor, 2004. “Auto sacramental do Santo Daimé. Apresentação. Versão em espanhol”. En *Papeles insumisos*. Edición de Reynaldo Jiménez y Adrián Cangí. Buenos Aires: Santiago Arcos. 49-57.
- _____, 1997a. “El ayahuasquero”. En *Poemas completos*. Edición de Roberto Echavarren. Buenos Aires: Seix Barral. 328-330.
- _____, 1997b. “Poesía y éxtasis”. En *Prosa plebeya*. Ensayos. Prólogo y edición de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue. 149-153.
- Pizarro, Ana, 2009. *Amazonía. El río tiene voces*. Santiago de Chile: FCE.
- Regan, Jaime, 2011. *Hacia la tierra sin mal. La religión del pueblo en la Amazonía*. 3ª edición. Iquitos: Ceta.
- Reyna, Ernesto, 1941. *Fitzcarrald, el rey del caucho*. Lima: Barrantes.
- Rimbaud, Arthur, 2008. “Le Bateau Ivre / El Barco Ebrio”. En *Obra poética completa*. 2ª edición. Prólogo de Miguel Casado. Traducción de Miguel Casado y Eduardo Moga. Madrid: DVD Ediciones. 198-205.
- Severi, Carlo, 1996. *La memoria ritual: locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*.



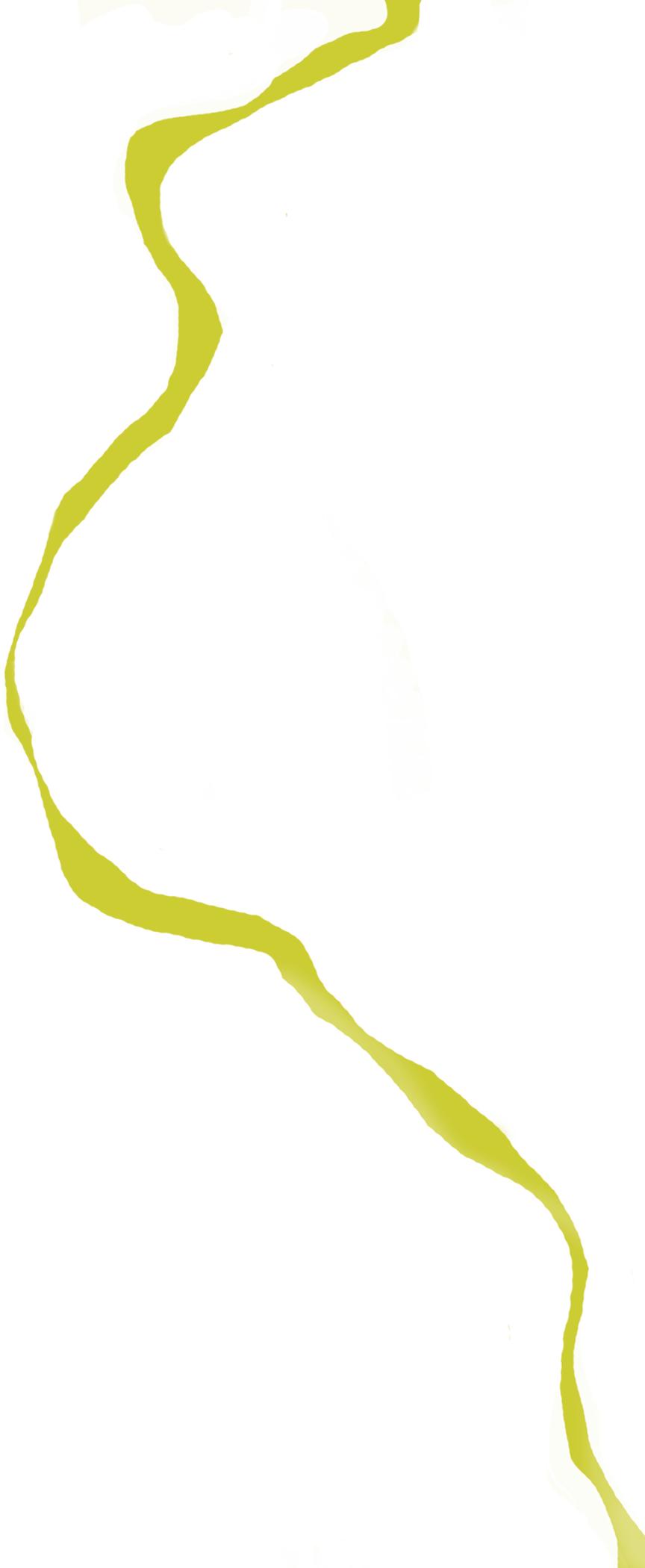
- Traducción de Ricardo Pochtar. Quito: Abya-Yala.
- Suárez Maynas, Ronald, 2008. “Perú: Pueblo shipibo se enluta nuevamente con fallecimiento de Manuel Huaya Panduro”. <http://servindi.org/actualidad/3411>
- Valdez Lozano, Zacarías, 1944. *El verdadero Fitzcarraldo ante la historia*. Iquitos: El Oriente.
- Yates, William Butler, 1991. *Una visión*. Traducción de Francisco Torres Oliver. Madrid: Siruela.
- Wikipedia, 2017a, “Barco de vapor”. http://es.wikipedia.org/wiki/Barco_de_vapor.
- _____, 2017b. “Boto [o delfín rosado] (leyenda)”. http://es.wikipedia.org/wiki/Boto_%28leyenda%29
- _____, 2017c. “*Innia geoffrensis* [delfín rosado]”. http://es.wikipedia.org/wiki/Innia_geoffrensis

Simultáneas

07. Camastra

08. Escamilla

09. Maserà



07.

Bernardo García Díaz, *Tlacotalpan y el renacimiento del son jarocho en Sotavento,*

Xalapa: Museo de Historia de Mendoza,
Universidad Veracruzana, 2016, 191 p.

ISBN en trámite.

La pequeña ciudad de Tlacotalpan, en el Sotavento veracruzano, es un punto en el espacio cuya conformación actual es el resultado de un haz de procesos históricos, representativos del devenir de la región. La posición geográfica al mismo tiempo privilegiada y problemática del centro habitado ha determinado su importancia en términos poblacionales, comerciales y culturales.

El libro de Bernardo García se articula, por un lado, bajo las directrices de un sólido quehacer de historiador; por el otro, a través de la mirada de un entusiasta de Veracruz y su cultura. El interés histórico y la fina mirada analítica se conjugan con el evidente cariño hacia el tema. Las fotografías y las otras imágenes que acompañan el texto no son mera decoración, sino uno de los valiosos aciertos del libro: un aparato iconográfico que, más que ilustrar, ilumina (destacan, por ejemplo, los mapas que aparecen en las páginas 16 y

37, así como las lecturas analíticas que de los mismos se proponen; la protesta social de los pescadores, p. 45; personajes singulares y entrañables como don Cirilo Promotor, p. 48, y don Varo Silva, p. 93; el emblemático Grupo Mono Blanco, p. 72).

En sus primeras páginas, el ensayo plantea uno de los principales ejes de lectura para la historia de la ciudad: la tenacidad y el ingenio humano frente a la hostilidad de la naturaleza y los avatares de la historia: “Detrás de esos muros hubo tenacidad y reciedumbre ciudadana, que lo mismo enfrentó fenómenos naturales [...] que flagelos de carácter sanitario [...] o, incluso, ocupaciones extranjeras” (9). Se aclara rápidamente que el auge económico de la pequeña ciudad pertenece definitivamente al pasado. En las primeras páginas del libro, una interesante paradoja resume la bizarra dialéctica entre lo económico y lo cultural que ha articulado los últimos avatares de Tlacotalpan, los que han configu-



rado su fisonomía actual: “Fue la ausencia del movimiento económico, que ahuyentó capitales e inversiones y detuvo su crecimiento demográfico, además de frenar grandes transformaciones en su tejido urbano, la que posibilitó salvaguardar mucha de la opulencia pretérita, visible en la solidez y el buen gusto de sus construcciones” (10). Tlacotalpan es una estampa de pasados esplendores, evidentemente entrañable a la mirada que en este libro la presenta. Quedan también claros muy pronto el cariño y el entusiasmo del autor hacia el son jarocho, el género lírico-musical tradicional que cristaliza en la época colonial (25), cuya presencia ha otorgado a la ciudad mucha de su actual fama: “Es uno de los grandes tesoros y alegrías que existen en este mundo cada vez más adverso a la felicidad” (10). Se discute el origen racial y social del término “jarocho”, así como su dimensión psicosocial (18, 27). Los mestizajes diversos que compondrán la fisonomía poblacional de la ciudad y de la región, su asociación con oficios y clases sociales, representan una clave de lectura fundamental. La “identidad regional jarocho”, reflexiona García, es un “complejo cultural” que abarca “cocina, indumentaria, un peculiar talante colectivo, y también música y poesía populares muy características y en las que con tanta fortuna se fusionaron tres diferentes mundos, surgidos de los tres continentes en que enraíza el árbol genealógico de los sotaventinos”. Tlacotalpan, “eje de las relaciones” y “punto de contacto”, “estaba llamado a desempeñar un papel protagónico en la irradiación de la idiosincrasia jarocho”

(27-28).

Tlacotalpan nace como pueblo de indios, condición que no conservará mucho tiempo en la época colonial, resultando sus recursos y potenciales (pesqueros, madereros y ganaderos, principalmente, a los cuales se añadirá la industria azucarera), por un lado, y su posición estratégica en términos de navegación fluvial, por el otro, atractivos demasiado poderosos para que los colonos peninsulares no se establecieran en el lugar (12): la historia de la pequeña ciudad queda tempranamente marcada por el sincretismo que atraviesa toda la historia de México, y en especial de un Sotavento a su vez parte de la urdimbre de relaciones tejidas por el área económica y cultural del Gran Caribe (20). La fisonomía urbanística del asentamiento, que en su aspecto todavía visible se termina de configurar en el siglo XVIII, responde tanto a las necesidades climáticas cuanto a una voluntad colectiva de representación, de la ciudad “queriendo ganar su contorno y tipicidad” (21), su identificación como Perla del Papaloapan. En el siglo XIX se añadirá una consciente apuesta por el desarrollo cultural, en sus múltiples facetas (música, artes plásticas, prensa periódica, gastronomía, entre otras), como uno de los pivotes de la configuración identitaria de la localidad (30-32). Tal apuesta por lo cultural será la que mantendrá a flote el renombre de la localidad cuando, en el siglo XX, su importancia económica entrará en franca decadencia y su población se verá drásticamente menguada por la migración masiva. Bernardo García llama



el fenómeno “decadencia con estilo” (49).

El libro se distingue también por suscribir la importancia de la microhistoria y presentárnosla en su forma quizás más entrañable: la anécdota, esa pequeña narración que nos abre una ventana sobre la vida cotidiana y nos acerca a personajes y situaciones, salvando las distancias de tiempo y espacio, dejándonos vislumbrar el genio de los lugares y de la gente que los habita. Podemos así divertirnos, por ejemplo, con la historia de la broma que tres empleados del Ayuntamiento en 1889 le jugaron al gobernador, tlacotalpeño él mismo, el general Juan de la Luz Enríquez, al mismo tiempo que la entendemos como engranaje de los mecanismos que construyen los mitos y, por ende, los imaginarios locales: “Ni siquiera el general Enríquez, distinguido gobernante y orgullo de la población, podía permanecer ajeno a las tradiciones de su tierra natal” (40). También aprendemos de los fandangos que organizaba el comerciante y cantinero Miguel Ramírez, *Caballo Viejo*, transportándonos al ras de la tarima en aquella época en que la fiesta se iba conformando como aun hoy la conocemos, gracias entre otras cosas al interés de quienes actúan como entusiastas y generosos anfitriones (46).

La pasión por el son jarocho aflora una y otra vez en las páginas de la obra de Bernardo García, dando cuenta puntual del renacimiento prometido por el título. No podía faltar la atención dedicada a uno de los grupos más emblemáticos y principal

impulsor de tal renacimiento: el Grupo Mono Blanco. La inclusión en el mismo del legendario versador campesino Arcadio Hidalgo (nombre que de tan simbólico pareciera inventado, pero el Sotavento así es) encarnó la inquietud fundamental de la agrupación, la razón misma de su búsqueda artística y más allá, existencial: “Este regreso a las fuentes vivas, a los manantiales de la sabiduría musical, era para redescubrir los ingredientes locales que atinadamente pensaban contribuían a la esencia tradicional del son y para reconstruir la confianza en las tradiciones originales” (69). El libro no deja de consignar cómo Tlacotalpan, a través de las clases impartidas en su Casa de la Cultura (que contó con directores de la talla del estudioso Humberto Aguirre Tinoco), se volverá uno de los centros neurálgicos de ese renacimiento, que de Veracruz irradiará a los cuatro vientos, trascendiendo inclusive las fronteras nacionales. El análisis a profundidad de la significación que el son jarocho ha llegado a revestir en términos identitarios, en el plano de las representaciones, rebasa los alcances de una reseña.¹

¹ Se sugiere consultar, por ejemplo, el artículo de Ishtar Cardona, “Identidad, tradición y folclore: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural”. En Arizpe Schlosser, Lourdes (ed.), 2011. Compartir el patrimonio cultural inmaterial: narrativas y representaciones. México: CONACULTA, UNAM.



Finalmente, no quiero dejar de mencionar que el libro de Bernardo García registra y reconoce los otros aportes, pasados y contemporáneos, que han sido fruto tanto del quehacer cultural (musical especialmente) como de la reflexión alrededor del tema, desde la fundamental obra del historiador Antonio García de León hasta la muy reciente aparición de la revista *La manta y la raya*. Me gustaría cerrar con una de las estrofas que el libro recoge, una décima del destacado versador jarocho Fernando Guadarrama, que es una declaración de amor a esta pequeña ciudad ribereña, Patrimonio Cultural de la Humanidad, que con el río Papaloapan “ha mantenido una relación simbiótica secular” (99) en las buenas y en las malas. La décima es parte de una composición escrita en ocasión de la grave inundación que la ciudad sufrió en 2010:

Un beso pongo en tu enagua,
dama de Chalchihuecán,
y una ofrenda al huracán,
Señora y Señor del agua:
díganme en qué pueblo nahua
y en qué vieja religión
he de encontrar la oración
que con el rayo se enfrenta,
que detenga la tormenta
y pare la inundación...

(56) ■

Caterina Camastra
Universidad Nacional
Autónoma de México

08.

Francisco Javier Cervantes Bello (coord.), *Libros y lectores en las sociedades hispanas: España y Nueva España (siglos XVI-XVIII)*,

Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego", Ediciones Educación y Cultura, 2016, 410 p.

ISBN 978-607-525-019-9.

El siglo actual ha visto la consolidación en el medio historiográfico mexicano de los estudios sobre historia del libro y la lectura. Esta corriente no carece de distinguidos antecedentes en nuestra historiografía: después de los grandes bibliófilos del siglo XIX, en la línea de Joaquín García Icazbalceta, Vicente de P. Andrade y Nicolás León, el siglo XX vio los trabajos pioneros de investigadores como Ernesto de la Torre Villar o Carmen Castañeda, quienes dieron el salto de la bibliografía tradicional hacia el cuestionamiento de las visiones tradicionales sobre la historia de la cultura y el pensamiento, para las cuales los medios materiales de transmisión de los saberes eran un objeto de interés secundario frente al resplandor de las ideas. Al presente, gozamos por fortuna de una generación completa de estudiosos que,

en diálogo con la historia cultural francesa y anglosajona de las últimas décadas, han comenzado a cambiar nuestra percepción especialmente de la imprenta novohispana, tanto desde una perspectiva local como de la más amplia del orbe hispánico al que perteneció el México colonial.

Precisamente el volumen objeto de estas líneas, *Libros y lectores en las sociedades hispanas: España y Nueva España (siglos XVI-XVIII)*, coordinado por Francisco J. Cervantes Bello, tiene entre sus principales virtudes la de reunir a varios de los más destacados representantes actuales de esta línea de investigación, tanto en México como en España. Todos comparten una perspectiva espacial –la del mundo hispánico– acerca del peculiar momento, entre los siglos XVI y XVIII, en que gracias



a la imprenta la cultura escrita se convirtió en uno de los principales motores de la expansión de Occidente. Al mismo tiempo, cada uno manifiesta su peculiar interés en diferentes facetas del fenómeno del libro: como bien cultural, objeto potencialmente subversivo, fenómeno económico, capital personal, instrumento profesional, o agente político. Y es que, más allá de la proximidad cronológica y geográfica, lo que une a todos los investigadores participantes es, como sugiere el editor del volumen, la noción de que los libros y la lectura son un hecho social, que no puede comprenderse aisladamente como la mera emisión o recepción de textos, sino como la articulación constante y circular entre autores, censores, impresores, editores, libreros y lectores, lo mismo que entre los textos, sus variadas formas de existir y coexistir materialmente, y sus diferentes posibilidades de lectura.

Tomando como escenario principal la Puebla de los Ángeles, segunda ciudad de la Nueva España, y también la segunda que en el reino contó con imprenta, los estudios de la primera parte del libro nos acercan a través de los impresos a la época de la construcción del universo letrado en el Nuevo Mundo, del rigorismo contrarreformista hasta el declive de la cultura del barroco. Las dos colaboraciones iniciales, la primera por Asunción Lavrin y la segunda por Enrique González y Héctor Manuel del Ángel, presentan un panorama contrastante: por un lado, el privilegiado y ortodoxo mundo de los cronistas de las órdenes religiosas en Nueva

España y de sus obras, cuyo contenido y sentido son analizados por Lavrin en busca de los cánones de una cultura intelectual e histórica conformada y construida por autores predominantemente eclesiásticos. Frente a esta cultura “oficial”, González y Del Ángel se adentran en el poco conocido mundo de los lectores laicos, atisbado a través de las pesquisas de un comisario de la Inquisición en las bibliotecas de la ciudad de Puebla en 1588. Si bien los autores están interesados sobre todo en mostrar la manera en que las autoridades reales y eclesiásticas percibían en los libros un potencial peligro de disenso doctrinal y se empeñaron en fomentar una “santa ignorancia” a través de prohibiciones y confiscaciones de textos de espiritualidad en romance, no resulta menos fascinante su descripción del universo de lectores poblanos, pequeño pero mucho más diverso en su composición social y de género de lo que podría suponerse.

Puede cuestionarse si, como lo insinúan González y Del Ángel, el asedio inquisitorial de finales del siglo XVI consiguió desalentar la lectura como práctica social y frenar de alguna forma el desarrollo cultural novohispano. En cualquier caso, el siguiente texto en el volumen, de la autoría de Pedro Rueda Ramírez, parece argumentar en contrario al presentarnos el caso de la biblioteca del distinguido humanista Juan Rodríguez de León, “el Indiano”, que le acompañó en 1633 en su travesía desde España para ocupar una prebenda en la catedral de Puebla, y estudiada a partir de su registro de embarque. Miembro de uno



de los más exquisitos círculos de sabios, poetas y artistas de la corte madrileña, Rodríguez de León, hermano del no menos afamado jurista Antonio de León Pinelo, representa la canonización social en las Indias de un modelo de vida asociado al cultivo de las letras. Su biblioteca es a su vez fruto y modelo de la cultura elitista practicada en academias informales y tertulias eruditas, que debió difundirse ampliamente a ambos lados del Atlántico gracias a la movilidad de los letrados, propiciada por los mecanismos de promoción y patronazgo habituales dentro de las carreras eclesiástica y judicial en la monarquía española.

Sin abandonar la tónica de las individualidades, el inventario *postmortem* de los bienes del también prebendado de la catedral poblana, Juan Díez de Bracamont, fallecido en 1732, proporciona a Francisco Cervantes Bello elementos suficientes para señalar la congruencia existente entre las diferentes clases de “bienes culturales” acumulados a lo largo de su trayectoria vital por los miembros de la élite letrada colonial. Los libros de su biblioteca, al igual que el resto de sus posesiones (platería, muebles de China, pinturas, esculturas) son vistos por el autor como otros tantos elementos constitutivos de la subjetividad de una figura que se movía entre los extremos de los negocios mercantiles y mineros, por una parte, y por otra la carrera letrada entremezclada con la política cortesana. Aunque muy por debajo intelectualmente de Rodríguez de León, para Díez de Bracamont, al igual que

para el célebre Indiano, la biblioteca no es solo reflejo de inclinaciones personales o herramienta de trabajo; es también un símbolo de estatuto intelectual y prestigio social, capaz de eludir eventualmente la almoneda y la dispersión que ordinariamente afecta a las otras clases de bienes, y de trasladarse íntegro junto con el prestigio y la memoria de su dueño a otros poseedores individuales o corporativos, parte de su mismo entorno relacional.

La primera parte del libro se cierra con una valoración general por Olivia Moreno Gamboa de la producción de las imprentas poblanas entre 1700 y 1770, y del carácter de los autores que publicaron en ellas. Su análisis es uno de los más sugerentes de todo el volumen, no solo por abordar un período que, al quedar a medio camino entre las periodizaciones tradicionales del Barroco y la Ilustración, resulta con frecuencia desatendido, sino también por abordar la interesante cuestión de la relación real entre el desarrollo de la imprenta y la complejización de la cultura letrada en contextos americanos como el de la Angelópolis, donde las prensas fueron siempre pocas y su producción escasa, en comparación con sus contrapartes europeas. La confrontación entre impresos y autores angelopolitanos permite a la autora advertir acertadamente que la falta de suficientes prensas activas no fue un obstáculo invencible para la construcción de una cultura letrada, ni de carreras literarias individuales en la Puebla del siglo XVIII. Mientras los talleres tipográficos locales se concentraban en satisfacer la



limitada demanda (en cantidad y clases de impresos) del mercado tradicional, los hombres de letras no dudaron en acudir cuando fue necesario a los impresores de la capital del virreinato, o incluso de España para impulsar sus carreras y difundir sus obras, y al comercio de libros para acceder a lecturas provenientes de la metrópoli y de otras partes de Europa. Lo anterior plantea también el no menos interesante problema de los mecanismos y estrategias del cambio en la cultura intelectual en un medio como el hispánico e hispanoamericano, que buena parte de la historiografía ha calificado siempre de marginal en el contexto de los grandes “movimientos” como la Ilustración.

En este sentido, la segunda parte de *Libros y lectores en las sociedades hispanas* nos traslada a una nueva circunstancia temporal y se dedica precisamente a discutir las innovaciones y transformaciones que las ideas, y sobre todo las prácticas ilustradas trajeron consigo al ámbito de la lectura y la circulación de textos. El primer estudio de esta parte, por Ofelia Rey Castelao, establece la pauta al tratar una cuestión de arduo abordaje metodológico: las mujeres, el libro y la lectura en la España de las Luces. La falta de fuentes, el sesgo masculino de los testimonios contemporáneos y la concentración de los estudios en los ambientes urbanos y de élite son otros tantos problemas que la autora trata, a la vez que busca establecer un amplio estado general de la cuestión, sumamente atractivo y útil para el lector menos informado acerca del contexto peninsular. Rey Castelao busca

mostrar que, si bien la segunda mitad del siglo XVIII, época que ve el surgimiento de un número considerable de autoras, representa un avance considerable en la difusión de la cultura letrada entre las españolas, habrían persistido factores que dificultaron el crecimiento de la población femenina alfabetizada y su acceso a la lectura, incluso dentro de las instituciones dedicadas a la educación de la mujer que se multiplicaron en la centuria. Algunos de los datos sobre los que se sustenta su interpretación son sin duda discutibles (por ejemplo, la firma en los testamentos como indicador para la estimación del nivel de alfabetización de las mujeres), pero resultan sin duda relevantes en la discusión más amplia acerca del supuesto carácter ilustrado y los límites reales de la política educativa del absolutismo español.

Una temática muy distinta se presenta en el siguiente trabajo, por María Luisa Candau y Rosario Márquez, que reflexiona conjuntamente sobre dos facetas peculiares de la cultura del siglo XVIII: por una parte, la amplia difusión del género epistolar como recurso narrativo y lenguaje para la comunicación filosófica en las letras del período; por otra, la aparición durante ese siglo del niño como sujeto cultural y objeto de una pedagogía especializada. Da pie para ello un texto titulado *Entretenimiento de los niños, con reflexiones e instrucciones para la juventud, por Monsieur Rochon*, publicado en Madrid en 1779, y cuyo verdadero autor fue identificado por las autoras tras una investigación meticulosa como Pierre Contaut, profesor de francés y es-



critor radicado en la corte desde la década de 1760. El libro adopta la forma de una serie de cartas familiares redactadas por los jóvenes alumnos de una precepturía, lo que permite a Candau y Márquez explicar la importancia de la preceptiva de la escritura epistolar como forma de aprendizaje de códigos de conducta socialmente sancionados, en una época de gradual “democratización” de la escritura. El niño esbozado en las cartas de Contaut es una criatura inherentemente bondadosa, a la que el despunte de la razón hace susceptible de recibir los positivos influjos de la moral, bajo un sistema que busca un balance entre trabajo, juegos y ejemplos de virtud. De esa manera, el texto de Contaut, imaginando el universo sentimental de los niños, se vuelve al mismo tiempo ejemplo para éstos y sus preceptores, y se une al caudal de literatura educativa que, como bien señalan las autoras, irrumpió con gran fuerza en el mercado editorial del siglo XVIII.

El siguiente artículo es dedicado por Manuel José de Lara Ródenas a la vida y trabajos del educador ilustrado onubense José Isidoro Morales (1758-1818). Se trata de una pequeña biografía intelectual de corte tradicional, ampliamente documentada, en la que puede apreciarse el impacto de las nuevas formas de sociabilidad ilustrada entre los hombres de letras de las ciudades provinciales españolas, aunque se echa de menos en el trabajo una presencia significativa de la temática central del volumen.

No es el caso de la colaboración firmada por Manuel Suárez Rivera, que la retoma de lleno y cierra el volumen abordando un asunto de gran interés para la historia de las lecturas ilustradas en la Nueva España tardía: el sistema de suscripción como estrategia comercial empleada por los impresores en el negocio de las publicaciones periódicas, y por los autores locales para financiar la publicación y difusión de sus obras. Utilizando fuentes primarias que se incluyen como apéndice a su artículo, el autor describe la manera en que Manuel Antonio Valdés, editor de la *Gazeta de México*, estableció una duradera y beneficiosa relación con el público lector novohispano gracias a la red de suscriptores de su periódico extendida por todo el reino. Al mismo tiempo, apunta correctamente que la publicación de obras por suscripción era una práctica aparentemente usual para la época (1784) en que inició la publicación de la *Gazeta* de Valdés y plantea la interrogante de su funcionamiento y orígenes; acaso estos puedan rastrearse a la anterior *Gazeta de México*, la de Juan Francisco Sahagún de Arévalo, que apenas es mencionada por Suárez Rivera. El trabajo concluye mostrando la manera en que autores como Rafael José Larrañaga y José Ignacio Bartolache emplearon exitosamente la suscripción para dar a luz obras de gran importancia para la cultura ilustrada mexicana, y proponiendo un estudio sistemático de las listas conservadas de suscriptores de obras del siglo XVIII a fin de acercarse y hacer tangibles a sus lectores, invariablemente los actores más esquivos en todo estudio de historia del



libro y la lectura.

Para concluir esta reseña conviene señalar que el volumen coordinado por Francisco Cervantes Bello es el primero de la colección “Domus Libri”, editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla a fin de promover y difundir las investigaciones acerca de la historia del libro, misma que ya cuenta con otros títulos dignos de tomarse en cuenta. De este modo, puede decirse que *Libros y lectores en las sociedades hispanas: España y Nueva España (siglos XVI-XVIII)*, no es una contribución más a la historiografía mexicana sobre el tema: es la constatación de que en los años por venir seguiremos gozando, de mano de estos y otros autores, de un caudal de trabajos que enriquecerán nuestro conocimiento de la dimensión material, social y cultural de la lectura a través del tiempo. Es, de la misma manera, un adelanto de que la tónica principal en esta producción científica será sin duda la diversidad metodológica, desde los enfoques comparativos a los abordajes cuantitativos o las perspectivas de género, entre muchos otros que, ya presentes en este volumen colectivo, anuncian sin duda el advenimiento de una nueva historia del libro en México e Hispanoamérica. ■

Iván Escamilla González
Universidad Nacional
Autónoma de México

09.

Jorge Volpi, *Examen de mi padre.* *Diez lecciones de anatomía comparada,*

Madrid: Alfaguara, 2017, 296 p.

ISBN 978-842-043-142-0 (ebook).

*Leche negra del alba te bebemos de
noche
te bebemos de día y mediodía te bebemos
de tarde
bebemos y bebemos
Vive un hombre en la casa que juega con
serpientes
él escribe
escribe cuando cae la noche en Alemania
tu cabello
dorado Margarete
tu cabello cenizo Sulamit cavamos una
tumba entre
los aires allí se yace cómodo*

Paul Celan, Fuga de muerte

La lectura de este volumen de Jorge Volpi ha sido terapéutica, ya que en el recorrido por el duelo de su padre, he recorrido los duelos de los míos: mi padre desaparecido por la dictadura militar argentina en 1977 hace 40 años y mi madre que murió en un hospital hace 6 años. Y por ello me permitiré en este breve texto compartir las reflexiones surgidas a lo largo de la lectura y que sólo puedo comentar a través de mi propia experiencia.

No hay nada más íntimo que un desaparecido, que un muerto. En ese momento que no están, pasan a ser nuestros nada más. Sólo esa capacidad de nombrarlos los protege del silencio. Esa memoria a dúo que se acaba, sólo la podemos recuperar a través de la descripción, como amarre al mundo de los que se han ido.

Jorge Volpi, como un cirujano experto, sigue en este libro los cinco preceptos fundamentales de Ambrosio Paré: coloca los órganos en su posición normal, es decir organiza las palabras en el discurso; une lo



separado, el cuerpo con el lenguaje; separa lo unido, la memoria y el cuerpo; quita lo superfluo, en esa prosa limpia nítida que rasga la hoja como el escalpelo a la piel. Y, finalmente, trata de modificar lo que la naturaleza ha deformado: como la mutación de la muerte en una narrativa hacia su propia vida.

En la lección primera y a lo largo del libro, la figura del padre emerge de esa memoria que sutura con las frases y, como en el poema de Seamus Heaney, “Digging”¹, la pluma se transforma, en ese momento perdurable que imita el gesto ancestral de su padre, en el caso de Volpi, en el escalpelo que abre el cuerpo para arroparlo en la memoria, para aprehenderlo.

En esa cirugía amplia que es el libro, somos cómplices de miradas atentas; como en un anfiteatro, emprendemos el recorrido del duelo como lúcidos estudiantes de un tratado organizado en lecciones y, a la vez, como testigos de los más íntimos sentimientos que acompaña la propia disección de Volpi. En una prosa directa y precisa, que a momentos remite a Albert Camus en *El Extranjero*.

De la intimidad de la reflexión sobre su padre, sobre el cuerpo íntimo, pasamos al gran cuerpo social devastado por la barbarie, como prueban los cuerpos que aparecen en todas partes donde miramos, como en una gran peste medieval. Los cuerpos desollados, mutilados por los narcos; las desapariciones de los cuerpos en Ayotzinapa, o los calcinados “huesi-

tos”, diría Juan Gelman, de los niños de la guardería ABC, a quienes en un afán por unir en el lenguaje, por hacerlos aparecer con sus historias, Volpi nombra uno por uno, construyendo con su enumeración un vasto cuerpo al descubierto.

Y la palabra del escritor, en una narración incisiva, entreteje con su recuerdo los conocimientos científicos más precisos de ese cuerpo que se disecciona y, a la vez, con su lenguaje entrelaza el vacío de la

¹ “Between my finger and my thumb / The squat pen rests; snug as a gun. // Under my window, a clean rasping sound / When the spade sinks into gravelly ground: / My father, digging. I look down // Till his straining rump among the flowerbeds / Bends low, comes up twenty years away / Stooping in rhythm through potato drills / Where he was digging. // The coarse boot nestled on the lug, the shaft / Against the inside knee was levered firmly. / He rooted out tall tops, buried the bright edge deep / To scatter new potatoes that we picked, / Loving their cool hardness in our hands. // By God, the old man could handle a spade. / Just like his old man. // My grandfather cut more turf in a day / Than any other man on Toner’s bog. / Once I carried him milk in a bottle / Corked sloppily with paper. He straightened up / To drink it, then fell to right away / Nicking and slicing neatly, heaving sods / Over his shoulder, going down and down / For the good turf. Digging. // The cold smell of potato mould, the squelch and slap / Of soggy peat, the curt cuts of an edge / Through living roots awaken in my head. / But I’ve no spade to follow men like them. // Between my finger and my thumb / The squat pen rests. / I’ll dig with it.”



muerte con la presencia del vocablo. Son estos esfuerzos de decir que describen los territorios llenos de muerte, los que me rememoran a esos cuerpos hacinados de los campos de concentración nazi, o esos grandes cadáveres de aire en el vacío de la ESMA;² esas historias que apenas se esbozan en las notas dejadas por aquellos que iban a ser asesinados, proyectadas en el piso, debajo de la tierra, en esos ataúdes vacíos, que nos muestran en el *Memorial del holocausto* realizado por Peter Eisenman y Buro Happold en Berlín.

El libro de Volpi, en un ejemplo paradigmático de la relación entre el cerebro y el corazón, entre la ciencia y el lenguaje literario, a través de un orden instaurado por el cuerpo, nos invita a ser parte de este “cortar a pedazos”, *dissecare*, de “dividir en partes [...] el cadáver para el examen de su estructura normal o de las alteraciones orgánicas”.³ Es a través del cuerpo expuesto, tanto en la prosa como en las ilustraciones, que el libro permite, con la metáfora tan medieval de la sociedad como un cuerpo, ir de lo íntimo a lo social, de la descripción científica a la epifanía narrativa.

En la segunda lección Jorge Volpi aborda el cerebro, órgano esencial de las ideas; tras la discusión científica sobre la producción de los recuerdos, donde se explicita que “nada diferencia, en nuestra mente, una imagen real de una invención” y donde se suscita la discusión entre memoria y olvido para señalar que “nada resulta tan conveniente para los poderosos como el

olvido”. El escritor añade más adelante: “la única forma de lograr que el poder creador de la escritura” haga que “nuestro cerebro se identifique con quien ha sufrido es poniéndose en su lugar”. Ello sólo puede alcanzarse mediante un relato de su experiencia. Y, más aún, nos confirma el escritor el poder creador de la escritura, como Primo Levi lo hace en su propia obra; Jorge Volpi afirma: “Si yo escribo estas líneas es para mantener a mi padre conmigo”.

En el tercer capítulo, Volpi nos habla de la mano del poder –una de sus propias fascinaciones– y reflexiona sobre la obsesión de las manos en Leonardo Da Vinci y Vesalio: la mano que habla en el lenguaje de los sordos, la mano que crea y destruye, la “mano dura”, metáfora del poder que se impone con violencia. Una mano que ha perdurado a lo largo de los años a través de los diferentes regímenes. El escritor arriba a una reflexión sobre los rasgos del actual gobierno, donde señala que los desaparecidos de Iguala hacen evidente que “la corrupción, la impunidad y la inequidad se mantienen vivas en México”. En un país donde hoy, afirma Volpi, “la solidaridad y

² *La Escuela Superior Mecánica de la Armada fue un centro de clandestino de detención, tortura y exterminio, en el que fueron desaparecidas alrededor de cinco mil personas.*

³ Diccionario de la Real Academia Española, s.v., *disecar*.



la persecución de la equidad” se han borrado de la “acción política y la discusión pública”.

En “El corazón o de las pasiones”, el cuarto capítulo, el autor recuerda que su padre tenía un gran corazón, tanto físico –al que le dedica numerosas hojas– como amoroso. El corazón, el lugar de todas las pasiones, como demostraran los trovadores medievales, los creadores del amor cortés, quienes tornan sus poemas en una obsesiva reflexión sobre la cuita o la pasión. Este torbellino de sentimientos se debe, nos dice Volpi, a las neuronas espejos que nos permiten ponernos en el lugar del otro: “Frente a esta demencia del corazón no queda sino confiar en el poder de la mente”.

La búsqueda de esa poderosa estabilidad que dota a los amantes de la persistencia de su amor en el tiempo a través de “un amor entre el corazón y el cerebro” o, podríamos decir, “entre las ciencias y las palabras”. Y en esta zona del recuerdo, de atravesar el corazón, Volpi nos recuerda “que el corazón está a la izquierda” y la necesidad de que la sociedad sea solidaria, de estar con el otro.

En “De los ojos la vigilancia”, la quinta lección, se describe a estos extraños órganos viscosos como el artefacto más poderoso del cual Jorge Volpi asegura que “nada nos une tanto a la realidad como los ojos”. Una mirada que no es inocente, que conoce los colores que pueden signar a una sociedad, que busca la replicación

por todos los medios. Los ojos que vigilan con obsesión, ya no como el *Big Brother* de George Orwell, sino con una mirada casi “voyeurista” que se regocija en nuestros secretos como el *Big Brother Reality Show*. Los ojos que ven un México que se abate o las clásicas películas de Hollywood. Los ojos que no a todos permiten ver el dolor de los demás, sin imágenes intermediarias, directo, con compasión humana, como el padre de Volpi.

La disección parece detenerse en un tempo especial cuando se llega al capítulo titulado “El oído, o De la armonía”, que comienza con el *lied* de Schubert dedicado a la música. En este apartado el autor devela su propia pasión por la música, cuya presencia es constante en su propia obra, y así comenta: “*En busca de Klingsor* sigue el esquema del Parsifal de Wagner; el *Fin de la locura* [es un intento por describir un director de orquesta] hasta *La tejedora de sombras* que sigue explícitamente el patrón de la forma de la sonata”. Es en el oído mismo donde surge su *ars poetica* y comenta de forma contundente: “El poder de la música es incuestionable”. Y de allí nos sumergimos a una interesante lección sobre la música y su interpretación a través del oído y su proceso en el cerebro. Volpi nos recuerda “que la memoria musical permanece ligada a las emociones que se suscitaron en nosotros”; además sugiere que “la música despierta emociones semejantes a las producidas por el lenguaje”. La música es entonces el poder creador y la mayor herencia de su padre.



“Los genitales o del secreto”, la séptima lección que comienza con un provocativo epígrafe de Catulo del Carmen XVI, nos habla del sexo en la sociedad mexicana, donde se señala la doble moral, asociada a la culpa que impone sobre éste la religión católica, que muchas veces es una férrea enemiga de las leyes más benéficas para la sociedad, y que el escritor finalmente abandona para definirse como un “ateo militante”. En el deslizamiento del bisturí, se abre el cuerpo social y nos deja ver esa degradación impúdica y obscena que fue la figura de Marcial Maciel de quien el escritor afirma que “no deja lugar a duda de su maldad”.

En su lección ocho, “La piel o De los otros”, la pista será el poema de Maya Angelou sobre la discusión de la piel, el órgano más extenso, y su color, que ha sido la causa de la discriminación. El orden según el color de la piel, en su más alambicado esquema, lo podemos observar en la sociedad colonial, como muestra la pintura de castas expuesta en el volumen, que inventó sistemas complejos para su análisis y creó una taxonomía imaginaria: lobo, salta p’atrás, coyote. Un órgano erógeno, como señala Volpi: “Nada resulta más erótico que ese vasto tejido que nos cubre, necesitamos tocarlo, besarlo, lamerlo, penetrarlo, convencidos de que la imposible unión de dos cuerpos solo puede alcanzarse en ese desbocado entrelazamiento”. Más adelante, los cuerpos deformes son abordados desde los *mirabilia*, las maravillas, tan medievales, esos prodigios y monstruos que se producen, según Paré, por causas tan

distantes como “la gloria de dios” o “los demonios y los diablos”. Esa delgada piel que transforma, sí, pero que no permite la complacencia y que se abrasa en el horror del incendio de una guardería.

En “Las piernas o De los caminantes”, la novena lección, se aborda el movimiento, la movilidad, las fronteras y los límites. Las piernas detonadoras de los viajes, los miembros que en la juventud del padre de Jorge Volpi lo llevaron a ser un gran atleta y bailarín para quedar, al final de la vida, entumecidas en un dolor constante. Por el contrario, Volpi nos señala que de su quietud primera arriba en su vida a un casi “perpetuum mobile”. La movilidad de la Ciudad de México que de ser caminada fue transformándose, como lo vio nuestra generación, en una “ciudad de máquinas” detenidas en grandes embotellamientos y que llevan al autor a la referencia cortazariana de *La autopista del sur*. Y de allí vamos a la velocidad de los traslados de información, tan veloz como ficticia, cuya dependencia nos asemeja a los exitosos zombies. Las piernas que permiten al hombre una locomoción distinta entre los mamíferos y, señala, “Los humanos somos caminantes por excelencia”. Por ello, afirma Jorge Volpi casi profético, “no bastarán fronteras, ni muros”, como los propuestos por “politicastros” como Donald Trump. Ese miedo incontestable a los otros, a los extranjeros, que aun hoy en día “se mantiene no sólo en el discurso de políticos xenófobos, sino en las instituciones y los discursos de nuestras democracias liberales”. Y aparece la



pregunta que resuena como un sonsonete: “¿No hemos aprendido nada?”. Los resultados recientes de las elecciones de Estados Unidos nos llevarán a la negativa, pero Volpi se rebela a través de la palabra que delata y denosta las acciones. México atravesado por la bestia que ruga en sus entrañas es en toda su extensión un “país fronterizo”. Volpi torna a su padre una mirada compasiva y afirma: “Tal vez mi padre nunca fue un hombre sedentario [...] sino alguien que siempre estuvo consciente de sus límites”.

El libro cierra con la lección diez, “El hígado o De la melancolía”, que a su vez inicia con una de las odas de John Keats, un poeta que fue cirujano. Jorge Volpi nos remite del dolor de la enfermedad hacia la teoría de los humores, de acuerdo con la cual descubre que sus rasgos son melancólicos a través de sus preferencias en cine o poesía, entre las que puedo destacar *Nostalgia* de Tarkovski y *El libro del desasosiego* de Pessoa. Sin embargo, la melancolía emerge en sus propias novelas como *Sobre Jorge Cuesta* o “*El temperamento melancólico*”. Melancolía que le deja “la conciencia de la muerte que me acompaña como si un pequeño demonio o acaso un ángel no cesara de susurrarme al oído la inminente cercanía del final”. Melancolía que lo lleva a la reflexión del sentido del arte, de la creación literaria y de la vida.

De nuevo nos sumergimos en la anatomía y se cuestiona sobre el carácter. Aquí se revela esa necesidad de saber “lo que en verdad somos” y se afirma que tanto el

nacionalismo como la psicología tienen un objetivo común: “Sumergirse en las profundidades para encontrar una joya enterrada que nos reintegre nuestra ciencia”. En el caso del nacionalismo, este rasgo trae como consecuencia las guerras más sangrientas.

Más adelante, en este *continuum* o flujo de conciencia, llega al “México de estos años de pólvora” donde, “al contabilizar las muertes y desapariciones”, prosigue, “muchos se preguntan si acaso somos más violentos o más salvajes que otros pueblos”. Más adelante contesta que a los mexicanos “nada en nuestra precaria identidad nos conduce hacia la tortura o las desapariciones forzadas, pero las condiciones sociales y políticas que hemos creado sí”. Y propone la necesidad de una anatomía del país, una autopsia que permita conocer el destino de los desaparecidos, tanto en Ayotzinapa como en el territorio de los cien mil asesinados, que permita saber por qué más de noventa mil personas han sido asesinadas por el narco. Y afirma que parece haber “un feroz decreto, semejante al impuesto por Creón de Tebas, [que] nos impide cumplir el rito que nos torna de verdad humanos: el derecho a sepultar a nuestros muertos”.

Examen de mi padre es un libro revelador, intenso, erudito, preciso como una disección, que Volpi logra como buen cirujano con su escalpelo verbal: coloca los órganos en posición normal, separa lo unido, une lo separado, quita lo superfluo y transforma lo que la naturaleza ha modificado. Un



libro donde la palabra es el conjuro frente a la muerte y la barbarie. Y donde, como dice Primo Levi y nos lo demuestra Jorge Volpi, queda claro que un escritor no “vive y cuenta, sino vive para contar” ■

Mariana Masera
Universidad Nacional
Autónoma de México





Anamorfosis

10. Gorgona





santa niña profana diosa muxe, 2015

Conozco a Meduszcka Gorgona como una artista dulce y provocadora. Ella y sus niñas nos interpelan a cuestionar la rareza, lo sagrado y la devoción con la cual aceptamos un status quo plagado de narrativas de exclusión, representado por querubines rubios y figuras de santos cuyas vidas ejemplares, alejadas del placer de la vida misma, tenemos que emular. Su trabajo captó mi atención hace un año. Lo que me sedujo fue la intencionalidad. Meduszcka es deliberada en su deseo de subvertir y es implacable pero traviesa. Sus niñas profanas son una denuncia a la existencia pasiva y sin riesgos para la cual la religión nos ha socializado, pero una denuncia llena de picardía, de guiños cómplices al imaginario popular, de visibilización de lo no visto, de reclamar del derecho a vivir y expresarse libremente, a ser como se es, recuperando en dicho reclamo la inocencia despojada por la violencia de la normalidad.

Vanessa Rivera de La Fuente





Izq: santa niña profana vestida de charrita, 2014



Der: santa niña profana mariposa hermafrodita intersexual, 2015



Izq: santa niña profana amazona dominatrix destructora de la heterosexualidad , 2016



Der: santa niña profana del divino coño insumiso, 2016



Izq: santa niña profana sirena hermafrodita alada , 2016



Der: santa niña profana diosa muxe vengadora con xoloitzcuintle, 2015