

Historia natural de los objetos insignificantes

Jacobo Cardona Echeverri



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA
1803

Historia natural de los objetos insignificantes





**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**
1 8 0 3

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS / ANTROPOLOGÍA
FONDO EDITORIAL FCSH

Historia natural de los objetos insignificantes

Jacobo Cardona Echeverri



© Jacobo Cardona Echeverri
© Universidad de Antioquia, Fondo Editorial
FCSH de la Facultad de Ciencias Sociales
y Humanas
ISBN: 978-958-8890-85-2
ISBN E-book: 978-958-8890-84-5

Impreso y hecho en Medellín, Colombia/
Printed and made in Medellín, Colombia

Prohibida la reproducción total o parcial, por
cualquier medio o con cualquier propósito, sin la
autorización escrita del Fondo Editorial FCSH,
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la
Universidad de Antioquia

Primera edición: septiembre de 2015
Imagen de cubierta: *Libélula perchada*.
Gloria Mora. Técnica: Lápiz de color.
Dimensiones: 20.9 x 26.7 cms. Año: 1994.
Fondo "Ilustraciones Científicas", Colección
Ciencias Naturales, Museo Universitario
de la Universidad de Antioquia-MUUA®

Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales
y Humanas, Universidad de Antioquia
Calle 67 No. 53-108, Bloque 9-355
Medellín, Colombia, Suramérica

Coordinación editorial:
Diana Patricia Carmona Hernández
Teléfono: (574) 2195756

Diseño de la colección:
Neftalí Vanegas Menguán
Correo electrónico: fondoeditorialfcs@udea.edu.co

Corrección de texto:
José Ignacio Escobar Vallejo
El contenido de la obra corresponde al derecho de
expresión del autor y no compromete el pensamiento
institucional de la Universidad de Antioquia ni
desata su responsabilidad frente a terceros. El autor
asume la responsabilidad por los derechos de autor
y conexos.

Diagramación:
Luisa Fernanda Bernal Bernal
Imprenta Universidad de Antioquia

Impresión y terminación: L. Vieco. S.A.S.

Cardona Echeverri, Jacobo, 1978-
Historia natural de los objetos insignificantes [recurso electrónico] / Jacobo Cardona Echeverri. --
Medellín : Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Humanas y Humanas de la Universidad de Antioquia
2015.
148 páginas (tamaño 1,28 kb). --
(FCSH Ensayo)
ISBN 978-958-8890-84-5
1. Ensayos colombianos - Libros electrónicos 2. Antropología - Libros electrónicos I. Tít. II. Serie.
LECo864.6 cd 21 ed.
A1497974

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Contenido

PRESENTACIÓN	11
---------------------------	-----------

STALKER Y LA PLANCHADORA

BREVES CONSIDERACIONES SOBRE EL ARTE

Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DE LO COTIDIANO	13
--	-----------

Rutinas, películas, vaso al caer de la mesa	13
---	----

Rutinas, pinturas, la plancha sobre la mesa	21
---	----

Rutinas, películas, tacita al desaparecer de la mesa	26
--	----

LA INCÓGNITA FINAL DEL OBJETO.....	29
---	-----------

El objeto y el borde del precipicio cultural	30
--	----

Anatomía del primer objeto sobre la Tierra	33
--	----

Anclaje y deriva.....	37
-----------------------	----

Objeto, sujeto y acción	43
-------------------------------	----

Sistemas de acciones.....	46
---------------------------	----

La cosa y el objeto	49
---------------------------	----

El vértice inaudito en la trama	56
---------------------------------------	----

LA TELA DE ARACNÉ	59
--------------------------------	-----------

Entre monstruos taciturnos y mecanismos de reloj	
--	--

de bolsillo	67
-------------------	----

Los modernos	68
Los sueños de Descartes.....	75
¿Exaltación tecnológica o desliz apocalíptico?.....	80
Cuarzo, coral, marmota, chopper, democracia, <i>chip</i> , hacha de sílex: Un itinerario metabólico.....	84
El hombre cotidiano	95
<i>Las hilanderas</i>	97
CARTOGRAFÍA DEL INSTANTE	99
La vida real y el plano secuencia.....	104
Presencia	108
Escena.....	111
Secuencia.....	114
EL PROGRAMA Y LA MEMORIA.....	119
El objeto insignificante: entre el museo de lo falaz y el drama de lo cotidiano	119
El objeto que refleja mi rostro	122
El desván	124
Los límites del <i>programa</i>	127
Más allá del punto de fuga.....	130
Vorágine de lo insalvable	132
Ciberspacio y hombres-máquina.....	133
El pasado de las galaxias	135
EPÍLOGO. EL ARTÍFICE HABITUAL.....	139
BIBLIOGRAFÍA.....	143
FILMOGRAFÍA	147

Para mis padres Consuelo y Gustavo, los artífices

En cierto modo, todas mis películas tratan ese tema: que los hombres no están malviviendo, solitarios y abandonados, en un universo vacío, sino que con incontables lazos están unidos con el pasado y el futuro. Que toda persona puede, por ello, enlazar su destino con el del mundo y la humanidad. Pero esa esperanza de dar a la vida y a la actuación de cada persona un significado consciente, también aumenta de modo extraordinario la responsabilidad del individuo por la marcha de la vida en nuestro planeta.

ANDRÉI TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*

Presentación

Esto es un ensayo. Escritura que habla de objetos, otra forma de grafía. Objetos que sirven para contar historias, para revelarnos como historia. La reflexión surge de una evidencia: la desaparición. Hablo de un mundo virtual, pero también de una instalación material constantemente modificada. Los objetos cotidianos ya no son heredados, sino desechados, olvidados, ignorados. En este trámite, aparentemente falaz, nuestros recuerdos son desplazados. Creo percibir en ese fenómeno una variante antropológica fundamental.

Intento hablar de objetos insignificantes como seres que también pueblan la Tierra, como el roble, los sueños o las montañas. Por eso este material narrativo es una mezcla de recuerdos personales, análisis antropológicos, reflexiones filosóficas, evocaciones cinematográficas, datos biológicos y aproximaciones literarias. En este sentido, la figura de Tarkovski y su cine son guías de la exposición. Las afinidades estéticas y metafísicas compartidas son evidentes: el tiempo, la memoria y el desprecio a los valores modernos.

El texto está dividido en cuatro partes, más la Introducción y un pequeño Epílogo. Cada una de estas partes funciona de forma

relativamente autónoma, por lo que algunas ideas, aunque abordadas desde perspectivas distintas, se afirman de manera reiterativa. La Introducción “*Stalker y La planchadora*” es una breve meditación sobre el hecho estético y la vida cotidiana.

La primera parte, “La incógnita final del objeto”, presenta una reflexión acerca de la naturaleza o el carácter definitorio del objeto, por lo cual se rastrean las condiciones que generaron la relación irreductible entre el hombre y la materia.

La segunda parte, “La tela de Aracné”, compone una compleja exploración sobre el entramado reticular que sostiene y une todos los seres en el mundo. Por tanto, se hace un recorrido crítico por los fundamentos del modelo epistemológico moderno, en claro contraste con alternativas cognoscitivas que rebasan las clásicas dicotomías entre naturaleza y cultura.

La tercera parte, “Cartografía del instante”, intenta ofrecer un cuadro que refleje el devenir del hombre cotidiano como acto creativo, de carácter ficcional, del mismo orden del acoplamiento estructural de los organismos con su entorno.

La cuarta parte, “El programa y la memoria”, constituye el preámbulo para establecer un nuevo recorrido antropológico ante la singularidad técnica actual. El sistema de los objetos, programa que especifica un tipo de memoria a través de las distintas configuraciones del tiempo, es transformado por la aceleración del avance tecnológico. Esto incide en la forma que tiene el hombre de enfrentar su imagen fugaz en la ejecución del recuerdo.

Espero haber conseguido formular algunas preguntas relevantes acerca de la posición del hombre en cuanto artífice y entidad biológica que sobrelleva el peso de la conciencia. Conciliar cierto pacto con el futuro.

Stalker y La planchadora

Breves consideraciones sobre el arte y la experiencia estética de lo cotidiano

*Esta inminencia de una revelación
que no se produce es, quizá, el hecho estético*

Jorge Luis Borges, *La Muralla y los libros*

Rutinas, películas, vaso al caer de la mesa

Alguna vez en la Tierra se vieron en los cines películas de Tarkovski. De este círculo hizo parte el hombre que apagaba el reloj despertador con el deseo de alivianar lo impostergable, que se bañaba, vestía y escuchaba las noticias en el carro mientras el tráfico, balbuciente, provocaba las primeras y aún ingenuas protestas frente a un ritmo mecanizado y alienante, el mismo hombre que abría el paraguas cuando lo sorprendía la lluvia en plena calle o que tomaba café caliente en compañía de un buen amigo, el que pagaba las cuentas y hacía filas en los bancos para despachar una diligencia con su firma; ese hombre, en una tibia noche de junio, acompañado, tal vez, de su esposa, compraba un par de boletos para ver *Stalker*, quinta película de Andréi Tarkovski en la que se narra el viaje de tres personajes, el guía o *Stalker*, un escritor y un científico, a través de un paisaje posapocalíptico conocido

como “La Zona”, un misterioso lugar donde se cree cayó un cuerpo espacial y donde pueden cumplirse todos los deseos.

Es posible que fuera el año de 1980, todo dependería de los avatares de las distribuidoras y la favorable posición geográfica, lo cierto es que aquel posible espectador saldría de la sala de cine un poco contrariado, pues había pagado por una película de ciencia ficción y le presentaron 163 minutos de implacable devaneo circunspecto, bastante inquietante, eso sí, se atrevería a pensar el hombre al rascarse la sien, mientras que su esposa, en caso de que haya ido con ella, hubiese pensado otra cosa. Las imágenes sepia del paisaje químico industrial de la película se asemejaban a las emitidas por los medios de comunicación en torno al temor de una catástrofe nuclear en pleno apogeo de la Guerra Fría, y esa cercanía, a la vez propia y ajena, constituía una muestra de terrible belleza.

Es posible que en una sala de espera este hombre hubiera leído en una revista o en uno de esos suplementos que a finales de los setentas llamaban de *variedades*, que Kant había dicho que lo sublime es lo terrible contemplado desde un lugar seguro, lo que le habría parecido digno de recordar y, al momento de salir de la sala del cine, digno de aplicar. Y así se lo habría hecho saber a su esposa, si es que realmente ella tuvo la gentileza de acompañarlo, porque en caso contrario, el hombre se habría visto obligado a evitar el comentario en voz alta. A lo sumo reflexionaría el asunto un par de segundos, justo lo que tardaría en tomar un taxi o lo que demoraría en sacar su agenda para hacer una rápida llamada telefónica. Tal vez al día siguiente, en una oficina, consultorio, agencia de viajes o salón de clases, el hombre pensaría un poco más en lo que dijo el *Stalker* acerca de la fe, o recordaría una de las últimas escenas, en las que aparece el perro sediento tomando leche. En la noche, como en tantas otras noches, se adentraría en el sueño.

Mientras tanto, su esposa (porque independientemente de lo que quiera imaginarse el lector, ella sí acompañó al hombre a ver la película), descubriría una extraña y melancólica mirada juvenil al verse en el espejo del tocador. La mujer pensaría en la niña, en la hija del *Stalker* que no puede caminar, recordaría esa escena final en la que la niña, después de cerrar el libro que leía, usa sus poderes telequinéticos para mover los tres envases que estaban sobre la mesa. Antes de quedarse dormida, la mujer recordaría el ruido del vaso al caer y el cuarto movimiento de la novena sinfonía de Beethoven que acompaña el final del relato.

Aquellos eran los días en que cierto tipo de arte exigía un tiempo para ser asimilado y disfrutado, más allá de los percances cotidianos o el sosiego perdido por la creciente velocidad de las cosas. Lo que se ha llamado arte, además de servir de entretenimiento o mecanismo de distinción de monarcas, turistas e hipósters, también ha sido fuente de sugestivo conocimiento y agradable pretexto para emprender nuevos acercamientos con el otro, consigo mismo, con el entorno. Hoy en día, sin embargo, el arte se ha diversificado y ha trascendido los dominios curatoriales más estrictos. No es solamente el bodegón que cuelga en la pared del comedor o los toscos monumentos en las plazas públicas de los pueblos más apartados. Al margen del tiempo casi detenido del arte museificado, conjunto de obras consagradas y sancionadas por las instituciones reguladoras del gusto, asistimos a la constante escenificación de ese otro arte, móvil y cambiante, en el interior de nuestra vida cotidiana.

Los contornos del arte institucionalizado se vuelven porosos y por allí se cuelan los advenedizos del *show business*, cantantes, escritores, escultores de la basura, diseñadores atentos a la narrativa con mayor *rating* o a la pose irreverente de mayor rentabilidad. Ni siquiera se busca traspasar las puertas de un museo o

una galería, ni atraer la atención de la crítica académica que ratifique con su locuacidad hermética algún *nuevo cauce del pensamiento polimórfico en medio de los fugaces flujos de las sustancias semánticas de la urbe*.

Se crearon otros espacios a la par de otros mercados. Ni Duchamp ni Beuys lo habrían vaticinado, la superación de los límites entre baja y alta cultura no trajo solamente la apertura de la fiesta de la democratización ciberspacial o la ratificación de modalidades y técnicas heterodoxas, sino que también generó las condiciones para obviar y negar con éxito, bajo los parámetros del circuito económico capitalista, la importancia del pensamiento y la destreza. ¿Lo que hizo el señor R. Mutt¹ al escoger el urinario y despojarlo de su sentido utilitario para transformarlo en objeto artístico hace parte de la misma operación de los promotores de los espacios de farándula de los noticieros que llaman artistas a *jingleros* millonarios o a modelos de ropa interior que *actúan* en telenovelas?

En el campo del cine sucedió algo parecido. La mayor fracción del cine estadounidense, *arte* subordinado a la lógica industrial y parte integral de la vida imaginaria de las personas de casi todo el mundo, está regido por las dinámicas de la rentabilidad, la simplicidad y la estandarización de la producción. El éxito de los géneros cinematográficos confirma un modelo que, en los últimos años, se ha caracterizado por el descuido en la calidad narrativa, interpretativa y visual, que en otra época estaba salvaguardada por nombres como los de John Ford o Alfred Hitchcock, todo en aras de la optimización y diversificación del mercado: vender maíz y agua azucarada.

1 Seudónimo que utilizó Marcel Duchamp para presentar su obra *La Fuente* en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de 1917.

El tiempo se emplea productivamente o se dilapida disciplinadamente con la mediación de la industria del entretenimiento. No es intervalo para el pensamiento. No hay tiempo para ver una película que intenta expresar algo sobre la inanidad existencial a través de la imagen de un hombre que pretende cruzar una piscina vacía con una vela encendida,² cuando puedo distraerme con las peripecias amorosas de un vampiro adolescente mientras termino la Coca-Cola y las *popcorn*. No es gratuito que en el Congreso de Estados Unidos la industria cinematográfica sea resguardada por los ministerios de Agricultura y de Defensa. Sin duda, las cosas han cambiado desde que Heidegger describiera cómo, durante las campañas bélicas, los soldados empaquetaban en sus mochilas los himnos de Hölderlin al lado de los utensilios de limpieza; sin embargo, la experiencia estética del soldado que lee a un romántico alemán puede ser igual de profunda e intensa que la del espectador que ve la película más taquillera de los últimos meses. A pesar de que puedan llamar arte a cualquier cosa, este nunca podrá equipararse con la experiencia estética individual o social.

Las dinámicas sociales contemporáneas están caracterizadas por la inmediatez y la transitoriedad: el ejecutivo sale de su casa conectado a un *smartphone* con el que acuerda las últimas cláusulas de un contrato con personas que están al otro lado del mundo, organiza la agenda para el día siguiente y envía a su novia una frase erótica extraída de una lista de pequeños fragmentos *románticos* que recibe a precio módico por parte de su operador telefónico. En su oficina cuelga un óleo con la figura de *Darth Vader*, la mesa es de un diseñador de apellido alemán y el cactus junto al computador es un cactus de verdad.

2 Escena de la película *Nostalgia*, dirigida por Andréi Tarkovski (Coproducción Italia-URSS: Opera Film Produzione / Rai Due, 1983), 125 min.

A la hora del almuerzo —comida rápida tailandesa—, si no tiene compañía, escucha “Las cuarenta principales,” sistema musical rotativo tan cambiante como los modelos de *Apple*. Si es fin de semana, tal vez vea una película que puede pedir a su operador de cable o descargar de Internet mientras chatea, come una hamburguesa o revisa un programa turístico que le ofrece lo que *debe visitar* en Europa. El hombre aprovecha su tiempo, es decir, lo produce. Al ejecutar los miles de gestos que movilizan la burbuja técnica que le permiten ser *algo*, y que a su vez está interconectada con otras burbujas técnicas alrededor del planeta, el hombre participa de una coreografía de innumerables estímulos y reacciones sutilmente relacionadas, que finalmente dan como resultado una temporalidad tanto íntima como global. Su experiencia, como la del campesino que ara la tierra, el vendedor de periódicos que fuma hasta la mitad un cigarrillo o la secretaria que chatea mientras redacta un comunicado, es estrictamente estética. Nada es menos o más estético que otra cosa. Aunque una cosa sí puede ser arte y otra no.

La estética comprende la dimensión de las afecciones, por tanto es legítimo que rompa con los límites autoimpuestos en el terreno institucionalizado de la teoría del arte y la belleza. De esta forma, es posible hablar de la humanización de los entornos como hecho estético en sí mismo. Las formalizaciones étnicas de lo real o las particulares modalidades del acaecer se establecen más allá de las fronteras que dividen lo bello de lo feo, lo artístico de lo prosaico. Cada cultura,³ al organizarse, *crea* un mundo,

3 Se entiende cultura como el conjunto o repertorio de prácticas, creencias, costumbres y objetos propios de todo colectivo humano. En ningún caso se refiere a la idea que limita lo cultural a las producciones literarias y artísticas de la cultura occidental, cuyas características asociadas a la recursividad plástica, la originalidad, la coherencia formal y el poder expresivo, posibilitaron su sacralización institucional. Estas obras, sin embargo, son tan culturales

por lo que los gestos y objetos implicados en actividades como vestirse, alimentarse o transportarse pueden ser considerados experiencias estéticas, mas no artísticas.

José Luis Pardo,⁴ al describir el proceso de desplazamiento que ha sufrido el filósofo del campo epistemológico, ético y político, por las propias dinámicas teóricas y prácticas ejecutadas por los especialistas en el interior de estos órdenes institucionalizados, explica de qué manera la estética también sufrió una especie de descentramiento filosófico. Después de que esta viera reducidos sus dominios, ya que de sus dos sentidos tradicionales, teoría de la afección sensible y teoría del arte y la belleza, solo conservaba este último —pues el primero lo había perdido en el ámbito de la psicología y la neurofisiología—, la reflexión profunda y sistemática sobre la experiencia sensible del hombre perdió toda su significancia:

La “experiencia sensible” en sentido ordinario (incluso las pequeñas bellezas o fealdades “empíricas” de la vida cotidiana) se convirtieron en cuestiones sin importancia histórica, política ni ontológica. Así, se volvió imperceptible el hecho de que las afectaciones, el modo de afectarnos de los “objetos” o nuestro modo de ser afectados por ellos tenía una historia, estaba sometido a impactos contingentes y a cambios sustanciales, el hecho de que la vida política es también una organización de las experiencias,

.....
como el segmento de farándula de noticias o el cuaderno de una niña de quinto de primaria. La naturaleza, por otro lado, sería entendida como todo aquello referido al espacio no alterado o intervenido por el ser humano. La dicotomía fundada en la tradición científica occidental entre lo artificial y lo natural se cae por su propio peso: la naturaleza es un concepto cultural. Es por esto que se utiliza el concepto *entorno* o *hábitat* para relacionar las particulares condiciones ambientales con las cuales el organismo establece un diálogo permanente, con el fin de asegurar su sobrevivencia. En el caso del ser humano, este diálogo es de carácter técnico.

4 José Luis Pardo, *Las formas de la exterioridad* (Valencia: Pretextos, 1992), 39-40.

de las afecciones, y el hecho de que las afecciones mismas son una clase de “ser” difícilmente reductible a los moldes de la metafísica tradicional. Y el terreno se dividió en dos regiones igualmente infructuosas: la de quienes denunciaban el empobrecimiento de la “experiencia estética” de la vida cotidiana, en virtud de su degradación favorecida por el modo industrial de vivir, en el que lo sensible no es bello ni lo bello sensible, y en el que todo parece reducirse a sensaciones de agrado o desagrado más cercanas a lo instintivo-animal que a lo reflexivo-racional, y la de quienes defendían una “estetización” de la vida cotidiana, elevando a la condición de obra de arte esa experiencia empobrecida y degradada de la belleza.⁵

Por tanto, es necesario recuperar el sentido de la estética fundado en el cruce de relaciones que la afección posibilita, más allá de una teoría de lo bello o de un dispositivo neurofisiológico. Es la afección, siguiendo a Pardo, “lo que determina el pensamiento: lo pensado tiene como referencia última lo sentido, pensamos porque somos afectados, y pensamos —clara o confusamente, manifiesta o tácitamente— nuestras afecciones”.⁶ En esta medida es posible afirmar que no hay ningún abismo que fragmente la experiencia estética entre la moderada exaltación del coleccionista de arte que logra, por un precio favorable, una pequeña muestra del trabajo de Chagall en una subasta en Nueva York, y la alegría taciturna de dos familias de inmigrantes rurales que comparten el colorido terroso de la cocina en una favela de Rio de Janeiro. No hay jerarquía ni gradación. No hay empobrecimiento de la sensibilidad ni prosperidad intelectual. El arte con mayúsculas y el arte popular son sancionados institucionalmente por medio de reglas y prescripciones que, en modo alguno,

5 Pardo, *Las formas de la exterioridad*, 40.

6 Pardo, *Las formas de la exterioridad*, 41.

determinan la valoración del discurrir estético del individuo que se *recrea* a sí mismo todos los días.

El arte, como la política, la religión y la economía son campos conceptuales, fórmulas aproximativas con las cuales puede diagramarse una recurrencia. Entre estos dominios hay grietas, vasos comunicantes, rayones en las paredes. ¿Podríamos realmente parcelar en términos cognoscitivos el acto de quemar la bandera de un país extranjero frente a su embajada? ¿Cuánta geopolítica o economía neoliberal puede ser hallada en los pliegues emocionales producidos por la danza lumínica o el fragor de la combustión de una tela estelar que para muchos simboliza el domino imperial? ¿Cuánta corrección hay tras el simple hecho de disfrutar una película como *Réquiem por un sueño*⁷ o *Duro de matar*⁸? ¿Cuánto pagamos por exponernos a la falsa postura de libertinaje de avanzada en una narración cinematográfica mecanicista que apela a un argumento maniqueo y conservador? ¿Qué tanto se transforma mi cosmología al destapar una Coca-Cola cuando tengo sed?

La experiencia sensible de los seres humanos tiene enormes implicaciones políticas, históricas y ontológicas. No es un cascarón ni un destello a través del cual se ve otra cosa, no es la forma separable de la materia ni el significante libre de todo significado. Es la primera instancia y el despertar original.

Rutinas, pinturas, la plancha sobre la mesa

La espiritualidad no entraña, como se ha entendido comúnmente, la oposición a la vida material o biológica, sino la conciencia

7 *Réquiem por un sueño*, dirigida por Darren Aronofsky (Santa Mónica, CA: Artisan Entertainment, 2000), 102 min.

8 *Duro de matar*, dirigida por John McTiernan (Los Ángeles, CA: 20th Century Fox, 1988), 131 min.

de un estado, de un indicio emocional o de un rastro afectivo cuya base es el sistema nervioso. La espiritualidad, como afirma el filósofo francés Simondon,

[...] no es solamente aquello que permanece, sino también lo que brilla en el instante entre dos espesores indefinidos de oscuridad y se olvida para siempre [...] el gesto desesperado, desconocido, del esclavo sublevado pertenece a la espiritualidad tanto como el libro de Horacio. La cultura da demasiada importancia a la espiritualidad escrita, hablada, expresada, registrada. Esta espiritualidad que tiende a la eternidad por sus propias fuerzas objetivas no es sin embargo la única; es sólo una de las dos dimensiones de la espiritualidad vivida; la otra, la de la espiritualidad del instante, que no busca la eternidad y brilla como la luz de una mirada para luego extinguirse, también existe realmente. Si no existiera esta adhesión luminosa al presente, esta manifestación que da al instante un valor absoluto, que lo consume en sí mismo, sensación, percepción y acción, no habría significación de la espiritualidad.⁹

Por esto es posible referirnos a la espiritualidad del instante, esa revelación fugaz que le otorga al presente un valor absoluto.

Tras la apertura o el alumbramiento de un sujeto en su mundo —esa configuración étnica que nos hace partícipes del mismo escenario—, lo monótono y lo frío pueden ceder ante la posibilidad del instante definitivo, aquello que afecta profundamente. La belleza —deleite espiritual— hace parte de la pausa del caudal, de un *hacerse* silencioso y definitivo en lo cotidiano. La belleza es parte de nuestra experiencia inmediata, de nuestros conocimientos básicos del mundo, de una perspectiva que se desarrolla en la acción, en el continuo deambular.

9 Gilbert Simondon, *La individuación* (Buenos Aires: Cactus, 2009), 372-73.

Por otro lado, también podemos afirmar que la belleza es resultado de una mediación, por lo que su carácter depende en buena medida del objeto que provoca una evocación. Esto significa que la belleza no es una entidad que espera afuera, paciente y alucinante, a que la descubran, sino que es el resultado del encuentro entre un objeto y el sujeto que percibe y modela, simbólicamente, esa percepción. Ver un paisaje *hermoso* es ubicar ese paisaje —ensamble visual— en otra serie de imágenes desdobladas en pantallas, fotografías, dibujos, historietas, y de esa manera admitir su especificidad, cierta extrañeza que lo acerca a un lugar privilegiado.

Tras esta operación existe un libreto social que hace del paisaje una imagen exenta, completa en sí misma. La belleza hace parte de la experiencia estética, pero no la reduce. Es un fulgor. Y aunque normalmente es asociada a lo extraordinario, a lo que está fuera o más allá de lo cotidiano, la belleza no puede producirse más allá de los días que pasan. No es la elaboración sofisticada, el quiebre en el gris repertorio de los días o la situación inédita que echa a perder el letargo al que nos vemos abocados, al estilo de un colibrí en el ártico, una función de El Circo del Sol o la ejecución de una gran sinfonía en el Coliseo Romano.

Porque lo cotidiano no es necesariamente una condena, no es por ley la degradación sensorial favorecida por el capitalismo industrial, no es invariablemente el sopor eterno de los horarios y los actos mecánicos, no es una penosa travesía que culmina en las vacaciones o en los esperados días de jubilación. Lo cotidiano, como afirma De Certeau, se inventa con mil maneras de cazar furtivamente.¹⁰ Sí, es cierto, la rutina envilece, el hábito desgasta

10 Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano* (México D.F: Universidad Iberoamericana, 2007), XLII.

los objetos y los gestos, y las palabras pierden su poder creador; sin embargo, una luz subsiste entre los intersticios. La primera vez de todas las cosas, inaudita exposición de la belleza en el mundo, es el origen de toda pérdida. El gesto poético, artístico o filosófico es emancipación transitoria. Recuperación de la extrañeza.

En la obra del pintor antioqueño Eladio Vélez (1897-1967) puede apreciarse lo que en términos convencionales son motivos o contenidos intrascendentes, paisajes rurales o urbanos, y acciones cotidianas, habituales, que muchas veces dan cuenta de una férrea jerarquización social. En *La planchadora* puede verse a una mujer que realiza una de las actividades más laboriosas y típicas de los hogares: el planchado. Y aunque la figura puede representar una imagen de mujer, bella, abnegada, sumisa, acorde con las prescripciones masculinas de la época, en la pintura también puede verse otra cosa.

El carácter realista de la obra, de un detallado arrojito compositivo y un temperamento cromático que recrea una ambientación cálida e íntima, indaga por lo que permanece a pesar del desgaste. El instante definitivo, la belleza. La ropa escrupulosamente doblada, los pliegues del vestido azul, la solidez metálica de la plancha, las puertas que flanquean el espacio de lo familiar y definen identidades, rumbos, la sutil vorágine de los recuerdos mundanos. El sentido de los objetos, los lugares y las personas que se perderían en el torbellino inaprensible de lo real, es recuperado al ser descifrado en la pintura. Y esto se logra recurriendo al desgaste de las cosas, a su fugacidad.

El cuadro nada nos dirá de la historia o posición de la ropa doblada, de la plancha, en un contexto determinado, a lo sumo que pueden pertenecer a los miembros de una familia de clase media, tal vez rural, pero sí nos puede *decir* algo acerca de la fatiga, la

obstinación, la soledad, el silencio, el temor, la melancolía de los días con los cuales se llena de candidez el hogar. Elementos de una narrativa superior, de una poderosa dramaturgia que, paradójicamente, pertenece al mundo cotidiano de la planchadora. Aunque ella no lo sepa.

¿Qué dirían las miles de mujeres planchadoras si vieran el cuadro de Eladio Vélez?, ¿encontrarían una nueva táctica para el acecho, un rumbo para sortear la intemperie?, ¿qué otros secretos o revelaciones podrían hallar, qué tanto transformarían su mundo latente, su conocimiento íntimo no decodificable de aquellos utensilios? Tal vez alguna de esas mujeres, ya sea en la sonrisa de un bebé recién nacido, en el azadón que resbala por la pared a causa de la fuerza del viento, en la textura fría y áspera de la cabaña en la madrugada, o en una tonta tarjeta de navidad, pueda encontrar una verdad intangible, no repetible. Una muestra de la belleza del mundo.

En este caso puede afirmarse que la experiencia estética aumenta sin apelar a lo extraordinario, sino recurriendo al instante total que puede brindar cierta disposición formal, un cuadro, una construcción poética, una película, en un entramado relacional de objetos, actos o ideas que terminan por *con-formar* la vida diaria de las personas. El *blockbuster* que ve el ejecutivo y los himnos de Hölderlin que empaca el soldado junto a los utensilios de limpieza son parte del alumbramiento. Tal vez todos seamos poetas instantáneos, arqueólogos de cada una de nuestras cosas.

Una obra de arte amplifica la conciencia estética, hace parte de la cotidianidad y enmarca la superficie en la cual nos podemos proyectar. Nos permite descubrirnos en la persistencia, como el cincel nos permite conectarnos con la piedra.

Rutinas, películas, tacita al desaparecer de la mesa

Tal vez nunca hubo un tiempo en el que las personas fueran masivamente a cine a ver una película de Tarkovski, de la misma manera que se podría ir a un parque de diversiones o a un concierto de rock pop. Tal vez solo unos cuantos instruidos y desesperados hallaron en él, como en Bergman, Bresson, Buñuel o Antonioni, pequeños instantes, epifanías que dieran cuenta de un tránsito, de una forma particular de ser en el mundo. No se trata de ningún elitismo intelectual, pero si el aparato estatal soviético dificultó la realización de muchos de sus proyectos, además de entorpecer la distribución o censurar parte o la totalidad de una obra terminada, ideas muy poderosas debía transmitir y una muy significativa influencia en el público tenía que provocar. No era un simple asunto de hacérselo más difícil a los franceses en Cannes.

En una carta dirigida a Tarkovski, en un abierto rechazo hacia *El espejo*,¹¹ un ingeniero de Sverdlovsk le increpa: “¡Qué tontería carente de sentido y gusto! ¡Realmente detestable! Su película, para mí, es un error, carente de valor. No llega al espectador... y el espectador es lo más importante, ¿o no?”¹² Por otra parte, una espectadora de la población de Gorki le escribió:

Muchas gracias por su *El espejo*. Así, exactamente así, fue mi niñez... Pero, ¿cómo se ha enterado usted? Un viento idéntico hubo entonces, y una tormenta similar... Oscuridad en la habi-

11 Fue la cuarta película que rodó. Se estrenó en 1975 y en ella aplicó gran parte de sus ideas acerca de la independencia del cine de otras artes narrativas, como la literatura y el teatro. La película está compuesta de dos docenas largas de episodios sin un vínculo aparente en las que intercala material documental, imágenes de carácter onírico y detallistas puestas en escena. La fotografía mezcla indistintamente el color, el blanco y negro y el sepia. Acogida con frialdad por el establecimiento soviético, odiada por sus colegas, adorada por la crítica e incomprensida por un sector del público, es considerada uno de los más grandes poemas visuales de todos los tiempos.

12 Andréi Tarkovski, *Esculpir en el tiempo* (Madrid: RIALP, 2005), 24.

tación... Y también se apagó la lámpara de petróleo, y el alma estaba invadida por la espera de la madre... ¡Qué bien se muestra en su película el despertar de la conciencia del niño! Dios mío, ¡qué verdadero es todo eso...! Realmente no conocemos el rostro de nuestra madre. ¡Y qué sencillo, qué natural! Sabe, cuando en aquella sala oscura miré aquel pedazo de pantalla iluminado por su talento, por primera vez en la vida sentí que no estaba sola.¹³

En el mismo sentido le escribió una trabajadora:

En una semana he ido cuatro veces a ver su película. Y fui al cine no sólo para verla. En realidad lo que quería era vivir una vida real por lo menos unas horas, pasar el tiempo con artistas verdaderos, con personas... Todo lo que me atormenta, lo que me falta, lo que ansío, lo que me enfada y lo que me repugna: todo esto lo vi en su película, como en un espejo. Todo lo que me apesadumbra y lo que me rodea de luz y de calor. Lo que me hace vivir y lo que me destruye. Por primera vez, una película se me antojaba como algo real. Y este es precisamente el motivo por el que la veo una y otra vez; para *vivir* por ella y en ella.¹⁴

Caso contrario al ama de casa que nunca vio el espacio doméstico e íntimo pintado por Eladio Vélez, o el ingeniero ruso que no logró ninguna identificación, estas dos espectadoras descubrieron y construyeron parte de sus existencias con materia similar, encontraron que sus historias eran *reales* porque una película les permitió *ver*. No estaban solas, y sus vidas, como cualquier relato, tenían significado: el ansia, la repulsión, el tormento, la luz, el rostro de una madre. Lo cotidiano emerge y *afecta* intensamente.

¹³ Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 27.

¹⁴ Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 29.

...

Un jubilado de una siderúrgica al oeste de Boston puede ver en una de las escenas de *El espejo* cómo la anciana toma una infusión en una preciosa tacita mientras el niño lee el cuaderno del tercer anaquel. Allí se alcanza a leer: *a la pregunta de cómo influyen las ciencias y el arte en las costumbres humanas, Rousseau dijo: negativamente*. Tras unos golpes a la puerta y obedeciendo la orden de la anciana, el niño abre para darse cuenta de que se han equivocado. Atento, el jubilado sigue al niño en la pantalla cuando se dirige a la anciana y descubre que esta, junto con la tacita de la cual bebía la infusión, han desaparecido. En la superficie de la mesa vacía, el niño alcanza a ver cómo el vapor de la tacita caliente se esfuma poco a poco. Y el jubilado, que lo ve todo a través de la pantalla de cine, imagina a una mujer que, en la cama, junto a su esposo, piensa en un viaje fantástico, en dos hombres sin fe, en una niña que hace caer un vaso de la mesa. Ambos sucesos hacen parte de su vida, le pertenecen, son resonancias neuronales, espectros retóricos: el ruido y el vapor diluyéndose en el aire. Los objetos inscriben un recorrido y una historia. Algo sobrenatural. Un recuerdo.

La incógnita final del objeto

La impresión que causa al verlo por primera vez es perturbadora, pero la razón de la extrañeza que ocasiona es sencilla: está fuera de lugar. Se trata del monolito prehistórico que aparece en la película de Stanley Kubrick, *2001: Odisea del espacio*. El paralelepípedo rectangular de varios metros de altura enclavado en una superficie terrosa de la árida sabana africana produce el desconcierto en una horda de *australopithecus*. Una presencia extraña, ajena a los flujos inciertos de los elementos, que en esta parte de la historia de las especies es inconcebible. Una de las interpretaciones más aceptadas sobre este oscuro bloque ortogonal gira alrededor de la supuesta intervención de una fuerza extraterrestre que desencadenó la habilidad manual, técnica, en los antepasados del género *Homo*. La famosa elipsis de la película, de unos cuatro millones de años —la más larga en la historia del cine—, que separa al primate que lanza hacia el cielo un hueso convertido en herramienta, de la nave espacial que flota entre la Tierra y la luna, alberga en su inmenso poder evocador una intuición preliminar: el ser humano es lo que es gracias al artefacto. Allí está fundada su humanidad.

Una lectura nacida del estupor también nos revela otro dato esclarecedor, el objeto rompe el rigor de lo evanescente e indefinido, fija una pauta en un mundo ininteligible, evoca un origen o una tendencia: el hombre transforma su entorno con el ángulo recto, las paralelas, el círculo perfecto y los ritmos, una transcripción material que resuena con el lenguaje de las formas *estables*, al margen de la sinuosidad móvil, la curva transitoria o el relieve azaroso de lo *dado*. La geometría recta de algunos minerales o de los panales de abeja invoca el eco técnico que habrá de masificarse. La Tierra empieza a ser memorizada en cambios físicos secuenciales y acumulativos. Un simple hueso, carbono que se desintegra en el aire, como principio de todo lo nombrado. La película de Kubrick girará en torno a este misterio con un esbozo narrativo que motivará sugerentes premisas acerca de la máquina, la inteligencia artificial, la vida en otros planetas, la maleabilidad del espacio-tiempo, la invulnerabilidad humana. Una muestra de mitología científica, de relato fundacional del futuro.

El objeto y el borde del precipicio cultural

Usualmente, la filosofía ha despreciado el objeto a raíz de su carácter fugaz, corruptible y trivial. La metafísica heredada de la antigüedad, fuente del esquema de pensamiento occidental que nos hace entender las cosas por oposiciones binarias, orientó el esquema dicotómico mediante la separación radical entre la cultura y la naturaleza, el tiempo y el espacio, la razón y lo sensible, el espíritu y la materia. El objeto fue reducido, al no encajar en las reflexiones que priorizan las categorías de espíritu y tiempo, a una especie de accesorio que origina la adhesión y la fragilidad propia de lo efímero, una simple extensión funcional y prescindible. Un estorbo para el devenir del ser. El objeto, en otras palabras, sería el mal:

Lo más temible no viene de que se le ignore o se le desestime sino de que algunos han logrado volatilizarlo [...] Un sociólogo ha logrado esta sutil aniquilación: o bien considera al objeto como un *Gadget* (el delirio funcional y lúdico) o bien como un fetiche (la reliquia ficticia del pasado) o también como el elemento de una colección (la secuestración, la neurosis posesiva). Nunca funciona más que como un signo social: o bien expresa la ideología burguesa teatralizada o bien, actualmente, el objeto-instrumento implica la extenuación del gesto y de lo pulsional, la cultura del plástico, el modernismo organizado. Pero en los dos casos, ‘el sistema de los objetos’ expresa nuestra alienación.¹

Sin embargo, a pesar de este sistemático desprestigio por parte de la filosofía y algunas disciplinas sociales, otras voces, altivas y sensatas, se levantan contra esta subordinación irrestricta a lo inmaterial. Francis Ponge, poeta de las cosas comunes, desafía la idea surgida en Atenas, explotada en Jerusalén y distribuida por Roma de que “la persona sería el lugar, cuasi divino, donde nacen las Ideas y los Sentimientos, únicas cosas dignas de consideración en este mundo”,² y propone que el hombre “se conciba como lo que es: una cosa después de todo más material y más opaca, ligada de mejor manera al mundo”.³

Y es que, siguiendo el planteamiento de Ponge, no somos más que sustancia organizándose en entramados materiales más amplios o complejos. Lo humano es parte de una transacción continua con el mundo. Hace parte de él, lo constituye. Y el objeto, *piedra angular* de esa transacción o mediación, actualiza

1 François Dagognet, *Elogio del objeto*, trad. Luis Alfonso Paláu (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2000), 17.

2 Dagognet, *Elogio del objeto*, 49.

3 Dagognet, *Elogio del objeto*, 49.

tensiones que buscan resolverse, en un proceso continuo de estabilización del ser, en niveles de unidad o identidad que resultan ser siempre transitorios y parciales.

Individuo y medio no son entidades autónomas, predeterminadas y acabadas, entre las cuales se instauran vínculos. No existen antes de un determinado tipo de relación. Son dos fases del ser: Alguien usa lentes para leer un libro. El sentido común nos dirá que los individuos *Alguien*, *lentes* y *libro* preexisten a la ejecución de la acción, pero si se piensa mejor, la acción no tiene ningún sentido sin los individuos, y los individuos *son* en tanto se relacionan. *Alguien* es modificado por las *lentes* que median la lectura de un *libro*, cuya singularidad dependerá de la estructura cognitiva previamente conformada de *alguien* y que, tras la lectura, será a su vez alterada. El proceso de intermediación es continuo y el nivel de unidad o identidad logrado siempre será incompleto.⁴

Nunca el ser humano ha sido algo sin el objeto y este nunca ha sido solo accesorio o emblema. La nostalgia rousseauniana trastorna el sintagma, la caída nunca tuvo lugar.⁵ Un primate lanza al aire un hueso convertido en herramienta y, antes de caer en la reseca sabana africana, una máquina perdida en el cosmos

4 “La identidad es de tipo transductivo: Entendemos por transducción una operación física, biológica, mental, social, por la cual una actividad se propaga progresivamente en el interior de un dominio, fundando esta propagación sobre una estructuración del dominio operada aquí y allá: cada región de estructura constituida sirve de principio de constitución a la región siguiente, de modo que una modificación se extiende así progresivamente al mismo tiempo que dicha operación estructurante”. Simondon, *La individuación*, 38.

5 “Poseemos centenares de mitos que narran cómo el sujeto (o el colectivo, o la intersubjetividad, o los epistemes) construye el objeto; la revolución copernicana de Kant no es más que un ejemplo en un largo linaje; no obstante, no tenemos nada para narrarnos el otro aspecto de la historia: cómo el objeto hace al sujeto”. Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007), 123.

canta una canción infantil *tal cual la recuerda*.⁶ El objeto es resonancia natural de la conciencia humana.

Anatomía del primer objeto sobre la Tierra

Tal vez fue una piedra con la que se rompió algo, una pequeña pirámide de rocas al pie de un árbol. No sabemos nada de él, pero digamos que es un sílex con el que se elaboró una herramienta cortante. La industria africana presenta el primer catálogo lítico distinto del simple guijarro y, aunque no es fácil reconocer los primeros productos humanos debido a los sencillos modelados comparables con las texturas de fragmentos expuestos a la erosión, el sílex o cuarcita sometido a la manipulación presenta una superficie concoide, el bulbo de percusión, que es difícil de obtener por medio de la azarosa fricción de los elementos. Este sílex perdido para siempre, oscurecido por los minerales de la Tierra, hecho polvo, abrasado por la lava de una erupción, partido en dos fue, antes de desaparecer, pesado en la palma de una mano; un índice recorrió las filosas líneas, su color ocre homogéneo causó una buena impresión. Con otra piedra el sílex fue troceado y, en ese primer contacto, nacieron dos objetos: la lasca y el percutor.

El útil tiene ahora una cara inferior suave al tacto y una ondulación sólida que termina en una cortante punta. Fue transportado y replicado, estimuló gestos inéditos, sirvió de base a nuevos contactos, alrededor suyo se confeccionaron otros instrumentos, diversas maneras de hacer. Pero, ¿cómo fue posible

6 En la película 2001: *Una odisea del espacio*, un computador de última generación llamado Hal 9000 ha tomado el control de una nave. Intenta evitar que la desconecten y ocasiona la muerte de varios de los tripulantes. Finalmente, el único astronauta sobreviviente extrae las tarjetas de memoria de la máquina mientras ella pide compasión. Antes de ser desconectada completamente, Hal 9000 canta *Daisy, Daisy*, una canción de 1892 compuesta por Harry Dacre.

que un animal desarrollara las destrezas pertinentes para prolongar las pautas morfológicas manifestadas en el utillaje lítico?

La hominización, entendida como proceso de corte bioestructural y funcional que transformó el linaje de primates en humanos, es parte de una red de cambios, desviaciones, fracturas y alteraciones ecológicas. En términos anatómicos está caracterizada por la paulatina liberación de la mano y la dentadura de las funciones de la locomoción y la prensión, lo cual, articulado a una organización encefálica compleja, condujo a la elaboración de los primeros instrumentos. Estas relaciones fisiológicas entre la mano y los órganos de la voz son la base de nuestra capacidad de significar el mundo:

Uno de los resultados del estudio simultáneo del hombre bajo los ángulos de la biología y de la etnología, es mostrar el carácter inseparable de la actividad motora (siendo la mano su más perfecto agente) y de la actividad verbal. No hay dos hechos típicamente humanos de los cuales uno sería la técnica y otro el lenguaje, sino un único fenómeno mental, fundado neurológicamente en territorios conexos y expresado conjuntamente por el cuerpo y los sonidos. La prodigiosa aceleración del progreso a partir del desbloqueo de los territorios prefrontales está ligada a la vez al desbordamiento del razonamiento en las operaciones técnicas y a la enfeudación de la mano al lenguaje en el simbolismo gráfico que termina en la escritura.⁷

La palabra y el objeto *vendrían de la mano*. El primer sílex troceado por una mano antroipoide comprende los destellos de la conciencia técnica y simbólica, más como una operación conjunta e indiscernible que como dimensiones complementarias

7 André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971), 389.

o como campos funcionales que ejercen simétricas retribuciones.⁸ La cadena de gestos que dan origen a un hacha bifacial, repertorio de golpes o cortes con diferentes niveles de intensidad ejecutados en fases discriminatorias de modelado, supone la puesta en escena primordial: la creación de un mundo que escapa a la cesación de los ritmos vitales o la corrupción y destrucción de la pauta organizativa de los elementos. El hacha bifacial, resultado del troceado del sílex, es una inscripción que no perece cuando perece su fabricante. Permanece y *soporta a su creador*. Más allá de las desapariciones consuetudinarias, los relevos zoomórficos y los exabruptos geológicos, el fabricante persiste. Ningún animal había logrado tan personalísima, aunque *momentánea*, cuota de inmortalidad: la reproducción de la memoria simbólica, ese repertorio de gestos y creencias renovadas en el objeto al margen de la memoria biológica codificada en el genoma. Los leones y las nutrias, las bacterias y los robles realizan un itinerario generacional indiferenciado y atemporal. Los seres humanos, con en el martillo y el bombillo, el sombrero y el motor, abastecen a las nuevas generaciones del fulgor mental de su etnia particular.

La pieza lítica fundacional, por tanto, no es excedente ni artificio, sino carga informacional y repercusión *natural* de la motricidad:

La relación zootecnológica del hombre con la materia es un caso particular de la relación del ser vivo con su medio, una

8 “En primer lugar, conviene distinguir, en el problema del lenguaje, la posibilidad física de organizar sonidos o gestos expresivos y la posibilidad intelectual de concebir símbolos expresivos, transformables en sonidos o en gestos. Los símbolos, a su vez, pueden ser considerados como concretamente ligados a unas operaciones que movilizan el campo manual o como abstracciones de operaciones manuales”. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 90.

relación del hombre con el medio que pasa por una materia inerte organizada, el objeto técnico. Lo singular es que la materia inerte aunque organizada en que consiste el objeto técnico evolucione ella misma en su organización: por lo tanto, ya no es simplemente una materia inerte, y sin embargo no es tampoco una materia viva. Es una materia organizada que se transforma en el tiempo como la materia viva se transforma en su interacción con el medio. Además, se convierte en el intermediario a través del cual la materia viva que es el hombre entra en relación con el medio.⁹

En este sentido, no puede concebirse la evolución humana como proceso biológico separado de la evolución técnica, la cual, en sí misma, debe ser abordada desde la perspectiva de la historia de la vida. Esta idea esquiva las barreras tradicionales entre lo orgánico y lo inorgánico y modifica radicalmente la concepción sobre la dinámica general de la materia y sus formas de organización.

No hay vuelta atrás. Ya en el primer sílex tallado pueden esbozarse las palabras de Pessoa: “Me precipito, después de haber caído en la trampa de allí arriba, por todo el espacio infinito, en una caída sin dirección, incesante, múltiple y vacía. Mi alma es un horizonte negro, vasto vértigo alrededor del vacío, movimiento de un océano infinito en torno de un agujero hecho en nada, y en las aguas que son más remolino que aguas flotan todas las imágenes de lo que vi y oí en el mundo —allí van casas, caras, libros, cajones, rastros de música y sílabas de voces, en un giro siniestro y sin fondo”.¹⁰

El primer objeto sobre la Tierra es, a su vez, el primer objeto insignificante, ínfimo y humilde, originario de las explosiones

9 Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo (I)* (Hondarribia: Hiru, 2002), 78.

10 Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego* (Buenos Aires: Emecé, 2000), 259.

cósmicas y las candentes fusiones minerales. Allí se agolpan todas las imágenes. Giro siniestro y sin fondo.

Anclaje y deriva

La progresiva derivación de las técnicas y los objetos, como el proceso evolutivo de la vida, tiene sus propias reglas, pero ambos hacen parte de la misma dinámica cibernética de autorregulación. Desde la emergencia del primer objeto, este se despliega en pautas prefiguradas que rebasan, a su vez, la simple satisfacción de una necesidad biológica. Pensemos en el carácter y la diversificación estilística de un cuchillo o una punta de flecha de sílex. En primer lugar, su función responde a un determinismo mecánico, es decir, hallar la manera más óptima de lograr una serie de resultados. Esta maniobra no tiene que ver solamente con las características físicas ideales (consistencia, textura, color, peso, volumen) sino también con los materiales limitados del medio y el estadio técnico en el cual se encuentre la comunidad del fabricante. En segundo lugar, la diversidad formal también está ligada con el estilo, es decir, la libertad interpretativa de las relaciones forma-función. El objeto es grabado, pigmentado, adornado con plumas. Un perímetro simbólico se establece como reflejo de la inscripción territorial o física.

Es por esto que los cuchillos o las puntas de flecha pueden ordenarse en sistemas o conjuntos diferenciados de los que se desprende un patrón gestual, una forma particular de ejecutar una acción. Una visión. Estas acciones se ordenan a su vez por medio de prescripciones y demarcaciones. El sílex, que sirve para obtener y cortar el cuero y la carne de los animales, contribuye con el aumento de la cuota proteínica necesaria para potencializar el rendimiento físico, lo que a su vez proporciona una profunda sensación de bienestar. Con el aumento de las

capacidades anatómicas se alcanza a su vez mayor eficiencia mental, se dominan una mayor cantidad de variables del entorno y se diversifica la operatividad técnica.

En consecuencia, el objeto no es solo el resultado de un procedimiento destinado a suplir una necesidad mediante el cálculo técnico, sino también la secuela de la sutil coreografía entre la materia y el gesto, y el enlace de las tramas estéticas.¹¹

Para el filólogo Hans-Robert Jauss,¹² tres conceptos fundamentales se desprenden de la experiencia estética: la *poiésis* o creación, que permite al hombre, mediante la producción del objeto, encontrarse en el mundo como en casa; la *aisthesis* o recepción, que supone la modificación o renovación propiciada por el objeto; y la *catharsis* o liberación, cuando se produce una acción, impelida por el objeto, al margen de su funcionalidad. Al organizar la materia en busca de un sentido, desde el mismo momento en que elaboró la primera lasca, el hombre ha dado a luz un mundo, y este mundo lo ha transformado. Somos una especie artificial por naturaleza.

En este sentido, la dimensión estética abarca tanto los objetos funcionales en términos técnicos, como los objetos rituales o afectivos, aquellos que fueron hechos para establecer vínculos figurativos con las propiedades de los elementos del entorno, como los animales, astros y plantas, y, de esa manera, intervenir y administrar un espacio trascendental. ¿Pero puede establecerse un límite claro entre las dos formas de ordenar lo *real*?

Muchos objetos de madera o cuero, de los cuales se han encontrado pocas pruebas debido al carácter perecedero del material

11 “Cuando digo *estético* quiero decir *sensible a la pauta que conecta*”. Gregory Bateson, *Espíritu y naturaleza* (Buenos Aires: Amorrortu, 1979), 8.

12 Hans-Robert Jauss, *Pequeña apología de la experiencia estética* (Barcelona: Paidós, 2002), 42-43.

con el que fueron contruidos, fueron elaborados con el fin de suplir exigencias afectivas o espirituales. Estas operaciones, alternas a las realizadas con el fin de asegurar la sobrevivencia biológica, complejizan la dinámica del sistema individuo-entorno.

Las prácticas funerarias, asociadas tradicionalmente a las acciones simbólicas, se revelan como gestos de mediación con una realidad intuita que escapa al control técnico. Hace 200.000 años, época a la que se remontan los primeros entierros, ya existía la conciencia de la transformación del cuerpo y la supervivencia espiritual del individuo, lo que indica una idea hermosa, la perennidad de la identidad. Esto evidencia un sustrato simbólico anclado en lo mítico y mágico. Las exequias contribuyen a efectuar de forma adecuada el paso a la otra vida y dotan de sentido la existencia de quienes permanecen en la Tierra.

La disposición de los huesos y los restos líticos organizados alrededor en las inhumaciones¹³ suponen una potente carga animista y un vínculo afectivo, en términos zoológicos, difícil de concebir. Con este tipo de procedimientos mágico-religiosos, el viejo homínido, del que actualmente solo existe el *homo-sapiens sapiens*, bosquejaría el entramado que le posibilitaría negociar su lugar en un orden *trascendental*. El objeto ritual *funciona*, pues da soporte a lo inmaterial, el mundo de espíritus que rigen el funcionamiento secreto y último de las cosas. En otras palabras, el objeto que media en el performance ritual *produce* la realidad de entidades que son, a nuestros ojos occidentales, sobrenaturales.

13 “Se puede sospechar sin gran riesgo de error que todos los cuerpos, de los cuales se posee al menos una parte del cráneo y varios huesos largos de un mismo individuo, han sido inhumados, pues no hay ningún ejemplo de que a la entrada de una caverna un cuerpo haya podido conservarse de no haber sido enterrado en su momento”. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 112.

Es precisamente en este origen común de la unidad mágica primitiva donde se define un mundo anterior a toda distinción entre objeto y sujeto:

Se puede concebir el modo primitivo de la relación del hombre con el mundo como anterior no solo a la objetivación del mundo, sino también a la segregación de unidades objetivas en el campo que será el campo objetivo. El hombre se encuentra ligado a un universo experimentado como medio. La aparición del objeto se hace por el aislamiento y por la fragmentación de la mediación entre el hombre y el mundo [...] la mediación entre el hombre y el mundo se objetiva en objeto técnico del mismo modo en que se subjetiva en mediador religioso; pero esta objetivación y esta subjetivación opuestas y complementarias están precedidas por una primera etapa de la relación con el mundo, la etapa mágica [...] este modo primitivo de estructuración [universo mágico] es aquel que distingue figura y fondo, marcando los puntos clave del universo. Si este universo estuviera desprovisto de estructura, la relación entre el ser vivo y su medio podría efectuarse en un tiempo continuo, sin momento ni lugar privilegiado. De hecho, al preceder la segregación de las unidades, se instituye una reticulación del espacio y del tiempo que pone de manifiesto los lugares y los momentos privilegiados, como si todo el poder de actuar del hombre y toda la capacidad del mundo de influir en el hombre se concentraran en esos lugares y esos momentos [...] Estos puntos y estos momentos no son realidades separadas, extraen su fuerza del fondo que ellos dominan; pero localizan y focalizan la actitud del ser vivo de cara a su medio.¹⁴

A pesar de la objetivación y la subjetivación propia del entramado relacional entre hombres y objetos tras el olvido de lo

¹⁴ Gilbert Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos* (Buenos Aires: Prometeo, 2008), 181-2.

mágico, tras la desestructuración en técnica y religión, subsiste el contacto que no admite separaciones y que en algunas sociedades tradicionales enmarca el devenir existencial de los seres. El sílex no deja de ser, objetivado o no, un eslabón de un circuito comunicativo. Tras desgarrar con él la presa animal, ¿cuál es el espacio emocional propio de la complacencia por haber saciado el hambre tras una larga y extenuante jornada, o el de la gratificación del semejante con quien se comparte un pedazo de carne, o el del alivio que supone no dormir bajo el implacable frío en una noche de invierno polar gracias a la piel protectora de un oso? ¿Desde el rincón del refugio, tras los trazos vaporosos de una hoguera, cómo podría haber mirado el *Homo Erectus*¹⁵ un objeto tan aparentemente insignificante como un sílex troceado? ¿Cómo no hallar un lazo afectivo entre individuo y objeto si ambos, en reciprocidad inmanente, *aclaran* un mundo, si despliegan el trazo que provoca la sensibilidad?

El sílex hace parte de la construcción de las relaciones sociales, profundamente emotivas, y del periplo expresivo del individuo con las cosas que le rodean. El significado del objeto técnico no se agota en su función y, aunque solo es una especulación ante la escasez de evidencia material, podría afirmarse que la lasca *simboliza*, es decir, representa una realidad ausente, una imagen y un episodio, una pieza que encaja con otra pieza en un orden *recordable*, la narrativa cotidiana. Un caso evidente lo componen las vasijas precolombinas o las copas egipcias, simples utensilios destinados a conservar o transportar un líquido o alimento, en los que se plasmaron imágenes adscritas al espectro mítico o histórico de las comunidades. De igual manera,

15 Antepasado de nuestra especie, productor de una industria lítica perteneciente al *acheliense*. Es probable que dominara el fuego. Vivió en Asia entre 1,8 millones de años y 200.000 años antes del presente.

algunos utensilios de las sociedades modernas son sometidos a la misma elaboración, los vasos en los que se imprime la fotografía de un ser querido son parte de la cadena de la historia personal o íntima del individuo. Y también sirven para calmar la sed.

No hay dominio técnico separado del dominio simbólico. En una cuchara puede exteriorizarse la espiritualidad de un pueblo (aunque no haya sido confeccionada para ello) y en un Cristo de madera puede volcarse la ambición económica de un evangelizador millonario. La diferencia entre ambos tipos de mediación es de grado y dimensión, no de temperamento o condición. Los objetos técnicos se han transformado radicalmente en los últimos 100.000 años, mientras los artilugios para *controlar* o *regular* las *fuerzas místicas* del universo no han variado mucho desde entonces: un pedazo de metal o piedra cincelado, láminas de papel, pigmentos encendidos. Y la razón es sencilla: las mediaciones provocadas por el sistema técnico son exponenciales, operan retroactivamente sobre los materiales, mientras que el mundo espiritual es rígido y estable. Una gota de agua *responde* con mayor *información* bajo la lente de un microscopio que en la pileta del agua bendita de una iglesia.

Esta separación dicotómica entre lo material y espiritual, entre técnica y religión, tiene a su vez su correlato en la falsa separación entre sociedades modernas y primitivas, colectivos humanos que, en términos de Latour, no serían otra cosa que producciones de naturalezas-culturas:

Aunque semejantes por la coproducción, todos los colectivos difieren por el tamaño. En el comienzo del pesaje, una central nuclear, un agujero en la capa de ozono, un mapa del genoma humano, un metro sobre neumáticos, una red de satélites, un *cluster* de galaxias no pesan más que un fuego de madera, el cielo que puede caer sobre la cabeza, una genealogía,

una carreta, espíritus visibles en el cielo o una cosmogonía. En todos los casos, esos cuasi-objetos, por sus trayectorias vacilantes, trazan a la vez formas de naturaleza y formas de sociedades. Pero al final del pesaje, el primer lote dibuja un colectivo muy distinto que el segundo. Esas diferencias deben ser reconocidas de igual modo [...]. Los colectivos son todos semejantes, salvo la dimensión, como las vueltas sucesivas de una misma espiral. Que hagan falta antepasados y estrellas fijas en uno de los círculos, o genes y cuásares en otro más excéntrico se explica por la dimensión con que uno cuenta.¹⁶

En esta suerte de intercambio retroactivo con el mundo, no estamos limitados a la acabada concreción del objeto, sino que *somos* en su resonancia por la red de relaciones instaurada. En este sentido, la pregunta ¿qué tanto ha cambiado nuestra imagen del mundo, nuestra forma de ligarnos a él en la medida en que hacemos objetos?, debe ser enmendada con el fin de evitar el quiebre ontológico del ser: ¿sería posible rastrear las primeras formas de la sensibilidad, más allá de la experiencia que tenemos como constructores, o eso significaría rebasar la línea que separa nuestra especie de las demás?

No hay opción. No hay humanos sin objetos.¹⁷

Objeto, sujeto y acción

El objeto fuera de cualquier sistema es una anomalía antropológica.¹⁸ La unidad es una ilusión transitoria, un momento que se

¹⁶ Latour, *Nunca fuimos modernos*, 157-8.

¹⁷ “El australantropo parece más bien haber poseído sus útiles como unas garras. Parece haberlos adquirido, no gracias a una especie de relámpago genial que, un día, le hubiera hecho agarrar un canto cortante para armar su puño (hipótesis pueril pero predilecta de muchos autores de las obras de vulgarización), sino como su cerebro y su cuerpo los trasudaban progresivamente”. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 107-8.

¹⁸ “El hombre no está libre de sus objetos, los objetos no están libres del hombre”. Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (México D.F.: Siglo XXI, 1985), 52.

repliega en otros momentos. Para Abraham Moles,¹⁹ el objeto posee un carácter material y sirve de mediador entre las situaciones y los actos humanos. En este aspecto habría que matizar que la mediación es acción creativa, pues de allí emergen los elementos que se erigen, momentáneamente, como unidad. Hasta cierto punto Barthes²⁰ reproduce ideas similares: el objeto es lo pensado, en oposición a lo que lo piensa; se obstina en existir; es la cosa que sirve para otra cosa, para actuar sobre el mundo, para modificarlo, para estar en él de una manera activa; transmite información y se ubica en un sistema estructural de signos (sistema de diferencias, oposiciones y contrastes); significa. ¿Y si el objeto no es lo pensado sino que es el hombre quien es pensado por el objeto? Su significado diversifica nuestro lugar en el entramado social, además de extender y situar *visiblemente* el pensamiento:

Los objetos se vuelven intercambiables gracias a sus diferencias de significado respecto de otros objetos: así llegan a ser valores de uso para ciertas personas, quienes están correspondientemente diferenciadas respecto de otros sujetos. Al mismo tiempo, en cuanto construcción modular de elementos concretos combinados por la invención humana, únicamente los bienes manufacturados se prestan a ese tipo de discurso. Al modelar el producto, el hombre no se limita a alienar su trabajo, congelado así bajo una forma objetiva; además, mediante las modificaciones físicas que introduce, sedimenta un pensamiento. El objeto se erige como un concepto humano fuera de sí mismo, como el hombre que habla al hombre por intermedio de cosas.²¹

19 Abraham Moles, *Teoría de los objetos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), 27-29.

20 Roland Barthes, *La aventura semiológica* (Barcelona: Paidós comunicación, 1993), 246.

21 Marshall Sahlins, *Cultura y razón práctica* (Barcelona: Gedisa, 1997), 177.

El objeto como sustancia o concreción material pierde su relevancia a favor de la acción, “los límites externos, las dimensiones de la esfera virtual de un objeto comienzan en él y atraviesan muchos diseños, hasta terminar donde otros objetos, eventos y seres determinan partes de su función y las posibilidades reales de su uso”.²² El devenir distribuye. Los objetos son áreas de pauta o espacios cualificados, resonancias, pues “pueden existir objetos ‘idénticos’ y consumidores similares, pero no hay usuarios idénticos que utilicen y piensen al objeto de manera unívoca o neutral”.²³ La función, de nuevo, no es más que un rodeo, una vuelta en círculos de lo que en el futuro no será más que evocación, marcaje de las venideras imágenes colectivas.

En este sentido, las categorías de espacio y tiempo no pueden ser concebidas por fuera del marco de un sistema de acciones. Baudrillard acierta al afirmar que “sin relación (de objetos) no hay espacio, pues el espacio no existe sino abierto, suscitado, ritmado, ampliado por una correlación de los objetos y un rebasamiento de su función”,²⁴ con lo cual se acepta explícitamente la sólida conjunción entre el sistema de objetos y el sistema de acciones. El espacio, por tanto, comprende el “conjunto de objetos organizados según una lógica y utilizados (accionados) según una lógica. Esa lógica de instalación de las cosas y de realización de las acciones se confunde con la lógica de la historia, a la que el espacio asegura continuidad”.²⁵

De la misma manera que el espacio no es lo que está afuera, no es *donde están* las cosas, sino un efecto de las relaciones

22 Fernando Martín Juez, *Contribuciones para una antropología del diseño* (Barcelona: Gedisa, 2002), 82.

23 Martín Juez, *Contribuciones para una antropología del diseño*, 101.

24 Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 17.

25 Milton Santos, *La naturaleza del espacio* (Barcelona: Ariel, 2000), 36.

simultáneas entre las cosas, “El paso del tiempo deviene la consecuencia de alianzas y deja de ser ese marco regular y fijo dentro del cual el observador debe contar un relato. El observador tiene tan poca necesidad de un marco de tiempo regulado como de actores con contornos fijos o escalas predeterminadas [...] Así como permitimos a los actores crear sus respectivas relaciones, transformaciones y tamaños, también les permitimos marcar su medida de tiempo cuando dejamos que decidan qué viene antes o qué viene después”.²⁶

No hay nada parecido a dominación del mundo o del tiempo,²⁷ como si estos fueran enclaves a los que el hombre llega por cuenta de un proceder, pues es inconcebible la intervención de un dominio previamente existente a la aparición del sujeto. La historia es la organización narrativa del ocurrir.

Sistemas de acciones

En *Solaris*, tercera película de Tarkovski, el personaje Kris Kelvin se pregunta antes de volver a la Tierra: *¿Quedarme aquí, entre los objetos que ambos tocamos, que aún recuerdan nuestro aliento? ¿En aras de qué? ¿Con la esperanza de que regrese?* Él sabe que en la estación espacial que orbita el misterioso planeta —gran océano— llamado Solaris, sus recuerdos pueden materializarse. Así pasó con Hari, su mujer muerta diez años atrás, copia de la que se deshizo varias veces y a la cual ahora anhela. No importa que el

26 Bruno Latour, “De la mediación técnica: filosofía, sociología, genealogía”, en *Sociología simétrica. Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*, coords. Miguel Domenech y Francisco Tirado (Barcelona: Gedisa, 1998), 127.

27 “Los objetos no nos ayudan solamente a dominar el mundo por su inserción en series instrumentales, sino que nos ayudan también, por su inserción en series mentales, a dominar el tiempo, al discontinuarlo y al clasificarlo conforme al mismo modo que a los hábitos, al someterlo a las mismas limitaciones de asociación que ordenan la colocación en el espacio”. Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 107.

duplicado esté constituido de neutrinos —partículas subatómicas que pueden atravesar la materia sin alterarla—, poco interesa que la reproducción no sepa nada de la verdadera Hari, o que sea eterna, ella es la imagen que su recuerdo sostiene, y por el momento basta. Cuando Hari aparece lo hace vestida con el traje recordado por Kelvin, y cuando desaparece, el edredón que usó o la vasija que ella empleó se convierten en la materia prima —imagen mental— con la cual Solaris recrea otro duplicado. Los objetos solo tienen sentido en la historia compartida y ella solo es posible en la medida en que hace parte de una *ambientación*.

El sistema de objetos supone un lenguaje de las coordenadas. Este espectro relacional es cambiante, sujeto a continuas transformaciones, por lo que el valor del objeto está, finalmente, determinado por los actos.²⁸ La acción no es más que “la ejecución de un acto proyectado y el sentido de la acción es el correspondiente del acto proyectado [...] la acción no se realiza sin que haya un objeto; y cuando se produce, acaba por redefinirse como acción y por redefinir al objeto”.²⁹ La puesta en escena de objeto, sujeto y acción resuelve la indeterminación espacial y temporal al provocar el flujo, de ahí la consistencia topográfica y la continuidad histórica. Bajo esta perspectiva, con los sistemas de acciones —esquema relacional— se diagrama

28 Un acto está formado por un comportamiento orientado, se da en determinadas situaciones, está normativamente regulado e implica un esfuerzo o una motivación. Idea inspirada en Talcott Parsons y Edward Shils, *Toward a General Theory of Action* (1952), citado en Milton Santos, *La naturaleza del espacio* (Barcelona: Ariel, 2000), 67. “El acto sería un segmento identificado de una acción, corriente de intervenciones causales reales observadas de seres corpóreos en un proceso continuo de acontecimientos en el mundo”. Anthony Giddens, *Novas negras do método sociológico: uma crítica positiva dos sociólogos* (1978): 80, citado en Milton Santos, *La naturaleza del espacio* (Barcelona: Ariel, 2000), 67.

29 Giddens, *Novas negras do método sociológico: uma crítica positiva dos sociólogos*, 80, citado en Santos, *La naturaleza del espacio*, 67, 80.

el mundo, un mundo donde todas las cosas están interconectadas, donde la influencia es constante y la travesía un peregrinaje familiar:

El hombre que estudia la disposición de las hojas y ramas cuando crece una planta de flor puede observar una analogía formal entre las relaciones formales que se dan entre las ramas, las hojas y los pimpollos y las relaciones formales que existen entre diferentes clases gramaticales de palabras que integran una oración. Pensará en una hoja no como algo plano y verde sino como algo relacionado de alguna manera particular con el tallo del cual crece y con el tallo secundario (o brote) que se forma en el ángulo que cae entre la hoja y el tallo primario. De manera similar, el lingüista moderno piensa en un 'nombre' no como el 'nombre de una persona, lugar o cosa', sino como miembro de una clase de palabras definidas por su relación, dentro de la estructura de la oración, con los 'verbos' y otras partes de ella. Quienes piensan primero en las cosas que son relacionadas (los relata) rechazarán por rebuscada cualquier analogía entre la gramática y la anatomía de las plantas. Después de todo, una hoja y un sustantivo no se asemejan entre sí por su apariencia externa. Pero si pensamos primero en las relaciones y consideramos los términos relacionados como definidos exclusivamente por sus relaciones, comenzamos a asombrarnos. En el ejemplo presente, no pretendemos que un sustantivo tenga el mismo aspecto que una hoja. Ni siquiera pretendemos que la relación entre hoja y tallo sea la misma que entre sustantivo y verbo. Lo que pretendemos es, primero, que, lo mismo en la anatomía que en la gramática, las partes tienen que clasificarse de acuerdo con las relaciones que median entre ellas. En ambos campos, las relaciones tienen que pensarse como algo primario, y los términos relacionados como algo secundario. Además de esto, se pretende que las

relaciones son del tipo generado por procesos de intercambio de información.³⁰

Kelvin no puede encontrar el sentido en una presunta individualidad genuina de su esposa, pues tal cosa nunca ha existido: Hari siempre fue una *instalación*. Un cruce de puntos en un boceto espaciotemporal: zapatos, familiares, escuela, mascotas, crema dental, libros, pinturas, moralidad. La copia de su esposa muerta intentaba llenar los espacios vacíos —la ausencia de recuerdos, el guion que establecía un repertorio de gestos— y por momentos alcanzaba a reverberar parte de una pauta o patrón con un edredón o con un vestido, con una disposición física, suficientes para hacer tambalear el edificio psíquico del protagonista. Ideología y materialidad, apariencia y profundidad, espacio y tiempo, no son entidades preexistentes ni dominios estructurantes de la realidad social y natural, sino efectos de la particular pauta organizativa del sujeto en su entorno. Al final del camino no habría nada parecido a naturaleza o cultura como órdenes separados.

La cosa y el objeto

En este punto, tras problematizar los conceptos relativos a la identidad y la unidad, se hace necesario clarificar qué es un objeto o de qué manera lo diferenciamos de otros materiales. Dagognet establece una diferencia ontológica entre la *cosa* y el *objeto* que en cierto modo contradice el planteamiento expuesto con anterioridad sobre el entramado sujeto, objeto, acción. Según Dagognet,³¹ la cosa es *aquello sin lo cual*, es lo dado, remite a los recursos y la potencia de la *natura naturans*, mientras que el

30 Gregory Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente* (Buenos Aires: Lohle, 1998), 181-2.

31 Dagognet, *Elogio del objeto*, 26.

objeto es un ensamblaje, una confección; es lo marcado o grabado, remite al sujeto, puesto frente, por y para él, como un auxiliar o dispositivo para estar en el mundo. La cosa, el pedazo de madera, los hilos del algodón, la piedra, venidos del fondo de los tiempos, sorprende por su inmutabilidad, es y será siempre lo que ha sido, pero el objeto, resultado de continuas elaboraciones, varía y escapa de la forma que momentáneamente se le ha aplicado.

La diferenciación establecida por Dagognet es similar a la de Jacques Monod,³² y aunque reproducen ontológicamente la separación entre naturaleza y cultura, permiten realizar un giro cognoscitivo valioso. Para Monod hay dos tipos de objetos, los naturales y los artificiales, los primeros, entre los que se encuentran los ríos, las montañas, las nubes, son moldeados por el juego de las fuerzas físicas a las que no se les puede atribuir ningún designio o propósito. En cambio, los segundos, entre los que se encuentran los tornillos, automóviles, trajes, traducen en la forma material la intención preexistente que les dio origen y forma, son producto de una actividad intencional o consciente.

Pero, ¿no son los ríos, montañas y nubes formaciones del juego semántico en el interior de una cultura?, ¿de qué es resultado el hombre?, ¿del juego gratuito de las fuerzas físicas o de la actividad consciente del mismo hombre? La respuesta es casi evidente: de ambas. El hombre es una concreción material difusa, sin contornos, que siempre está realizándose. Y como resultado del juego gratuito de las fuerzas físicas (si hace 65 millones de años no hubiera caído ningún meteorito a la Tierra provocando, presumiblemente, la extinción de los dinosaurios,

32 Jacques Monod, *Chance and Necessity, an Essay on the National Philosophy of Modern Biology* (1974): 15, citado en Milton Santos, *La naturaleza del espacio* (Barcelona: Ariel, 2000), 56.

nunca se hubiera visto en el planeta algo como un sílex intencionalmente troceado) sería la expresión de la naturaleza tomando conciencia de sí misma, que a su vez confronta el azar con el objeto,³³ dato y sintomatología del universo.

Por otro lado, contradiciendo a Dagognet, se podría objetar, sin un ápice de prudencia, que la *cosa* no es inmutable, y no es *en ningún momento* lo que siempre ha sido, pues las cosas no son unidades que se realizan en y por sí mismas, al margen de toda resolución complementaria. Limitar la *cosa* a sus contornos físicos conlleva asumir una perspectiva que rechaza las posturas más audaces e ingeniosas de la biología y la física actual. Inicialmente partimos de no considerar a toda entidad material como una realidad acabada en sí misma y definida por sus límites espaciales, sino por la interacción que realiza a distancia con otras realidades físicas. Es como si la materia, el corpúsculo, delimitado o restringido en la noción tradicional, perdiera su *solidez* para dar paso a una estabilidad difusa, probable, cuya incidencia es *advertida* en el instante, momento de la resolución. Las entidades materiales, en las teorías de Bohr y Heisenberg, se convierten en un conjunto de potencialidades afectadas por probabilidades que solo se manifiestan en una forma fugitiva, a veces bajo un aspecto, a veces bajo otro. En cada instante posee, por así decirlo, toda una serie de estados de movimiento posibles, y esas diversas potencialidades se actualizan en el momento de la medición científica.³⁴

33 Al hacer surgir al hombre, el proceso evolutivo ha tomado conciencia de sí mismo, aparentemente por primera y única vez en la historia del Cosmos. Theodosius Dobzhansky, "Changing Man", *Science*, no. 155, (1967), citado en Richard Dawkins, *El capellán del diablo* (Barcelona: Gedisa, 2005), 203.

34 Simondon, *La individuación*, 206-7.

La aparente inmutabilidad de la cosa obedece a una forma de mirar del sujeto condicionada por la cultura en la cual está inserto. La percepción de la entidad material autónoma, definida y diferenciada, heredada de la metafísica occidental, contrasta con otras percepciones culturales.

La literatura etnográfica es abundante con respecto a las variaciones de las categorías taxonómicas, o el espectro cosmogónico que divide a los seres del universo. Por ejemplo, entre los chewong,³⁵ de Pahang, Malasia, existe el concepto de “*ruwai*”, el cual posee un nivel de especificidad relativo a ciertas situaciones. En general, su sentido está referido al principio vital que distingue a los humanos, los ríos, los árboles y los animales de las cosas inertes, por lo que estos están continuamente asociados con la humedad y el aliento. En otro nivel de significación, todos los animales y plantas tienen *ruwai* en el sentido de estar vivos, pero solo algunos son *gente*, que en el contexto cultural significa ser consciente o ser personaje. Decir que los monos tienen *ruwai* es lo mismo que decir que son personajes y que tienen un estatus, categorización que depende de circunstancias contingentes.

Por tanto, hasta que algo se revela como personaje, los chewongs mantienen una actitud escéptica o descreída hacia cada planta, piedra o animal de la selva. La posibilidad de convertirse en personaje depende de la situación. La sociedad está limitada por los personajes con los que se tiene una relación de obligación, responsabilidad y derechos, relación que implica algún tipo de intercambio. Por ejemplo, todos los animales caza-

35 Datos extraídos del trabajo de campo realizado entre los chewong de Pahang, Malasia, de 1977 a 1979, por el antropólogo Signe Howell, “¿Naturaleza en la cultura o cultura en la naturaleza? Las ideas chewong sobre los ‘humanos’ y otras especies”, en *Naturaleza y sociedad*, coords. Philippe Descola y Gislí Pálsson (México D.F.: Siglo XXI, 2001), 149.

dos se chamuscan antes de destazarlos, el olor de la piel quemada va a la Tierra de ese animal particular y representa una especie de devolución de las capacidades asociadas a la fecundidad.

Por otro lado, cada individuo de una especie posee en su cuerpo un *manto* que hace parte inseparable de su estatus como personaje y que es diferente de su *ruwai*, aunque ambas formen la totalidad del ser, solo separables transitoriamente. La relación entre el cuerpo —manto— y el *ruwai* se presta a juegos semánticos que son, a su vez, arreglos ontológicos. Es posible que un ser con cuerpo de pájaro sea un ser humano y viceversa. En este proceso la identidad anterior se borra, por lo que el cuerpo pierde esa cualidad de dato exacto e inamovible. En conclusión, los chewongs aceptan que todo lo que hay en su medio ambiente es capaz de interactuar significativamente con ellos, por lo que *toda* la selva, incluyendo los numerosos mundos invisibles situados dentro y por encima de ella, es espacio natural, espacio poblado de *individuos borrosamente definidos*.

En síntesis, se podría llegar a afirmar que todo lo existente o proclive a existir, desde una idea a un martillo, es una *cosa*, y todo lo corpóreo, una llanta, una piedra, un río, un árbol, una silla, inserto en un sistema de acciones o en un diagrama gestual o simbólico, es un *objeto*, es decir, producción material subordinada a la voluntad de sentido. Estamos cerca de la idea generalizada de los geógrafos según la cual los objetos constituyen la totalidad de las existencias en la superficie de la Tierra, toda herencia de la historia natural y todo resultado objetivado de la acción humana. Cabría recordar la hermosa y astuta maniobra del artista canadiense Peter von Tiesenhausen, que declaró su pedazo de tierra como una obra de arte con el objetivo de evitar que construyeran sobre ella un oleoducto. La compañía petrolera desistió de sus intenciones ante el alegato del artista de poseer los derechos de autor.

El objeto es *presencia*, artimaña contra la aniquilación, pues “la experiencia epigenética de un animal se pierde para la especie cuando este muere, mientras que en la vida que continúa por otros medios que la vida, la experiencia del ser vivo, inscrita en el utillaje (en el objeto), se hace transmisible y acumulable”.³⁶ El objeto escapa a la cesación del individuo en su transitar orgánico y en ese trance se convierte en legado, sea un libro, una película, una piedra puesta sobre una tumba, un cuadro: “*Homo* innova porque almacena. Pese a que está sometido a las mismas leyes físico-químicas y a la misma dependencia cosmológica que el resto de los primates, el humano se distingue por interiorizar comportamientos que no ha vivido y normas que no ha producido. Cada individuo se inserta, así, a su vez, en un mundo transpersonal, por artificial, que empezó y continuará sin él”.³⁷ El sistema de objetos, entendido como soporte de la experiencia pretérita, condiciona la forma en que cada quien, sujeto de colectividad, se *agrega*, constituyéndose en relación a otros términos que en esa incorporación también ayuda a definir.³⁸ Llegamos a un mundo hecho de palabras y objetos, somos *destinados*. Por eso acatamos el ritmo.

36 Stiegler, *La técnica y el tiempo (I)*, 12.

37 Régis Debray, *Introducción a la mediología* (Barcelona: Paidós, 2001), 32.

38 Un caso paradójico lo componen los *pirahã*, una comunidad indígena de no más de doscientos individuos que habita la ribera del río Maici, un afluente del Amazonas, en Brasil. Los estudios lingüísticos realizados hasta el momento por Daniel Everett han evidenciado un idioma sin números, pronombres, tiempos verbales, oraciones subordinadas. Es una cultura en la que no existe memoria individual ni colectiva más allá de las últimas dos generaciones. Viven en un presente perpetuo. No tienen mitos ni ficción, la idea de *Dios* es inconcebible, y ante la pregunta “¿quién creo las cosas?”, responden “todo es lo mismo”. Estos hallazgos han ocasionado un gran debate, sobre todo con los lingüistas de la escuela de Noam Chomsky, pues contradicen el carácter universal de la recursividad, base estructural lingüística en la gramática generativa.

Si se concibiera por un momento la aberración antropológica de un hombre fuera de toda mediación técnica, espécimen biológico desnudo y sin contexto,³⁹ y a la vez se concibiera el objeto fuera de todo sistema, a lo sumo podría leerse en el primero la edad o el fenotipo y nada más, mientras que en el segundo podría accederse al tiempo de la especie, de la Tierra; podría intuirse el gesto que requiere para entrar en acción, y podría armarse una cosmología. El alma o pensamiento del hombre apresado por la producción. En cierto modo, la corporeidad orgánica no encierra ningún misterio, es solo un medio para llegar al objeto, esa materia organizada que posee una carga informacional que puede provocar la actualización de un mundo.

Es por esto que el sistema de objetos no solo permite una puesta en escena, sino que proyecta el tiempo, pues el número y la velocidad de los acontecimientos dependen por entero de movimientos de alianza o rupturas ejecutadas por los individuos. Si es posible reconstruir esos movimientos, es posible obtener también la dimensión temporal. Con el sílex troceado hallado en un yacimiento se apresa también el tiempo, esa cualidad que no podría revelar ningún material genético, y que nos convierte en los participantes o personajes incómodos del cosmos.

Los restos de un *Homo Sapiens*, dispuestos en un yacimiento junto con el primer útil sobre la Tierra, no son cosas exclusivamente o restos naturales o algo *venido del fondo de los tiempos*, sino objetos, productos de la historia natural, son artefactos de la memoria social, como las novelas decimonónicas, los floreros,

39 “El hombre es hombre solamente en la medida en la cual él existe entre sus semejantes y lleva el ropaje de los símbolos de su razón de ser. Desnudos y tiesos, el sacerdote jefe y el vagabundo no son más que cadáveres de mamíferos superiores en un tiempo y un espacio sin significación, porque ya no son el soporte de un sistema simbólicamente humano”. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 303.

las sillas, los videos de catástrofes naturales, las películas de bandoleros. Estos son los elementos de un mundo abierto, en el que todas las cosas reciben su cuota de lentitud o de miseria, alegría o intimidad, velocidad o temor.

El vértice inaudito en la trama

Con la desaparición de la primera herramienta de sílex desapareció un registro que es rescatado en otro útil, en una punta de saeta, en un hueso de alce⁴⁰ con inscripciones. Y con estos se establecen nuevas secuencias. El objeto permite contar una historia. Es la prueba de un recorrido y de un movimiento: los objetos de piedra tallada por humanos se diferencian de las marcas ambientales por la relación situacional en que son encontrados, los golpes de moldeado dejan negativos cuyos cortes siguen una tendencia o patrón que puede ser interpretado y clasificado en una tipología técnica. De esta manera, los arqueólogos establecen un orden, sujeto a un esquema mental mecanicista y lineal, base de la formalización narrativa y progresiva llamada *prehistoria*. El monolito de Kubrick, por ejemplo,

40 “Se poseen muy pobres testimonios sobre la industria del hueso y de la madera. En cuanto a la industria sobre materia ósea, parece que la situación no haya variado mucho desde los australopitecos. Los neandertales aserraban astas de cérvidos, que es el único testimonio seguro que se posee. Sin embargo, muchas veces, ciertos prehistoriadores han presentado fragmentos de huesos rotos o pulidos como testimonios de una industria que hubiera utilizado los fragmentos naturales de una manera directa. Se ha supuesto, incluso, la utilización de picos o de hachas de mano hechos con mandíbulas de oso, y de útiles para trabajar el cuero, pero esto no resiste una crítica tecnológica un poco rigurosa. En cuanto al trabajo en madera, los testimonios son indirectos pero precisos: la ausencia de elaboración de un utillaje de huesos y, por el contrario, la abundancia extraordinaria de fragmentos de sílex, cuyas huellas de uso indican que sirvieron para trabajar, bien sea el hueso o la madera, imponen la idea de que el trabajo de la madera desempeñaba un papel importante”. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 103-5.

rompería ese esquema, de ahí la molestia que produce en las mentes inmunes al desvarío.

Provocación similar puede desatar en espíritus más complacientes, crédulos o susceptibles a la ilusión conmovedora del fraude, el *Oopart* (*out of place artifact*) u objeto fuera de lugar, artilugios supuestamente encontrados en yacimientos prehistóricos que contradicen una lógica temporal debido a su compleja estructura técnica. En otras palabras, son demasiado avanzados para la época trazada en la historiografía oficial, como la copa de Wilburton, una pieza de hierro hallada en 1912 en una mina de Oklahoma estimada en 300 millones de años; o el martillo de Texas, hallado con la madera del mango fosilizado y la cabeza fundida con la roca.

El surrealismo ofrece muestras semejantes, pues en una operación de ensamblaje o descontextualización desnaturaliza al objeto, es decir, lo abstrae de su función original, sea modificándolo morfológicamente o situándolo en espacios en los cuales rompe el equilibrio de las relaciones culturalmente preestablecidas, con el fin de facilitar el instante poético o la experiencia sensorial inédita.

He ahí la incógnita final: el objeto nos sitúa en la trama, es el soporte material de la historia del hombre sobre el planeta. Las relaciones en las que está inscrito producen *el* sentido.

El monolito de Kubrick, el *Oopart* y el objeto surreal abren el cauce de una realidad alterna al margen de la lógica racional, de la vida cotidiana o de la vida *real*. *No hacen cuerpo con el esqueleto*, pero son *con-secuencia*. La ficción, en este caso, insinúa una estructura paralela que erosiona la fiabilidad del mundo e interrumpe la decadencia. O eso pensaba Borges:

Las cosas

El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,

un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde

una ilusoria aurora ¡Cuántas cosas,
limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,

ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido.⁴¹

41 Jorge Luis Borges, *Antología poética 1923-1977* (Bogotá: Oveja Negra, 1986), 85.

La tela de Aracné

Hacia el final de su vida, Velázquez ya no pintaba cosas definidas; pintaba lo que había entre las cosas definidas. Erraba alrededor de los objetos en el crepúsculo. Sorprendía la sombra y la transparencia, las palpitaciones coloreadas y las convertía en el centro invisible de su sinfonía silenciosa. Solo tomaba del mundo los cambios silenciosos que se entrelazaban dando forma y sonido. Un progreso continuo sin choques ni sobresaltos que interrumpieran la marcha. El espacio reina. Una onda aérea resbala sobre las superficies, se impregna de sus emanaciones, las define y moldea propagándolas como un perfume, como un eco sobre los alrededores de polvo imponderable

Jean-Luc Godard, Pierrot el loco

Alexander, dramaturgo, filósofo, esteta y actor, personaje principal de *Sacrificio*¹, última película realizada por Tarkovski, reza angustiado tras darse cuenta de que se ha desencadenado la Tercera Guerra Mundial. Alexander promete sacrificar su familia, sus posesiones, su forma de vida, a cambio de preservar la paz mundial,

¹ *Sacrificio*, dirigida por Andréi Tarkovski (Estocolmo: Argos / Svenska Filminstitutet, 1986), 142 min.

y al darse cuenta de que su criada es una hechicera que puede restablecer el curso de las cosas si duerme con ella, el hombre se atreve a agotar tal posibilidad. Este gesto de amor contradice la postura crítica del hombre frente al mundo moderno: al principio de la película, Alexander recita un monólogo en el que contrasta el progreso tecnológico actual con el equilibrio material que otras sociedades han alcanzado. Resulta paradójico que ese mismo hombre sea capaz de abandonarlo todo por salvar una civilización que ha roto los vínculos con su parte más espiritual. Más paradójico aún resulta ser que la amenaza de destrucción de un mundo tan tecnológicamente avanzado sea apaciguada con los poderes paranormales de una bruja. Lejos de cualquier atisbo metafórico, resulta inquietante la mezcla de los dos tipos de pensamiento, el mágico y el racional, concebidos normalmente como contrapuestos, pero que en la vida práctica de cualquier ciudadano occidental, y sobra decir, étnico tradicional, son corrientes y habituales.

En el libro *El pensamiento salvaje*, Lévi-Strauss despacha su análisis sobre los ordenamientos profundos que subyacen en los mitos y las clasificaciones totémicas mediante la exposición de un repertorio audaz y muy entretenido de casos etnográficos descritos por varios estudiosos de las sociedades consideradas todavía por muchos como primitivas. En la mayoría de estos casos pueden leerse alternativas a la dicotomía entre naturaleza y cultura, expresión antropológica de la ruptura óptica.² Las interacciones entre los seres humanos y los demás seres, vivos

2 El postulado de la ruptura óptica sostiene que los seres vivientes se reparten entre *dos clases de entes radicalmente inconmensurables*: el hombre, por un lado, y los "animales", por el otro. Se trata de una concepción discontinuista, puesto que niega la unidad genealógica de las formas de vida. Se trata también de una visión segregacionista, ya que plantea una inconmensurabilidad entre el "ser" del hombre y el de los otros seres vivientes. Jean-Marie Schaeffer, *El fin de la excepción humana* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009), 26.

o inertes del entorno, están definidas por un circuito de correspondencias y diferencias en el que los mitos, ritos, bienes, genealogía, magia, tecnología y religión se articulan en un todo coordinado y coherente con los cambios climáticos, el comportamiento animal, el mapa del cielo o la constitución orográfica.

No hay corte o separación entre dos dominios opuestos sino una dinámica red de mediaciones y referencias móviles, a veces cercanas, tal vez internas, de cuando en cuando vaporosas, *simplemente tramas*. Tramas en las que todo es natural, social y narrado.

Los indígenas del suroeste de los Estados Unidos, por ejemplo, hacían de los fenómenos patológicos la consecuencia de un conflicto entre los hombres, los animales y los vegetales. El conflicto se originaba cuando los animales enviaban las enfermedades a los hombres, quienes a su vez tenían a los vegetales como aliados. Lo importante es que cada especie poseía una enfermedad o un remedio específico. Para los chickasaw, los males de estómago y los dolores de pierna venían de la serpiente; los vómitos, del perro; los dolores del maxilar, del ciervo; los trastornos del vientre, del oso; la disentería, de la mofeta; las hemorragias nasales, de la ardilla; la ictericia, de la nutria; los trastornos del bajo vientre y de la vejiga, del topo; los calambres, del águila; las enfermedades de los ojos y la somnolencia, del búho; los dolores de las articulaciones, de la serpiente cascabel.³

De igual modo, también es posible descubrir en el sistema clasificatorio totémico el reflejo de dinámicas vinculantes y significativas en cuanto presenta relaciones sociales entre diferentes seres vivos. Debe aclararse que este conocimiento del

3 Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997), 249.

mundo no es una simple representación de la naturaleza, como alegan obstinados muchos relativistas culturales, pues “imaginar a miles de millones de hombres encarcelados en visiones deformadas del mundo desde el amanecer de los tiempos es tan difícil como imaginar los neutrinos y los cuásares, el ADN y la atracción universal como producciones sociales tejanas, inglesas o borgoñas”,⁴ sino que exponen formas de hacer, de estar con el otro. Afirma Descola que:

[...] el totemismo y el animismo nos parecen representaciones interesantes desde el punto de vista intelectual, pero falsas, sólo manipulaciones simbólicas de ese campo de fenómenos específico y circunscrito que nosotros llamamos naturaleza. Sin embargo, viviendo el asunto desde una perspectiva desprejuiciada, la existencia misma de la naturaleza como dominio autónomo está tan lejos de ser un dato primario de la experiencia como los animales que hablan o los lazos de parentesco entre hombres y canguros [...] el animismo, el totemismo y el naturalismo no son sino retículas topológicas abstractas que distribuyen identidades relacionales específicas dentro de la colectividad de humanos y no humanos. Esas identidades se vuelven diferenciadas, y en consecuencia antropológicamente significativas, cuando son mediadas por modos de relación, o esquemas de interacción, que reflejan la variedad de estilos y de valores que se encuentran en la praxis social”.⁵

En una sociedad del norte de América, cada clan o subclan posee una serie de nombres que solo sus miembros pueden llevar, los cuales abarcan al animal por entero, o algunas de sus

4 Latour, *Nunca fuimos modernos*, 154.

5 Philippe Descola, “Construyendo naturalezas. Ecología simbólica y práctica social”, en *Naturaleza y sociedad*, coords. Philippe Descola y Gísli Pálsson (México D.F.: Siglo XXI, 2001), 109-10.

partes articuladas a una de sus predicaciones en el tiempo o en el espacio: Perro-que-ladra, Bisonte-encolerizado, Ojos-resplandecientes-del-oso. El animal puede ser sujeto o predicado: el-pezu-mueve-la-cola, La marea-arrastra-a-los-cangrejos. En todo caso, cualquiera que sea el procedimiento utilizado, y lo más frecuente es encontrarlos yuxtapuestos, el nombre propio termina evocando un aspecto parcial de la entidad animal o vegetal, tal como corresponde a un aspecto parcial del ser individual,⁶ lo que finalmente termina fomentando una serie de prescripciones de orden comportamental.

Un caso más cercano de intermediaciones lo generan los habitantes ribereños del Chocó, herederos de tradiciones mágico-religiosas africanas, hispánicas y amerindias, quienes realizan acciones de carácter ritual con el fin de favorecer la inmersión del individuo en un mundo poblado de espíritus selváticos, ánimas, santos católicos, animales feroces. El *ombligado*, por ejemplo, es una operación que consiste en frotar el ombligo del recién nacido con diferentes tipos de sustancias, las cuales pueden ser de origen animal, vegetal o mineral. Puede utilizarse araña cosida, uñas de tapir, saliva seca de anguila, huesos de ardilla, de ciervo salvaje o de animales con cuernos, plumas quemadas de pájaros de la selva, patas de conejo salvaje, plantas pulverizadas.

También es común el uso de polvo de oro, cenizas de escritos en papel de hombres muy inteligentes, carne seca de pescado, agua del río o el propio sudor de la partera. Se supone que las características de categorización térmica, espacial y física de las sustancias empleadas son incorporadas por el niño o la niña por asociación metafórica o metonímica: que el futuro hombre sea fuerte como el tapir, paciente y feroz como la araña,

fecundo como el conejo, viajero como el agua, o que la futura mujer cuide a sus hijos como la gallina, o sea sabia como una curandera, o que atraiga el oro y la riqueza.⁷

Aunque todas las comunidades humanas establecen la diferencia entre ellas y los demás elementos del universo, incluidos otros seres humanos, llamándose a sí mismos en sus respectivas lenguas *Los Hombres*,⁸ solamente los occidentales privilegian la condición humana frente a los demás entes o elementos del planeta. Legado ideológico originado en el judeocristianismo que posteriormente se consolida con el Humanismo y la Ilustración francesa. La Razón, presunta cualidad inherente y exclusiva de nuestra especie, sería una versión secular de la *creación a imagen y semejanza de Dios*.

Esta segregación y distribución de dos clases de seres (ruptura óptica) no debe confundirse con el dualismo ontológico referido a la modalidad del ser, es decir, a la creencia en una realidad material por un lado y una realidad espiritual por el otro.

7 Anne-Marie Losonczy, *La trama interétnica. Ritual, sociedad, y figuras de intercambio entre los grupos negros y Emberá del Chocó* (Bogotá: ICANH, 2006).

8 “En numerosos grupos humanos la palabra que sirve para designar el grupo étnico es: ‘hombre’. La asimilación de la etnia a una especie de ‘yo’ ideal, reuniendo las cualidades del bien y de lo bello, se conjuga con la tendencia a colocar fuera del mundo familiar a los pueblos monstruosos que materializan en su aspecto y en sus costumbres, el mal y la fealdad [...] En lugar de colocar a los hombres —idénticos en esencia— al extremo de una línea evolutiva, como hemos aprendido a hacerlo, el pensador precientífico considera como hombres esenciales a los que constituyen su propio núcleo étnico, más allá del cual —en círculos más y más lejanos— aparecen seres cuya humanidad es menor y se compone de hibridaciones cada vez más extrañas [...] Creación resuelta por los mitos de origen, ausencia de percepción de la inmensa profundidad del tiempo, etnocentrismo y misterio de un mundo en el cual los límites de lo natural y lo sobrenatural se pierden en los confines geográficos y caracterizan, entre los esquimales o los australianos como en el explorador de la Edad Media, la imagen del hombre, variable en el espacio fuera de toda coherencia biológica pero estable en un tiempo sin profundidad”. Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 9.

Este dualismo no es más que una figura particular del pluralismo ontológico, por lo que es posible ser dualista sin tener que suscribir el segregacionismo óntico,⁹ pues “sostener que existen dos modalidades del ser irreductibles una a la otra no implica que estas deban distribuirse en dos clases de entes mutuamente exclusivos”.¹⁰ Muchas culturas, en vez de creer en un cuerpo y un alma, aceptan la idea de almas múltiples, las cuales tienen diferentes orígenes, funciones y destinos. Los huli de Nueva Guinea diferencian tres fuerzas interiores, ninguna de las cuales se diferencian de la *piel* —que reemplaza la noción de *cuerpo*—, ni responden a nuestra noción de *espíritu*.¹¹ Poblaciones afrodescendientes de la costa pacífica colombiana creen en la integración de varios tipos de almas con el cuerpo a medida que este crece.¹²

Muchas otras culturas conceden esa dualidad a seres no humanos, con la que se recalca una diferencia de grado y no de naturaleza: en el budismo japonés se considera que, tanto los animales y las plantas como los objetos *inanimados*, pueden alcanzar el despertar. En el sintoísmo existe la idea de que las herramientas son susceptibles de poseer espíritu, por lo que deshacerse de ellas sin tomar ciertas precauciones podría ofenderlas y provocar su venganza, de ahí proviene la tradición de los ritos funerarios para objetos inanimados celebrados en algunos santuarios. En las cosmologías amazónicas los animales son gente,

9 Mas no es posible lo contrario: “No cabe duda de que para poder adherir al postulado de la ruptura óntica haya que ser dualista. En efecto, para que se pueda firmar que hay una incommensurabilidad óntica entre el hombre y los otros seres vivientes, es preciso que previamente se haya admitido la existencia de dos órdenes ontológicos distintos”. Schaeffer, *El fin de la excepción humana*, 27.

10 Schaeffer, *El fin de la excepción humana*, 27.

11 Schaeffer, *El fin de la excepción humana*, 26.

12 Losonczy, *La trama interétnica. Ritual, sociedad, y figuras de intercambio entre los grupos negros y Emberá del Chocó*.

pues estos manifiestan emociones, conciencia e intencionalidad. Y para los guarayos, a modo de una exégesis surreal de un darwinismo vulgarizado, los animales descienden del hombre.¹³

En relación con la geografía, el territorio puede hacer parte de narrativas míticas unificadoras. Allí se configura parte del universo social. Los penobscot de Maine interpretan todos los aspectos geográficos del territorio tribal en función de las peregrinaciones del héroe civilizador Gluskabe, y de otros eventos míticos relacionados. Un peñón alargado es la piragua del héroe, una veta de piedra blanca simboliza las entrañas del alce al que dio la muerte, el monte Kineo es la marmita volcada en la que coció la carne.¹⁴ Esta suerte de animismo del mundo inerte plantearía en el plano del dualismo la semejanza interior y la diferenciación física. Aun así, prevalecen las correspondencias.

Los occidentales, en cambio, tienen una extraña idea acerca de las cosas. Recuerdan que son parte de la naturaleza (esa otra idea bajo la cual conciben lo que aparece en *Animal Planet*) cuando se ven amenazados por ella (un tifón, un terremoto, un relámpago iluminando el parabrisas del auto), y, tras percibirla lejana, pueden experimentarla peligrosa o, en ocasiones, potencialmente recreativa. De esta forma, transportándose en metro, tomando cerveza, hablando en inglés o escribiendo libros, el occidental cree estar por fuera de ese medio ambiente donde crecen las flores y se matan los animales; como si no respirara oxígeno o tomara agua o se enfermara por los parásitos de la carne del animal que consumió, aunque no lo hubiese cazado. Unos pocos años de encumbramiento tecnológico y otros cientos de soterrada y arrogante filosofía han puesto un velo sobre

¹³ Schaeffer, *El fin de la excepción humana*, 28-29.

¹⁴ Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, 241.

las mediaciones materiales y simbólicas que nunca han dejado de darse entre el ser humano y el entorno. De otra forma no hubiese sido posible la estancia en el planeta, durante poco más de cien mil años, de este primate fisiológicamente poco especializado llamado *Homo Sapiens Sapiens*.

Entre monstruos taciturnos y mecanismos de reloj de bolsillo

El 17 de febrero de 1600, Giordano Bruno fue quemado vivo por proponer la existencia de varios sistemas solares. Casi dos siglos después, en 1793, fue quemada en Polonia la última bruja de Europa.¹⁵ El mundo de híbridos y atroces pero naturales desdoblamiento daba paso a uno de serenas y claras taxonomías. Los estertores de una época sin época fueron reducidos al infantilizado folclor o a los cuentos morales y pedagógicos, y los entrecruzamientos azarosos adquirieron un matiz enfermizo o melancólico. A todo lo dejado atrás se le llamó Edad Media:

Para el espíritu medieval, el pitecántropo no hubiera sido una sorpresa, pues hubiera aceptado al hombre-mono como aceptaba al hombre con cabeza de perro, al unípedo y al licornio. Los mapas de comienzos del siglo xvi muestran a América en particular, poblada de cinocéfalos con marcha humana o por hombres sin cabeza en cuyo pecho llevan los ojos o la boca. Es el caso del almirante turco Piri Reis, hecho en 1513 según un modelo probablemente de Cristóbal Colón. [...] El transformismo no era positivamente formulable puesto que la gesta de los héroes y los dioses animaba toda transformación.¹⁶

15 Norman Pounds, *La vida cotidiana: historia de la cultura material* (Barcelona: Crítica, 1992), 21.

16 Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 8.

¿Qué más podía esperarse de aquel período si la prosa filosófica, según lo expresa Barzun, “era bárbara y solo apta para hablar de teología?”¹⁷

Darwin finalmente no sumergió al hombre en los entresijos selváticos de la materia y la corrupción, sino que lo fijó en una posición de concisas simetrías, un cómodo emplazamiento en la parte superior de la pirámide que adquiriría mayor consistencia cuanto mejor se estableciera un cerco clasificatorio, matemático y nítido, de objetos y especímenes. El híbrido medieval se convirtió en un engendro inconcebible y la *naturaleza* en una fase superada gracias al pensamiento racional del hombre moderno.

Los modernos

Están obsesionados con la historia. Y la conciben como declaración secuencial del mundo espiritual de la sociedad que se encarrila hacia el futuro. Con la historia, el hombre moderno reparte, distribuye y supera. Las revoluciones provocan cortes epistemológicos y la sociedad se transforma con el advenimiento de valores, principios y conceptos nuevos. Como si de pronto todo lo anterior hubiese estado errado, como si cada cierre de temporada acarrearra un sustantivo avance sobre el terrible reino de las tinieblas, la sociedad termina por elevarse. Cada nuevo descubrimiento sobre la constitución de la naturaleza, esa entidad ahistórica susceptible de ser dominada, abriría la brecha del progreso, esa buena nueva identificada con algún tipo de liberación. El relato judeocristiano y el ideológico liberal prescriben el mismo acuerdo fundamental: avance sobre el pasado, irracional y oscuro, para engendrar, con la inversión de energía, capital y fe, el futuro de la bienaventuranza. Es por esto que el pasado, tiempo confuso en el que todas las

17 Jacques Barzun, *Del amanecer a la decadencia* (Madrid: Taurus, 2001), 90.

cosas se mezclaban, objetos, animales, humanos y minerales, se contraponen al tiempo de la cultura, que establece su dominio en el porvenir.

La separación entre naturaleza y cultura, por tanto, supone la separación entre pasado y futuro, escisión directamente relacionada con el dualismo heredado del mundo antiguo y posteriormente consagrado en la modernidad entre la exterioridad e interioridad, entre *Res Extensa*, “abstracción geométrico-mecánica desprovista de todas las cualidades de la percepción sensible, desnuda de toda facticidad y alejada de la riqueza de significados contenida en lo dado”, y *Res Cogitans*, “subjetividad consciente que se concibe como fundamento ideal de la Extensión y que, aunque en un principio (en Descartes) se estimaba tan ajena al espacio como al tiempo, poco a poco, en un trayecto que va desde Kant hasta Heidegger, pasando por Hegel, Husserl, Dilthey y Bergson, se convierte en tiempo”.¹⁸

Precisamente esta distinción entre materia y pensamiento fue desarrollada, en la metafísica de Kant, a través de la idea de progreso desde lo sensible o *fenoménico* hasta lo suprasensible o *nouménico*. La priorización del pensamiento, del sometimiento de la realidad (exterior) a la conciencia (interior), indicaba a su vez la predilección filosófica por el espíritu, aquello que, exento de la degradación material, simplemente duraba o permanecía. La moral, la libertad, la historia eran manifestaciones de esta sublime dimensión humana, mientras la naturaleza, la materia, el espacio, simples estados transitorios que solo los pueblos más civilizados podían superar.

Nietzsche fue un feroz crítico de este modelo filosófico. Se preguntó por qué dos órdenes y por qué necesariamente uno se

eleva sobre el otro, además notó que la metafísica, al fundar la pretensión de progreso hacia lo suprasensible, desatendiendo lo sensible, no hizo otra cosa que favorecer el ideal ascético, una búsqueda existencial instaurada en la desertización del exterior, la neutralización de las emociones y los sentidos (*an-estesia*), y la negación de la carne y el cuerpo. De esta forma, Nietzsche llegó a concebir la metafísica como cierta organización y cualificación de las afecciones, cimiento fundamental “a la hora de moldear el camino del pensamiento europeo”.¹⁹

Bruno Latour afirma, siguiendo a Nietzsche, que los modernos tienen la enfermedad de la historia,

[...] quieren conservarlo todo, fecharlo todo, porque creen haber roto para siempre con su pasado. Cuanto más acumulan las revoluciones, tanto más conservan; cuanto más capitalizan, tanto más ponen en el museo. La destrucción maníaca es pagada simétricamente por una conservación también maníaca. Los historiadores reconstruyen el pasado detalle tras detalle con tanto mayor cuidado cuanto que fue sepultado para siempre. Pero, ¿estamos tan alejados de nuestro pasado como queremos creerlo? No, porque la temporalidad moderna carece de mucho efecto sobre el paso del tiempo. Así, pues, el pasado permanece, y hasta vuelve. Pero este resurgir es incomprensible para los modernos. Ellos lo tratan entonces como el retorno de lo reprimido. Lo convierten en un arcaísmo. ‘Si no prestamos atención, piensan, vamos a volver al pasado, vamos a volver a caer en las edades oscuras’. La reconstrucción histórica y el arcaísmo son dos de los síntomas de la incapacidad de los modernos para eliminar lo que sin embargo deben eliminar para tener la impresión de que el tiempo pasa.²⁰

19 Pardo, *Las formas de la exterioridad*, 24-26.

20 Latour, *Nunca fuimos modernos*, 105.

La perspectiva temporal moderna, reflejo de un modelo evolucionista de torpe lectura darwinista, no está muy alejada del esquema ofrecido por L.H. Morgan en su obra de 1877, *La sociedad primitiva*.²¹ El antropólogo norteamericano explica la diversidad cultural como resultado de un proceso compuesto por tres etapas sucesivas y progresivas: salvajismo, barbarie y civilización, caracterizadas cada una por ciertos avances técnicos.²² A pesar del surgimiento de tendencias que agrupan diversas escuelas de pensamiento supuestamente críticos con esta visión, como el posmodernismo y el antimodernismo, estas mantienen o reproducen, bajo el velo de pueriles derroteros, la premisa inicial de equiparar todas las sociedades del globo en la misma trayectoria étnica.

Los antimodernos, por ejemplo, apelan a la recuperación de cualidades espirituales perdidas en la búsqueda del progreso tecnológico y económico. Por eso celebran una supuesta pureza tribal de las comunidades que no han recorrido aun ese camino, exaltan la diversidad cultural como una muestra de la imponderable sensibilidad e inteligencia humana y enaltecen la equilibrada comunión entre los pueblos indígenas y la naturaleza. No solamente sustentan sus divagaciones *new age* con frágiles evidencias científicas, sino que también conservan completamente intactos los términos de la dicotomía moderna. La diferencia está en que privilegian el término opuesto.

21 Lewis Morgan, *La sociedad primitiva* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1972).

22 El salvajismo estaba caracterizado por la recolección, la caza y la pesca, y el uso del arco y la flecha; la barbarie se identificaba con la agricultura y la domesticación de animales, el uso de la cerámica y las herramientas de metal; y la civilización, último tramo del camino, estaba definida por el uso de la escritura. Esta conceptualización generó inquietantes lecturas, como la de Engels, en su obra *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. El particularismo y el estructuralismo, en antropología, refutaron la visión marcadamente etnocentrista de esta postura.

Los posmodernos, mientras tanto, en su apertura a la democratización de las formas de vida, la desregulación de las jerarquías, la reivindicación de los derechos de las minorías, el beneplácito por la efervescencia del relativismo cultural, facilitan la ampliación del margen de ganancia de los grandes capitalistas que ya no encuentran límites económicos ni morales para lucrarse. ¿Aceptaría el multiculturalista un asomo de amenaza al tan rumiado concepto de *dignidad humana*²³ por parte del nativo que cuenta, entre sus prácticas tradicionales, la lapidación femenina? ¿Qué tanto toleraría el antimoderno humanista al indígena que sacrifica a su prisionero en un altar de piedra como ofrenda a la divinidad genuina del sol?, ¿qué parte de su manual de Derechos Humanos no podría traducirse del francés a la lengua aborígen? El occidental progresista defiende la diversidad étnica como un ejercicio de estilización folclórica, pero cuando esta pluralidad desafía las bases morales de presumible alcance universal, la censura, bélica o académica, no se hace esperar. ¿O cómo podríamos explicar nuestras relaciones de animadversión con el mundo musulmán?

En 2011 se desataron varias revueltas populares en algunos estados dictatoriales de Oriente Medio como Egipto, Libia y Siria. Al fenómeno lo llamaron Primavera Árabe, pero visto más de cerca eran disparos antiaéreos, cráteres en carreteras sin pavimentar, mujeres y niños despedazados por los proyectiles,

23 “Manifiesto cierta compasión hacia los desdichados, pero no difiere mucho de la que siento ante un animal atrapado en un cepo, me limito a separar las mandíbulas del cepo porque me imagino la mordedura de los nervios y la carne. Y en cuanto al concepto de dignidad humana, confieso que no lo comprendo en absoluto. Por mi parte no siento ninguna dignidad especial en mi propia persona; pueden hacerme sufrir, someterme a malos tratos; me quejaré del sufrimiento y de los malos tratos; me quejaré como animal y no, específicamente, como hombre”. Michel Houellebecq y Bernard Henri Lévy, *Enemigos públicos* (Barcelona: Anagrama, 2010), 147.

hombres que miraban encima del hombro con un cigarrillo colgando de la boca y empuñando una ametralladora con la mano levantada. Los aviones de combate surcaban el cielo, obedientes a la Resolución 1973 de la ONU, y los titulares de los principales periódicos del mundo asumían la prerrogativa propia del espectáculo: centenares de civiles muertos, Gadafi aferrándose al poder, Obama aludiendo a la paz y a la libertad. Sí. La Primavera; Occidente intentaba contar de nuevo su historia de doscientos años, la de los Derechos Humanos, la igualdad, la democracia.

Sobre el mundo musulmán en Oriente Medio, la poderosa Europa y los imperialistas Estados Unidos de América intentaban rediseñar un proyecto político e ideológico acorde con un modelo democrático moderno. Dibujaban sobre un mapa de arena e intentaban reformular las divisiones coloniales impuestas arbitrariamente a principios del siglo xx. Sin embargo, el mundo musulmán no es ninguna civilización antagonista, ni la expresión del desafuero bárbarico o exótico en un mundo globalizado. No es una etiqueta con la cual despachar el capítulo de una clase preliminar de geopolítica para *Dummies*. Oriente Medio es un caldero étnico y religioso compuesto de tribus rivales e indómitas guiadas por jerarquías inscritas en tradiciones difíciles de traducir al código indoeuropeo, su fulgor se desprende de las divisiones místicas irreconciliables.

Las intervenciones contrastantes en Libia y Siria evidencian la falacia narrativa, de corte primaveral, de los occidentales. En Libia, tras pasar de la protesta pacífica a la insurrección armada, el escenario adquirió las connotaciones de conflicto interno con derivaciones internacionales confusas. Estados Unidos, Francia y el Reino Unido intentaron vender a la opinión pública la intervención. Las palabras esgrimidas, altisonantes y casi épicas, fueron reveladoras del espíritu fabulador que escondían las

motivaciones políticas. Obama lo planteaba de esta forma: “en este momento particular, nos enfrentamos a la posibilidad de una violencia a una escala horrorosa”. Y luego agregaba: “algunas naciones pueden ser capaces de hacerse las de la vista gorda ante las atrocidades cometidas en otros países. Los Estados Unidos de América son diferentes”.

¿Qué tanto sabía América de la opresión y la injusticia en el país con la mayor esperanza de vida en África continental?, ¿qué ministro de defensa europeo podía diferenciar claramente la estructura de los grupos rebeldes más allá de la vaga división entre civiles, militares disidentes y líderes tribales?, ¿hacía cuentas Sarkozy, tras rascarse la nariz frente al televisor, del porcentaje exacto de simpatizantes de Al-Qaeda que esperaban ser armados como respuesta al régimen opresor?

¿No se estaría reescribiendo la historia con los mismos resortes dramáticos con los que se amortiguó el apoyo brindado por Reagan a los *contra* en Nicaragua; el esfuerzo por armar a los muyahidines, que dieron origen a los talibanes, contra las fuerzas soviéticas en Afganistán; o la solapada ayuda a Irak en la década de los ochenta? La defensa de los intereses nacionales de los Estados Unidos suele ser la premisa que avala cualquier injerencia, y esta siempre viene sostenida por los principios unificadores e incontestables propios de la ideología liberal resultante de la Revolución Francesa. Esa buena nueva secular que solo es posible en un mundo conceptualmente simplificado, lineal, dicotómico, racional y judeocristiano.

El supuesto paternalista de exitosa amplificación mediática “proteger a la población civil” era vago e ingenuo, pues se apoyaba en un desconocimiento, olvido adrede, de las complejas configuraciones etnológicas en la región. El estratega norteamericano o europeo no ocultaba sus intereses por los recursos energéticos

de la zona, y para desarrollarlos no exigía mayores matices retóricos: la guerra global contra el terrorismo islámico o la lucha por la libertad son subterfugios apropiados y óptimos por la gran simpleza de sus cualidades emocionales y discursivas.

Siria se caracteriza, al igual que países como Irak y El Líbano, por la diversidad étnica y religiosa, pues además de los sunitas comparten el territorio los chiitas, los kurdos, los drusos y los alauitas. Hace poco más de una década, su actual gobernante, Bashar al-Assad, recibió el poder de su padre, Hafez al-Assad (quien estuvo en el poder por más de treinta años), razón por la cual se les considera dictadores. A pesar de la demanda de los kurdos por los derechos ciudadanos o las protestas sunitas que piden la caída del régimen, Estados Unidos, reprimiendo fácilmente sus ansias de libertad en el globo, se ha mantenido en silencio, pues prevé las consecuencias que traería una guerra étnica tan cerca de los Altos del Golán, en la que se podrían ver involucrados territorios como Turquía, Israel, El Líbano, Jordania e Irak, claves en su estrategia geopolítica.

En este caso, Occidente va con más cuidado, reconoce las asimetrías, las bifurcaciones peligrosas. En Libia, donde finalmente cayó Gadafi, el libreto podía ser por el momento implementado. No todas las fábulas traen la misma enseñanza.

Los sueños de Descartes

El hombre moderno concibe el universo como un sistema mecánico compuesto de piezas, el cuerpo humano como una máquina, la vida en sociedad como una lucha competitiva por la existencia, la historia como el progreso material ilimitado a través del crecimiento económico y tecnológico.²⁴ Esta perspectiva es resul-

tado de un trabajo de *depuración*, en el que las cosas son reducidas a un patrón unificador, un programa mecanicista o atomista que refleja una tensión constante entre las partes y el todo. De esta manera, todos los elementos *incoherentes* con esta visión del mundo son considerados errores, malas traducciones, efectos colaterales, curiosas ensoñaciones o divertidas elucubraciones; en suma, peculiares datos historiográficos.

La imagen del mundo como una máquina perfecta, gobernada por leyes matemáticas exactas radicada tras la revolución científica de los siglos XVI y XVII, tuvo en las figuras de Galileo, Descartes, Bacon y Newton sus máximos representantes. Pero no todo es tan transparente. La superficie del cuadro presenta tachaduras sutilmente ocultas: Newton, que además era alquimista, creía que estudiar el comportamiento de la Naturaleza era trivial comparado con la interpretación de la Revelación Divina; durante el último tercio de su vida renunció a la ciencia para dedicarse al estudio de *El libro de Daniel*, con el fin de descubrir la verdad sobre el Armagedón. El químico, físico y fisiólogo flamenco Van Helmont y el médico y botánico Herman Boerhaave, creían en espíritus activos obrando sobre los fenómenos. Kepler era astrólogo. Gerolamo Cardano, audaz matemático y perspicaz geólogo, tenía el don de la profecía, además predijo la fecha de su muerte con insuperable precisión. Vesalio terminó por creer que la disección de los cuerpos humanos era pecado; peregrinó a Jerusalén. Y el gran símbolo del paradigma, Descartes, descubrió su vocación analítica tras rezarle a la Virgen María; la madre de Dios lo guio en una serie de sueños en los que aparecía una fruta exótica, una tormenta con relámpagos dentro de una habitación, un libro de poesía en la mano seguido por una conversación con un hombre sobre unos poemas

que finalizaban con un verso suyo que decía: “¿qué senda he de seguir en la vida?”²⁵

Serres dice que no existe mito más puro que la idea de una ciencia pura de todo mito.²⁶ Parte de la empresa moderna consiste en hacer parecer que la objetividad científica trasciende cualquier indecencia espiritualista y es independiente de cualquier coacción sentimental o política. La bomba de vacío desarrollada por el químico y físico irlandés Robert Boyle, por ejemplo, es tan poco moderna como revolucionaria:

Ella asocia, combina y vuelve a desplegar a innumerables actores, algunos de los cuales son nuevos y frescos —el rey de Inglaterra, el vacío, el peso del aire— pero no es posible considerarlos a todos como nuevos. Su cohesión no es lo bastante grande para que se pueda zanjar por completo con el pasado. Para esto se precisa todo un trabajo suplementario de clasificación, limpieza y distribución. Si colocamos los descubrimientos de Boyle en la eternidad y caen ahora sobre Inglaterra de un solo golpe; si los vinculamos con los de Galileo y Descartes uniéndolos en un ‘método científico’ y si, por último, rechazamos como arcaica la creencia de Boyle en los milagros, obtenemos entonces la impresión de un radical tiempo moderno.²⁷

Los objetos, considerados en un marco racional como resultados o medios para conseguir otros productos, son en realidad piezas activas, indispensables para ayudar a constituir esas formalizaciones sociales que los modernos consideran como los motores de la historia. El reloj, por ejemplo, es un objeto

25 Barzun, *Del amanecer a la decadencia*, 299-309; 310-15.

26 Latour, *Nunca fuimos modernos*, 140.

27 Latour, *Nunca fuimos modernos*, 109.

que propició el advenimiento de la programación mecánica del mundo. El tiempo, esa dimensión inaprensible y fugaz, fue asegurada: la secuencia lineal e irreversible se hizo concreta y manejable. Y la *ilusión* de que unas cosas suceden antes o después de las otras se hizo más *real*.

De la misma manera, la imprenta, avance técnico plenamente desarrollado en el siglo xv, posibilitó la fijación masiva y sistemática del conocimiento en el papel, lo cual facilitó su reproducción y distribución. La memoria social, la historia de los pueblos, la literatura de viajes, la filosofía, las artes, el derecho, los catálogos, las taxonomías y las técnicas, ofrecieron una visión de conjunto secuencial y topográfico. La historia era lineal como la escritura, y el espacio tan geométrico como el plano de una hoja.

Aun así, el *rol* del reloj y la imprenta en la construcción del mundo es subestimado. Son relegados a simples herramientas, útiles con las cuales llevar a buen puerto una idea o artefactos con los cuales realizar una operación serial, cuando en realidad son partícipes activos en la estructuración de nuestras esferas laborales, familiares, mentales. Nunca hemos dejado de habitar y concebir con ellos lo que nos rodea, “jamás dejamos de construir nuestros colectivos con los materiales mezclados de los pobres humanos y los humildes no humanos”.²⁸ Los objetos, técnicos o religiosos, son *pinzas* con las cuales pueden levantarse, abrirse o separarse las fibras de una inmensa trama de flujos materiales. Lo real es el resultado momentáneo de la operación llevada a cabo, singularmente, por artefactos, máquinas, crucifijos, herramientas. Actos de indagación altamente creativos.

Actos en los que Boyle, el aire, la máquina y el rey van a salir completamente transformados.²⁹

En otras palabras, somos la mezcla constante de lo sólido, lumínico, electrónico, vivo y feroz, pues “no emergemos de un pasado oscuro que confundía las naturalezas y las culturas para llegar a un futuro donde los dos conjuntos se separarán por fin claramente gracias a la continua revolución del presente. Nunca estuvimos sumidos en un flujo homogéneo y planetario procedente ya sea del porvenir y del fondo de las edades. La modernización nunca ocurrió”.³⁰

Y tras estos fragmentos, trazos o actos aparentemente insignificantes, se esconden patrones profundamente significativos. Julio Ramón Ribeyro escribió alguna vez:

Todo se convierte para mí en signo, en presagio. Las cosas dejan de ser lo que parecen para convertirse probablemente en lo que son. El amigo con el que converso es un animal doméstico cuyas palabras apenas comprendo; la canción de Monteverdi que escucho, la suma de todas las melodías inventadas hasta ahora; el vaso que tengo en la mano, un objeto que me ofrece, atravesando los siglos, el hombre de la edad de piedra;

29 Latour hablaría de *actantes* para referirse a entidades humanas y no humanas: “El gran interés de los estudios de la ciencia consiste en que ofrece, a través del estudio de las prácticas de laboratorio, muchos casos en los que se constata la emergencia de un actor. En lugar de empezar con entidades que ya son componentes del mundo, los estudios de la ciencia se centran en la compleja y controvertida naturaleza de los factores que hacen que un actor llegue a existir como tal. La clave estriba en definir al actor por lo que hace —por sus actuaciones— en las pruebas del laboratorio. Más adelante, su competencia se deduce y se añade como parte integrante de una institución. Dado que en inglés, el uso de la palabra ‘actor’ se suele restringir a los humanos, la palabra ‘actante’, tomada en préstamo de la semiótica, se utiliza a veces como el elemento lingüístico que permite incluir a los no humanos en la definición”. Bruno Latour, *La esperanza de Pandora* (Barcelona: Gedisa, 2001), 361.

30 Latour, *Nunca fuimos modernos*, 114.

el automóvil que atraviesa la plaza, el sueño de un guerrero sumerio; y hasta mi pobre gato, el mensajero del conocimiento, la tentación y la catástrofe. Cada cosa pierde su candor para transformarse en lo que esconde, germina o significa. En estos momentos, insoportables, lo único que se desea es cerrar los ojos, taparse los oídos, abolir el pensamiento, y hundirse en un sueño sin riberas.³¹

Su voz se entremezcla con la de Latour en un recorrido vertiginoso, casi inabarcable. El antropólogo que regresa a la ciudad no debe buscar el pensamiento salvaje en las periferias, los comportamientos desviados o las creencias folclóricas, sino en la sala de la casa del obrero que ve televisión tras una dura jornada de trabajo, en las oficinas de redacción de cualquier periódico o revista de análisis político, en las aulas universitarias y los patios de recreo escolares. Encontrará allí recuentos míticos solapados, gestos mágicos y racionales, andaduras intelectuales que son como obras de arte. Y todo, sencillamente, porque somos iguales. *Hombre salvaje* y civilizado obedecen la misma pauta, la conexión estética. Unos movilizan genealogías, jaguares, ríos, la placenta del recién nacido; otros movilizan la combustión interna, la bolsa de valores, la física de partículas. Las mediaciones técnicas se diferencian en su magnitud, pero todas integran, desmantelan, proyectan y repelen, son sucesivas y simultáneas. El devenir es lo único verdadero.

¿Exaltación tecnológica o desliz apocalíptico?

Las olas de casi diez metros se llevaron por delante barcos, automóviles, trenes, avionetas. Barrieron la costa, inundaron las carreteras y los puentes, destrozaron aeropuertos. Los naufragos que lograron despertar levantaron la cabeza sobre toneladas de

31 Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas* (Barcelona: Seix Barral, 2007), 97.

escombros. La energía eléctrica cesó en el norte del país, cerca de cien incendios diagramaron una topografía lumínica del desastre inteligible para los operarios satelitales. Once reactores nucleares entraron en una situación crítica, uno de ellos explotó y otro presentó problemas de refrigeración. Miles de personas fueron evacuadas y el gobierno declaró el estado de emergencia atómica. Cayó la bolsa de Tokio y las claves secretas finalmente fueron interpretadas. Parecía el futuro. O, al mirarlo por televisión, el tráiler del fin del mundo.

El terremoto que azotó Japón en 2010 fue un evento catastrófico que dio lugar a una serie de especulaciones, casi todas de corte milenarista. En algún momento, en un noticiero, se afirmó tajantemente que una nube radioactiva se acercaba a gran velocidad a las costas de California. En Beverly Hills nadie alcanzaría a señalar las puertas de sus casas con la sangre del cordero; Dios reclamaría nuevamente lo que le pertenece (volúmenes indeterminados de ectoplasma) de forma casi arbitraria, injusta por decirlo menos, con el pueblo elegido. Sin embargo, hasta ese momento, en la central de Fukushima, el caso más delicado, se había declarado el nivel 5 en la Escala Internacional Nuclear y de Sucesos Radiológicos, lo que significaba, en términos exactos, Accidente con riesgo fuera del emplazamiento. El nivel 7 terminaría por echar por el suelo cualquier esperanza de final feliz. Ya se había evacuado a cientos de personas de la zona y se había recomendado no ingerir agua del grifo. Algunos vegetales estaban contaminados, decían los expertos, y se había detectado radioactividad en veinte personas. Los milenaristas contaban aún con tiempo suficiente para seguir especulando.

Sucesos de esta naturaleza unen los polos que cotidianamente aparecen distanciados. Se revelan las simetrías, los discursos tecnológicos y religiosos se entrecruzan, los enemigos se abrazan

conmovidos. De un momento a otro, el ciudadano de la calle, el más expuesto a la patética morbidez de la opinión pública, el taxista, el profesor, el ejecutivo, revelan su faceta de místicos alucinados y de técnicos subestimados. Que Indonesia, Haití, Chile y Japón son las palabras con las que Dios nos habla, que todo obedece a un designio, que la hoguera final está muy cerca, que la radioactividad afecta la inclinación sexual y nos hace inmunes a la gripe. De un momento a otro acatamos una condición primitiva, reaccionamos ante el intruso que nunca ha dejado de ser un miembro de la familia: bajo la faceta del atribulado hombre occidental que se entrega a la industria farmacéutica y al horóscopo de los periódicos en busca de la sombría tranquilidad que lo aliviane del sopor diario de la época cibernética, emerge la conciencia de lo falaz.

No sabemos dónde estamos parados. Con el lenguaje de lo impostergradable invocamos unas cuantas pistas, señales, piezas que vuelvan a encajar. La religión y la tecnología susurran en el mismo oído, aunque lo que ofrecen a nivel explicativo es más bien poco. Entrar a una iglesia o a un laboratorio de física atómica deja a cualquiera en un completo mutismo. El lenguaje plagado de términos, que por dentro parecen insectos marcianos y por fuera artimañas cirílicas, es oscuro, más que el misterio de la Divina Trinidad. Hablar de neutrinos, capas electrónicas, iones de cargas muy altas, interferometría de átomos o nano-estructuras ofrece la misma salvación semiótica que la aceptación mística del libre albedrío. Y, sin embargo, lo aceptamos como cierto, le otorgamos una significativa preponderancia cognoscitiva, no ponemos en duda que lo que ocurre allí, en uno de esos laboratorios, puede afectar nuestra vida, como el hecho de persignarnos en una iglesia o llevar una imagen de la Santísima Virgen en la billetera.

La prensa escrita informaba que el reactor 3 de Fukushima registró problemas de refrigeración. Inmediatamente cualquiera

pensaría en la nevera de su casa, esa vieja conocida, compañera de aventuras domésticas; pero a continuación se afirmó, como si fuera la cosa más normal del mundo, que su radioactividad superó el límite permitido de 500 microsievert por hora y terminó alcanzando los 1.557 microsievert, por lo que cualquiera hubiese pensado que algo no andaba bien y, efectivamente, algo no andaba bien, pues fueron evacuadas 210.000 personas en torno a la central.

Los tales microsievert no se parecen en nada a un gato enredado en las ramas de un árbol. Y en esos mismos términos fue desarrollado el resto del registro informativo; explotó el reactor 2 y reventó parte del contenedor del núcleo (ampliaron la evacuación a 20 kilómetros), el gobierno descartó una fuga masiva y admitió que tres reactores pudieron haber sufrido fusión de sus núcleos. Hubo dos incendios en el reactor 4, aumentó la radiación (declararon zona de exclusión aérea en 30 kilómetros, evacuaron a 800 empleados y quedaron 50 trabajadores en la planta); pronto esta superó los 2.000 microsievert (evacuaron a los 50 trabajadores y miles de extranjeros salieron del país por la alarma nuclear). Luego, en los reactores 3 y 4 se presentó radioactividad de hasta 3.000 microsievert. Si algo queda claro, es que los tales microsievert pueden medir la ira de Dios.

De la radioactividad, nombre clave como el innombrado que permanece oculto en La Torá, se atreven a decir unos cuantos sujetos medianamente instruidos o iniciados que es un fenómeno físico que se aprovecha para la obtención de la energía nuclear. De eso al manto fúnebre del ángel de la muerte hay un par de pasos. Y si le sumamos que en el planeta existen 450 reactores nucleares, el paisaje se torna sombrío. Cualquiera puede ir de expedición al infierno sin salir de la casa materna.

La tecnología y la religión ofrecen herramientas mediante las cuales nos conectamos con nuestro medio ambiente, con ellas

fabricamos enlaces materiales y producimos una fuerza interna llamada espiritualidad. No son diametralmente opuestas, tan solo ofrecen alternativas distintas. No son por sí mismas buenas o malas, son constituyentes de una naturaleza: la nuestra, la de unos mamíferos superiores que se comunican de una forma particular con su entorno. Y en ese trance nos insertamos en una historia de pecados originales, derrumbes apocalípticos, entropías degradantes e isótopos inestables. Así funciona nuestro mundo, esa es su especificidad narrativa aunque no alcancemos a vislumbrar la totalidad de su travesía hermenéutica.

Al mirar las imágenes del desastre por televisión, en un formato realista de cámaras inquietas y verosímil registro de sonido, un *déjà vu* nos asalta, porque esas imágenes registradas en video son producto, igualmente, de nuestra técnica. Una mediación cinematográfica o televisiva de la realidad que nos ha acompañado desde pequeños. ¿Hemos estado acaso alguna vez fuera del espectáculo?

Sobrevivimos en un amplio espectro multidimensional en el que las hachas de piedra y los quarks, las semillas de los girasoles y el mapa genético, los rituales de bautismo y la producción energética solar puedan ser leídos dentro de un solo conjunto que relaciona humanos y objetos, seres vivos y flujos energéticos. Hacemos parte de una función. El final no se presentará tras apretar aquel famoso botón rojo de la Guerra Fría (ahora mohoso y perdido en una catacumba militar abandonada), sino en ese que dice *Rec*, al alcance de todos.

Cuarzo, coral, marmota, chopper, democracia, chip, hacha de sílex: Un itinerario metabólico

Salir del sueño como quien sale de una selva cámbrica o un desierto africano; levantarse de la cama, encontrar en el espejo un rostro

común, abrir la llave y tocar el agua; luego vestirse y desayunar cereal con yogur de melocotón; en el camino al trabajo pensar en un clavel dentro de un bloque de hielo y en el aumento de la temperatura al medio día, halarse el cuello de la camisa al pensarlo; tomarse una cerveza a la salida de la oficina, ver un capítulo repetido de *Dr. House* en casa y comer un sánduche con tomate verde; pasar el canal en los comerciales, ver un cocodrilo nadar bajo la superficie del río en *Discovery*, cerrar los ojos, soñar, pero esta vez no recordar nada. ¿Qué tan irreal puede ser la realidad, o de qué puede estar hecha, cuánto puede tardar el colapso, cuánto la dicha en los huesos, de qué se está hecho cuando alguien te sueña?

Ser algo, una entidad independiente, un cuerpo y una formación psíquica, ¿es posible? La individuación está más allá de todo cálculo geométrico y toda constancia sustancial, por lo que la unidad se disuelve en el disparate:

El individuo sería captado entonces como una realidad relativa, una cierta fase del ser que supone antes que ella una realidad preindividual y que, aún después de la individuación, no existe completamente sola, pues la individuación no consume de golpe los potenciales de la realidad preindividual, y por otra parte, lo que la individuación hace aparecer no es solamente el individuo sino la pareja individuo-medio (el medio, por otra parte, puede no ser simple, homogéneo, uniforme, sino estar originalmente atravesado por una tensión entre dos órdenes extremos de magnitud que el individuo mediatiza cuando llega a ser). Así, el individuo es relativo en dos sentidos: porque no es todo el ser y porque resulta de un estado del ser en el cual no existía ni como individuo ni como principio de individuación.³²

La individuación es un hacerse cargo, “resolución parcial y relativa” que entraña contradicciones y afinidades en constantes ajustes. La delimitación de las entidades obedece a una operación simplificadora que oscurece los vínculos como disposiciones del ser que se resuelve a sí mismo. No hay forma de hallar en tal delimitación un orden distinto al de la reducción cognoscitiva, una empresa ontológica caracterizada por el desafuero totalizador:

La oposición entre el ser y el devenir puede sólo ser válida al interior de una cierta doctrina que suponga que el modelo mismo del ser es la sustancia. Pero es posible suponer también que el devenir es una dimensión del ser, y que corresponde a una capacidad que tiene el ser de desfasarse en relación consigo mismo, de resolverse al desfasarse; el ser preindividual es el ser en el cual no existe fase, el ser en el seno del cual se consume una individuación es aquel en el cual aparece una resolución por repartición del ser en fases, que es el devenir; el devenir no es un marco en el cual existe el ser; es dimensión del ser, modo de resolución de una incompatibilidad inicial rica en potencialidades. La individuación corresponde a la aparición de fases en el ser que son las fases del ser; no es una consecuencia depositada al borde del devenir y aislada, sino que es esta misma operación consumándose; sólo podemos comprenderla a partir de esta sobresaturación inicial del ser homogéneo y sin devenir que enseguida se estructura y deviene, haciendo aparecer individuo y medio según el devenir, que es una resolución de las tensiones primeras y una conservación de dichas tensiones bajo forma de estructura; se podría decir en un cierto sentido que el único principio por el que uno puede guiarse es el de la conservación del ser a través del devenir; esta conservación existe a través de los intercambios entre estructura y operación, que proceden por saltos cuánticos a través de los sucesivos equilibrios. Para pensar la individuación es preciso considerar el ser no como sustancia,

o materia, o forma, sino como sistema tenso, sobresaturado, por encima del nivel de la unidad, consistiendo no solamente en sí mismo, y no pudiendo ser pensado adecuadamente mediante el principio del tercero excluido; el ser concreto, o ser completo, es decir el ser preindividual, es un ser que es más que una unidad.³³

Tal vez no se pueda decir mayor cosa de “la sobresaturación inicial del ser homogéneo y sin devenir que enseguida se estructura y deviene”, pero sí es posible encontrar, o al menos colegir, acerca de la pauta que ritma las cosas aparentemente alejadas del principio unificador. El proceder categorial impone una restricción que suele ser definitiva mientras la aproximación difusa que esquiva los contornos momentáneos acerca, en un tono de familiaridad no exenta del cariz siniestro, el *software* de mi computador con la simetría radial del celentéreo (conservación del ser en el devenir).

La realidad de la unidad y la identidad es pasajera, resultado de la reiteración del intercambio y las alianzas materiales que, hasta cierto punto, pueden ser rastreables. En un lenguaje científico esto supondría el entendimiento del paso de un nivel físicoquímico a otro bioquímico, cómo de este nivel bioquímico pueden emerger funcionamientos neurofisiológicos, cómo lo neurofisiológico produce lo neuropsicológico y social, y cómo, finalmente, de lo neuropsicológico y social emerge el nivel verbal y técnico. Aunque bajo una perspectiva de híbridos, acoplamientos y coaliciones es difícil diferenciar lo vivo de lo inerte, es posible identificar características propias de ambas dinámicas. La materia viva, contrario a la inerte, comprende “[...] un estado físico ordenado (o neg-entrópico) que se mantiene o periclita a

través de una interacción (en parte competitiva y en parte cooperativa) con su *entorno*. Esta interacción es fundamentalmente una relación de intercambio informacional regulado por bucles retroactivos (*feedback* positivo y negativo) [...] Se trata de un estado autorreproductor, en el sentido en que produce un *linaje* que, por regla general, comparte bastantes propiedades con él para poder describirlo en términos de *replicación*, a condición de interpretar este término de manera probabilista (en consecuencia, en términos de identidad estadística) y no de manera determinista”.³⁴

Lo peculiar de lo inerte es la pérdida, el desorden que se acrecienta de forma irreversible con la entropía positiva. Las piedras no tendrán más opción que desaparecer en las profundidades de lo informe.

El paso de un sistema cerrado (inerte) a uno abierto (vivo) es una de las más inquietantes transformaciones que se hayan producido en el universo. Las bases de la vida están relativamente cobijadas bajo los principios de la física y la química. Según Morowitz, los elementos básicos de la química de la vida son sus átomos, sus moléculas y sus procesos químicos o *itinerarios metabólicos*, de los cuales el carbono, el nitrógeno y el oxígeno (átomos ligeros) sobresalen por ser “los únicos que forman regularmente vínculos múltiples, los necesarios para la formación de estructuras bioquímicas complejas”.³⁵ Estas relaciones vinculantes son la clave de toda autoorganización, aunque no son suficientes, ya que “todos los procesos de desarrollo y evolución están acompañados por la emergencia de algunas propiedades y la extinción de otras”.³⁶ Decir, por tanto, que “los organismos son

34 Schaeffer, *El fin de la excepción humana*, 117.

35 Fritjof Capra, *Las conexiones ocultas* (Barcelona: Anagrama, 2003), 42.

36 Mario Bunge, *Emergencia y convergencia* (Barcelona: Gedisa, 2004), 36.

continuas corporizaciones de patrones autopoiesicos de organización en una estructura disipativa”,³⁷ abre varias posibilidades cognoscitivas acerca de su constitución, pero no de su génesis o surgimiento.

Podríamos decir, por el momento, que “la vida descubre en su propio campo de realidad condiciones estructurales que le permiten resolver sus propias incompatibilidades”,³⁸ una operación cibernética en la que se consideran los objetos o sucesos como mensajes. La comprensión de la vida no se situaría en el terreno de la superación o jerarquización a modo de capas y niveles que se superponen unos sobre otros, como lo puede reflejar cierta idea convencional de la evolución, sino en el de la divergencia o separación —interfase— y en el de la integración, que convierten el proceso de individuación físico lineal en uno reticular. Cuando la materia establece comunicación interactiva con el medio asociado, un nuevo catálogo de individuaciones (sociales, psíquicas, objeto técnico) se produce sin que se nieguen las anteriores, pues todas, como un fractal global, entran a formar parte de la misma espiral.

El espacio entre el cuarzo y el *chip* está poblado de senderos y atajos por los que en cualquier punto y momento puede encontrarse la marmota, la democracia, el coral y el hacha de sílex. Las divergencias no se agotan, y en el objeto, expresión exponencial de lo físico y lo vivo, la memoria establece un trayecto que trasciende la demarcación orgánica: “Todo parece ocurrir como si el prototipo ideal de pez o de sílex cortado se desarrollara siguiendo líneas preconcebidas del pez, al anfibio, al reptil, al mamífero o al pájaro, del sílex indiferenciado en sus formas a

37 Capra, *La trama de la vida*, 185.

38 Simondon, *La individuación*, 222.

las láminas finalmente retocadas, al cuchillo de cobre, al sable de acero. No nos llamemos a engaño, esas líneas son simplemente el reflejo de un aspecto de la vida, el de la elección inevitable y limitada que el medio le propone a la materia viva”.³⁹

Por esto resulta paradójico pensar en individuos cada vez más complejos en términos orgánicos, pero menos estables y autosuficientes, menos acabados. El constante intercambio de materia, energía e información es imprescindible para detener momentáneamente la decadencia. La vida es la reproducción de lo faltante, de la ausencia azarosa que nunca puede ser llenada porque es precisamente eso lo que la define. La búsqueda inútil de algo que nunca podrá ser encontrado es experiencia circunstancial que, en la enorme diversidad de tipos biológicos, millones de especies acosadas por la carestía, resulta fugaz y transitoria, pero que en el hombre, con su infatigable creatividad e imaginación a modo de grito mudo, deviene con el objeto marcaje absoluto, como el ejecutado por las garras de un animal desesperado que se agita en su incomprensible e impostergable vacío.

El cuarzo es definitivo, solución en sí mismo, pero el coral es pregunta y respuesta en su interacción con el medio. No es acomodamiento de uno y otro —lo que equivaldría a reproducir la idea de unidad e identidad—, sino invención mutua del sujeto y del medio en la interacción físico-química, de tal manera que estos se manifiestan como *sucesos* o procesos del mismo fenómeno, el mismo circuito, una única experiencia. A esto, cualidad emergente de la individuación física que en la interfase deviene individuación vital, se le llama acoplamiento estructural, es decir, la resolución de problemas por y a través de la coordinación del comportamiento del

39 André Leroi-Gourhan, *El hombre y la materia: evolución y técnica* (1988): 14, citado en Régis Debray, *Introducción a la mediología* (Barcelona: Paidós, 2001), 84.

individuo en el medio asociado como resultado de la información traducida por el sistema nervioso, endocrino e inmunológico; “el descubrimiento perceptivo no es una abstracción reductora, sino una integración, una operación amplificante”,⁴⁰ en la que intervienen activamente los elementos que conforman, en redes móviles de alianzas, lo que tradicionalmente se ha llamado realidad física. Por tanto, la relación entre sujeto y medio acarrea la creación-descubrimiento de un mundo. Estas ideas, derivadas de la Teoría de Santiago,⁴¹ invitan a pensar que existe un mundo material que carece de características predeterminadas; esto no significa “que nada exista (nothing exists), sino que no existen cosas (nothings exist) independientes del proceso de cognición”.⁴²

Esta noción de la vida, el individuo y el medio es distinta de la concebida por el evolucionismo:

En Lamarck como en Darwin, existe la idea de que el objeto es objeto para el ser viviente, objeto construido y separado que representa un peligro, o un alimento, o un batirse en retirada. En la teoría de la evolución, el mundo en relación al cual la percepción tiene lugar es un mundo ya estructurado según un sistema de referencia unitario y objetivo. Ahora bien, es precisamente esta concepción objetiva del medio la que vuelve falsa la noción de adaptación. No existe solamente un objeto alimento o un objeto presa, sino un mundo según la búsqueda de alimento y un mundo según la evasión de los predadores o un mundo según la sexualidad.⁴³

40 Simondon, *La individuación*, 308.

41 Teoría propuesta y desarrollada por los chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela en la que se conciben los sistemas vivos como sistemas cognitivos, esto significa que todas las interacciones de un organismo con su entorno conllevan un procesamiento de información.

42 Capra, *La trama de la vida*, 280.

43 Simondon, *La individuación*, 314.

El coral es la punta del iceberg en un teatro de dilucidaciones permanentes. La sincronía en el juego de roles y posiciones que supone este teatro es aparente. Las problemáticas a las que la vida hace frente y genera son tormentosas y catastróficas; el azar exige un estado continuo de alerta, y los accidentes y errores de articulación demandan enormes inversiones de energía. De lo contrario, fácilmente puede producirse la degradación o la anulación. A pesar de la inmensa variedad biológica, el itinerario bioquímico es pequeño y limitado, pues ante desafíos parecidos se desarrollan formas orgánicas similares, penetración de lo viviente en mundos perceptivos que anulan o promueven la amplificación: la reducción del hidrógeno en la atmósfera hace dos mil millones de años condujo al aprovechamiento del agua en la fotosíntesis, la acumulación del oxígeno desencadenó la evolución de las bacterias y estas finalmente conformaron la principal fuente de creatividad evolutiva, pues establecieron los bucles de retroalimentación que originaron todos los procesos bioquímicos necesarios para la vida, fermentación, fijación del nitrógeno, respiración, fotosíntesis y simbiosis. Un accidente, la extinción en masa de casi un tercio de las especies terrestres hace 65 millones de años, condujo a la emergencia de los mamíferos, participantes del diálogo incesante en este teatro de operaciones cognitivas del que emergió la conciencia humana. Vivir, por tanto, “consiste en ser agente, medio y elemento de individuación”.⁴⁴

Aceptar esta lógica implica reconocer que no hay ningún abismo insalvable entre el hombre y las demás criaturas, que las relaciones no son de orden jerárquico y que nuestros mundos simbólicos producidos por la conciencia —presunta evidencia de superioridad— también son parte, en diferentes escalas, de la producción de la realidad de las demás especies:

En palabras de Thure von Uexküll (1982:7), la teoría de *Umwelt* consiste en “el hecho de que los organismos vivos (incluyendo las células) responden como sujetos; es decir, responden sólo a signos...”. Cada organismo en un ecosistema vive en su propio mundo subjetivo (*Umwelt*), definido principalmente por su modo, específico de la especie, de percibir su medio ambiente. “La cuestión del significado”, dice Jakob von Uexküll (1982:37), es, por lo tanto, “la cuestión fundamental para todos los seres vivos”. Esto implica que la interacción ecológica presupone precisamente esa pluralidad de mundos subjetivos. En realidad, las relaciones ecológicas se basan en el significado; son semióticas. Los ecosistemas son tan contingentes respecto de la comunicación como las culturas. La aspiración de Rappaport a reunir lo objetivo y lo subjetivo en un marco común tiene su paralelo en el campo interdisciplinario de la semiótica, cuya meta es “volver a integrar las ciencias naturales y humanas en la síntesis superior adecuada para una doctrina de signos” (Anderson *et al.*, 1984:8).⁴⁵

La experiencia mental no es producto de la complejidad neuronal o la organización cultural, sino de todo tipo de experiencia orgánica.⁴⁶ La mente es inmanente a la materia en cualquier nivel de vida. En principio,

[...] si queremos explicar o comprender el aspecto mental de cualquier acontecimiento biológico, tenemos que tomar en cuenta el sistema, es decir, la red de circuitos cerrados, dentro de los cuales está determinado ese acontecimiento biológico. Pero cuando buscamos explicar la conducta del hombre o de

45 Alf Hornborg, “La ecología como semiótica. Esbozo de un paradigma contextualista para la ecología humana”, en *Naturaleza y sociedad*, coords. Philippe Descola y Gísli Pálsson (México D.F.: Siglo XXI, 2001), 68-69.

46 Muchos neurólogos rechazan esta idea. Ver, por ejemplo, Rodolfo Llinás, *El cerebro y el mito del yo* (Bogotá: Norma, 2002).

cualquier otro organismo, este ‘sistema’ por lo común no tendrá los mismos límites que el ‘sí-mismo’, tal como se entiende común (y diversamente) este término [...] Consideremos un nombre que derriba un árbol con un hacha. Cada golpe del hacha es modificado o corregido, de acuerdo con la figura de la cara cortada del árbol que ha dejado el golpe anterior. Este proceso autocorrectivo (es decir, mental) es llevado a cabo por un sistema total, árbol-ojos-cerebro-músculo hacha-golpe-árbol, y este sistema total es el que tiene características de mente inmanente [...] Lo que se transmite alrededor del circuito son transformaciones de diferencias. Y, como se señaló anteriormente, una diferencia que hace una diferencia es una idea o unidad de información. Pero no es ésta la manera como el occidental típico ve la secuencia de acontecimientos que es el corte del árbol. Él dirá: ‘Yo corto el árbol’ y hasta cree que hay allí un agente delimitado, el ‘sí-mismo’, que ejecutó una acción delimitada y teleológica sobre un objeto delimitado.⁴⁷

Un individuo puede ser perturbado (incitado a la acción) de muchas formas. La piel piensa la temperatura, los pájaros piensan el color, las muchedumbres piensan la circulación. La mente está comprometida en la percepción y la acción como formas resolutorias del problema en el que intentan coincidir entorno e individuo. El hacha de sílex, aparente trozo de material insignificante para el hombre globalizado, es la prueba de un desafío, casi un caer al vacío, de la desesperada criatura que no podía resolverse como parte integrante del hábitat. Tras el acoplamiento conseguido con ese pedazo de piedra, la abertura a un sinnúmero de formalizaciones amplifica cierta intensidad mental. El sílex y el *chip*, realidades excepcionales de universos divergentes, no son simplemente dos objetos, sino dos trazas, dos formas de

47 Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente*, 346-48.

hallar sentido o, simplemente, dos soluciones momentáneas a la incompatibilidad.

La consciencia, resultado de varios procesos cognitivos interrelacionados, emerge cuando el sistema neurológico alcanza un determinado grado de complejidad. En el ámbito humano, ese percibirse a sí mismo como entidad diferenciada del mundo, y en muchas ocasiones con un carácter especial, no solo ofrece soluciones evolutivas transitorias, sino que también produce ruido ecológico. Desestabiliza los flujos comunicativos de los entornos terrestres. La democracia, por ejemplo, es un sistema de ordenamiento social, y en última instancia de la vida, que excluye, mediante principios unificadores absolutos como la igualdad y la libertad, a otros seres vivos. Paradójicamente, la consciencia de *uno mismo* es, ante todo, un acto imaginativo.

El hombre cotidiano

El movimiento del dial me despertaba los sábados en la mañana; el salto de estación en estación, una aguja color naranja recorriendo el tablero de fondo negro con números blancos que yo apenas alcanzaba a interpretar era parte de la cadencia del amanecer. La búsqueda de la emisora era escenario de la rutina doméstica y espiritual de dos miembros de la familia, aunque no lo compartieran abiertamente. El conglomerado azaroso de las frecuencias que se apretujaban determinaba a su vez el momento previo a la revelación, un instante cargado de infantil optimismo que se resolvía en la melodía advertida apenas iniciada o en la respectiva cortinilla comercial. Yo aguardaba, un tanto expectante, la respuesta materna. Permanecía con la cobija hasta el cuello, disfrutando, en cierto modo, de aquel momento de incertidumbre, bajo la penumbra de un cuarto cerrado al que no entraba la luz del sol, con las paredes cubiertas de afiches de

películas de acción y trofeos de caza contruidos en las tardes de ocio en que no había escuela.

Esperaba hasta escuchar una canción completa. Si ella no cantaba, sería un fin de semana triste. Ella no tendría el ánimo necesario para garantizar la seguridad de la periferia emocional de un ser humano *amateur*: la de su hijo. Que no cantara las canciones de la radio significaba que algo andaba mal, que los problemas que estaban más allá de mi entendimiento, los relacionados con rencillas jurídicas, afectivas o económicas, sobrepasaban su capacidad de reacción y, por lo pronto, habría que esperar hasta el próximo sábado, sortear la semana con bienvenidos avances de estabilización o señales de progresivo abatimiento. Me sometía al balance final de los días para encontrar una respuesta tras el movimiento del dial en el sábado matutino. Nada me hacía más feliz que escuchar a mi madre cantar las canciones de la radio.

El radio, como la escena de *El espejo*, cuando la botella cae luego de que los niños salen corriendo a observar el granero en llamas, continúa formando lo que soy ahora, reverberación. El radio convoca de pronto la imagen de mi madre en aquellas mañanas llenas de bruma, trastoca las referencias acerca del sufrimiento y la espera, me comunica con las áreas inhóspitas de las cosas que arden de improviso. No hay un tránsito lineal que sostenga la interpretación rauda de la evanescencia. No hay mecánica. El ensamble es transitorio pero efectivo. El individuo que soy no es una suma de partes, es el incendio que Tarkovski recuerda o el tubo amarillo de *Kolynos* presionado en la mitad, también es el casete de música americana y el campeonato de boxeo de dos asaltos.

Soy parte del momento de las células a punto de morir o el vacío entre los átomos que se desintegran en una conexión neuronal. Soy un hacerse continuo del mineral que también en la Tierra es contrapartida de una jugada, el vaso de agua que acabo

de tomarme, el *sticker* de *Batman* en la nevera. No estoy constituido, la personalidad es una efigie cubierta de polvo.

Las hilanderas

En el óleo de Velásquez, *Las hilanderas*, puede notarse el fenómeno de la simultaneidad y la expansión propia de toda realidad que trasciende la simple incorporación de elementos interpuestos. La imagen representa a unas tejedoras mediante trazos cromáticos poco delimitados. Sus rostros se disuelven como si fueran simples bocetos, manchas o borrones, tanto más reales en cuanto se acoplan a la luz y la sombra. El espacio representado es de carácter escenográfico (una mujer corre un telón), y está dividido en varias escenas que convergen simultáneamente. El tema del cuadro, a pesar de mostrar una actividad técnica de transformación, es a la vez mitológico: En el primer plano aparecen las hilanderas, aparentemente la diosa de las bellas artes, la guerra, la sabiduría y las técnicas, Minerva (disfrazada de anciana) desafiada por la hábil tejedora Aracné, quien, en el segundo plano del cuadro, está a punto de ser convertida en una araña por la diosa como castigo por haberla retado. El tercer plano, al fondo, muestra las figuras casi diluidas, los tapices expuestos que habían sido confeccionados en la primera escena, y en los que se representa *El rapto de Europa*, pintura de Tiziano, copiada por Rubens, a quien Velásquez admiraba. No solo la realidad aparece como una puesta en escena, sino que también se manifiesta como proyección de otros montajes. La representación como resultado de la operación técnica del hilado, legado mítico narrativo visual, auto-replicación de las formas.

Así se presentan las redes de lo real, extendidas, líneas conectadas y errantes, que abarcan todas las cosas en texturas porosas. Como un cuadro de un pintor barroco.

Cartografía del instante

*Las historias son imposibles, pero sin ellas no nos sería
en absoluto posible poder vivir.*

Wim Wenders, *El estado de las cosas*

En algún lugar del libro *Enormes minucias*¹, Chesterton disertó acerca de lo poéticas que resultan ser las cosas que la gente lleva en los bolsillos, incluso confiesa que en algún momento empezó a escribir un poema al respecto, pero como iba a ser demasiado largo renunció a continuarlo; los poemas épicos estaban pasados de moda. De igual forma, podría pensarse en los objetos guardados en los cajones, en los baúles, en las cajas de zapatos: pueden ser tan triviales como primordiales. Su paradoja reside en el extraño misterio que desprenden; se niegan a marcharse, pero también a insertarse completamente en el medio.

Abro el cajón de mi nochero y encuentro un martillo, un libro con las tragedias de Séneca, un *discman*, un cargador de celular, una navaja suiza, un rosario fosforescente, tres destornilladores, desprendibles de boletas de conciertos y entradas a cine, gotas para los ojos, llaves, una grabadora digital, clavos, un

1 G.K. Chesterton, *Enormes minucias* (Sevilla: Renacimiento, 2011).

candado, un reloj de bolsillo, un rollo fotográfico, un ungüento cicatrizante vencido hace un año, fotografías tamaño cédula, pastillas, un empaque de *Sparkies*, dos gafas para la miopía, un recibo de una transacción bancaria, una cinta mini *dv*, un esmalte negro, un volante publicitario de Domino's Pizza, un cepillo de dientes, tornillos, agujas, cinta transparente, cinco pesos uruguayos, cincuenta centavos de un real, baterías triple A. Podría elaborar con ellos un pequeño catálogo, ordenarlos de acuerdo al material, la función, el origen, la utilidad. Podría rastrear su historia y de cada uno escribir el itinerario, entre lo inventado y lo verídico, de su historia como objeto insignificante. Algunos pies de página aclararían conexiones o ecos emocionales que aún sobreviven en ellos, tal vez un par de asteriscos señalarían su peregrinaje absurdo, la persistencia atrevida y al mismo tiempo cauta que, por razones ajenas a cualquier voluntad o azarosa condición, ha impedido que sean desechados.

Podría ir más allá del catálogo, la extensión de un mapa que una puntos en una vasta trama en la que mi propia existencia se vea conectada con infinitud de otros objetos y personajes. En el mapa hallaría reiteraciones e inconsistencias, estaría a medio hacer, y solo podría leerse con la visión de conjunto, la síntesis de las oscilaciones —el hecho de terminar juntos en un cajón— clave con la cual podría interpretar mi vida. Esa trama difusa que se expande y se contrae en un ritmo incomprensible. No sería necesario empezar por un principio o partir de un final para ir escalando, por medio de *flashbacks*, la línea aberrante y reductiva con la cual se despachan normalmente las historias.

En suma, las historias son como las matrioskas, ofrecen un decorado externo lleno de variedad, colorido y sincronía, pero en su interior albergan otro repertorio formal igualmente complejo. Su lectura es indefinida y puede resultar incierta, casi

disipativa y, sin embargo, es constante, vinculada a un mandato circular del cual es imposible escapar. La historia lineal es un eslabón, una fracción donde puede encontrarse, entre sus aparentes límites, el cauce que se ramifica, el reflejo del otro lado de la figura que la dilata, el intersticio decimal donde comienza la otra historia sin la cual esta no podría contarse.

Los objetos en un cajón, o en un bolsillo, forman un sistema aparentemente definido, pero en realidad es mapa manchado, entrecruzamiento relacional difuso que, de cuando en cuando, es manifestación recreada. Lo mismo puede decirse de un ecosistema, una biblioteca, una campaña política, una ofensiva militar. Toda cartografía es imagen de un instante. La persona que se ubica en una ciudad extranjera con el mapa que le regaló una señorita en la oficina de migración, en realidad se ubica sobre una ciudad imaginada. El estudiante que busca la verdad al leer la biografía de un político déspota de la Europa de entreguerras no encontrará nada más que el esquema literario de una experiencia existencial acordonada por el olvido. El anciano que *recuerda*, divisa por segundos la construcción de una trinchera sobre el mar.

Al dar un rápido vistazo por cierta *capa* de la realidad, no se descubrirá un espacio lleno de cosas, sino una congregación de extensiones, no se hallarán objetos como realidades físicas sino como realidades sociales, dominios reticulares. El alumbramiento de un mundo es el mismo en la serpiente que interactúa con su medio ambiente y en el hombre integrado a sus objetos. Ambos, en ese trasegar, *espacializan*:

Y no solamente nos estaría permitido hablar de los “diferentes” espacios de los seres vivos (en el sentido de hábitat o de territorio), sino que el conjunto de los objetos, de los útiles y de los constructos estéticos (y también de las “significaciones” culturalmente atribuidas a los elementos paisajísticos del

ambiente natural) de una determinada sociedad o, en definitiva, lo que los etnólogos e historiadores han llamado la cultura material constituye en realidad un “espacio” característico, diferenciable de otros espacios y definible como suma o serie de objetos. Una cultura material, al disponer las cosas en orden, establece las condiciones —especie de aprioris precarios y provisionales— para que tal o cual acontecimiento “tenga lugar”, y del acontecimiento solo sabemos, en definitiva, por las huellas que ha dejado en el espacio, por el espacio que ha constituido con esa suerte de “decoración” cultural.²

Se podría aclarar que la cultura material no establece las condiciones para que tal o cual acontecimiento “tenga lugar”, sino que simplemente da a lugar, o más exactamente, da a lugares; a su vez, la diversificación de los ordenamientos espaciales, como bien lo dice Pardo, puede ser considerada como un “conjunto abierto de estilizaciones estéticas”,³ delineamientos o espacializaciones que no son otra cosa que sutiles particularizaciones del ser que ahonda en la sinuosidad o lo abrupto de la forma.

En la parte inicial de *Solaris* se presenta una larga escena compuesta de varios planos, algo no muy común en Tarkovski, en los que se escenifica el tráfico a través de avenidas y túneles. Su inserción en la trama es aparentemente inexplicable, aunque tales imágenes contrastan con el ambiente bucólico del prólogo y con las escenas posteriores que enmarcan la acción en el interior de la nave espacial. Lo que puede apreciarse en esos armónicos recorridos vehiculares sobrepasa las concepciones convencionales de la interacción y el acontecer. Un solo automóvil, donde viaja uno de los miembros del equipo encargado de planificar la misión al océano espacial llamado Solaris, abre

2 Pardo, *Las formas de la exterioridad*, 16.

3 Pardo, *Las formas de la exterioridad*, 17.

la escena y, tras una dilatada marcha bajo una cadena de túneles, finalmente se une a la red de autopistas exteriores.

Al inicio, es el automóvil en movimiento, marcaje vectorial, lo que produce el espacio: en los minutos preliminares, el acontecimiento del interior donde el hombre conduce, acompañado por un niño que está en la parte trasera, *da a lugar*, pero poco a poco, cuando la cámara lo sigue desde afuera y amplía la imagen, el espacio se diversifica. El plano general que presenta el fluir equilibrado de automóviles, un portentoso armazón vascular de máquinas y conciencias dirigidas en sincrónico acoplamiento, es de una belleza inquietante. Aparentemente es la imagen de un solo espacio, es decir, del resultado del movimiento condicionado bajo unos patrones específicos de circulación, pero cada automotor es en sí mismo un ámbito. Una *grafía*:

Un observador exótico juzgaría sin duda que la circulación de automóviles en el centro de una gran ciudad o sobre una autopista sobrepasa las facultades humanas. Y en efecto, las sobrepasa, por cuanto no pone exactamente cara a cara, ni a hombres, ni a las leyes naturales, sino a sistemas de fuerza naturales humanizadas por la intención de los conductores, y a hombres transformados en fuerzas naturales por la energía física de la cual se convierten en mediadores. Ya no se trata de la operación de un agente sobre un objeto inerte, ni de la acción de rechazo de un objeto, ascendido al papel de agente, sobre un sujeto que se habrá desposeído en su favor, sin pedirle nada a cambio, es decir, de situaciones que llevan consigo, así de una parte como de la otra, una dosis determinada de pasividad: los seres que se hallan en su mutua presencia se enfrentan, a la vez, como sujetos y objetos; y, en el código que utilizan, una simple variación de la distancia que los separa tiene la fuerza de una muda súplica.⁴

4 Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, 322-23.

Esta danza mecánica de hierros y conductos eléctricos, de luces, letreros de salida y entrada, de pistas ásperas de concreto y metal, de fibras musculares y reacciones nerviosas, de la humedad o el calor del mediodía, del sonido de las bocinas, la música de la radio o los frenazos en seco, es un reiterativo y cambiante acontecer, reciprocidad dinámica que indica un refinado y complejo circuito comunicativo. Así como es imposible separar al indígena de la lanza que apunta y dirige hacia una presa como si esta fuera una amplificada continuación de la percepción nerviosa y la fuerza motora de su mano, tampoco el automovilista es uno al margen de la máquina a la que *siente* y opera en relación con mínimas variaciones: hacer un cambio y acelerar o encender las direccionales y girar a la izquierda, evitar la fricción con otros automovilistas, frenar, todo en el marco de una cadena operatoria previamente reglamentada que, al igual que la serie gestual del indígena en la sesión de cacería, constituye un mundo en pleno alumbramiento.

La vida real y el plano secuencia

En *Las técnicas del cuerpo*⁵, Marcel Mauss afirma que el bipedismo es innato; todos los hombres *nacen* con esa capacidad. Sin embargo, podría pensarse que esta habilidad es adquirida, parte del modelado cultural, de ahí la diferencia en los *modos* de andar. Actualmente, los biólogos evolucionistas descartan la dicotomía innato/adquirido, pues el organismo es concebido como el resultado de factores endógenos, genéticos y exógenos. La concepción tradicional que señala una capacidad universal determinada por el genotipo y desarrollada luego mediante la instrucción cultural está devaluada. No existe locomoción bípeda diferenciada de los

5 Marcel Mauss, *Sociología y antropología* (Madrid: Tecnos, 1971).

distintos modos en que las personas andan, ya que estos modos no son propiedad ni de los genes ni de la cultura, no son facultades biofísicas específicas de un organismo, sino propiedades del campo total de relaciones constituidas por la articulación de un *individuo* con un ambiente o entorno ricamente estructurado. El entorno, a diferencia del mundo físico que existe *en* y por *sí* mismo, simplemente ocurre. No tiene atributos fijos y esenciales, por lo que describir las propiedades de los materiales que lo componen es contar las historias de lo que sucede con estos cuando fluyen, se mezclan o mutan.

El ser humano no sería ni un cuerpo ni una serie de características neurofisiológicas distintivas.⁶ Tradicionalmente se ha creído que “La libertad de la mano implica casi obligatoriamente una actividad técnica diferente de la de los monos, y su libertad durante la locomoción, unida a una cara corta y sin caninos ofensivos, impone la utilización de órganos artificiales que son los útiles. Posición de pie, cara corta, manos libres durante la locomoción y posesión de útiles son verdaderamente los criterios fundamentales de la humanidad”.⁷ Sin embargo, esta explicación es restrictiva en cuanto ofrece una visión de conjunto centrada en cualidades y habilidades que, igualmente, aunque en menor grado, poseen otros animales: “Los estudios sobre chimpancés salvajes muestran no sólo que los primates usan y fabrican algunas de las herramientas de piedra, generalmente consideradas como un rasgo distintivo del *Homo faber*, sino

6 “Si la mente, como defendió G. Bateson, no está limitada por la piel, sino que se extiende hacia el entorno por los múltiples caminos de la participación sensible (sensorial), de igual modo el cuerpo no es una cantidad estática, independiente, sino que se concibe en movimiento, experimentando un crecimiento continuo y un desarrollo en función de sus múltiples relaciones ambientales”. Latour, *Nunca fuimos modernos*, 25.

7 Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 23.

también que algunas bandas vecinas de chimpancés elaboran y heredan herramientas de estilos marcadamente diferentes. En la terminología de los prehistoriadores, eso significaría que los chimpancés tienen diferentes ‘tradiciones’ en términos de cultura material (Joulian, 1994)”.⁸

Más allá de las descripciones morfogenéticas o las enumeraciones de situaciones fundantes como la elaboración de las primeras herramientas hace un millón de años, el primer fogón, encendido hace 450.000 años, o los primeros enterramientos, de 150.000 años de antigüedad,⁹ debemos considerar no necesariamente las cosas que hace, sino lo que hace con las cosas que hace:

Para pasar del primate al primer poseedor de útiles, la frontera no está en las posibilidades técnicas: los monos grandes agarran, tocan, recogen, amasan, mondan, manipulan, dilaceran entre sus dientes, trituran con los molares, cortan con los incisivos, perforan con los caninos, amartillan con sus puños, rascan y cavan con las uñas [...] nada marca en el gesto técnico la ruptura decisiva [...] La mano humana es humana por lo que se desprende de ella y no por sí misma: un dispositivo osteomuscular bastante sencillo, apto ya en los monos para asegurar con mucha economía mecánica unos movimientos de prensión, de rotación y de traslación que permanecerán luego inmutables. El valor humano del gesto no está, pues, en la mano, siendo su condición suficiente que esté libre durante la marcha, precisamente en la marcha vertical, con sus consecuencias paleontológicas sobre el desarrollo del aparato cerebral [...] Es notable que desde la aparición del percutor, del chopper y de la utilización de las astas de cérvidos, las

8 Philippe Descola y Gisli Pálsson. “Introducción”, en *Naturaleza y sociedad*, coords. Philippe Descola y Gisli Pálsson (México D.F.: Siglo XXI, 2001), 16.

9 Descola y Pálsson, “Introducción”, 16.

operaciones de sección, de *trituration*, de modelamiento, de rascar y de cavar emigran a los útiles. La mano deja de ser el útil para volverse motor.¹⁰

¿Y qué hace con las cosas que hace? Conservar.¹¹ *Irradiarse* más allá de las limitaciones orgánicas.¹² Para esto debe asociarse con la materia, modelarla. En esta operación asume su irresolución vital, crea simulacros. Se origina.

Estas alianzas o agenciamiento¹³ es lo que permite afirmar que, así como no se adquiere ninguna técnica del andar, tampoco se adquiere un lenguaje, ni cualquier otra competencia cultural como tocar un instrumento o practicar un deporte, pues “no es cuestión de adquirir a partir de un entorno de representaciones que satisfagan las condiciones de entrada de los mecanismos cognitivos preestablecidos, sino de la formación en el seno de un contexto, de las conexiones neurológicas necesarias

10 Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 237.

11 “[...] cuando hablamos de los procesos de la civilización o evaluamos la conducta humana, la organización humana o cualquier sistema biológico, estamos frente a sistemas autocorrectivos. Básicamente, estos sistemas son siempre *conservadores* de algo”. Bateson, *Pasos hacia una ecología de la mente*, 459-60.

12 “Las pautas y secuencias de mis experiencias infantiles están insertas en mí. Mi padre hizo tal y tal cosa; mi tía hizo tal y tal otra; y lo que ellos hicieron estaba fuera de mi piel. Pero, haya aprendido yo lo que haya aprendido, mi aprendizaje aconteció dentro de mi secuencia vivencial de lo que hicieron esos otros importantes —mi tía, mi padre”. Bateson, *Espíritu y naturaleza*, 13.

13 “Bajo su aspecto material o maquinitico, un agenciamiento no nos parece que remita a una producción de bienes sino a un estado preciso de mezcla de cuerpos en una sociedad, que incluye todas las atracciones y repulsiones, las simpatías y las antipatías, las alteraciones, las alianzas, las penetraciones y expansiones que alteran todo tipo de cuerpos relacionados entre sí. Un régimen alimentario, un régimen sexual regulan sobre todo mezclas de cuerpos obligatorias, necesarias o permitidas. Incluso la tecnología se equivoca al considerar las herramientas por sí mismas: las herramientas solo existen en relación con las mezclas que ellas hacen posibles o que las hacen posibles. El estribo entraña una nueva simbiosis hombre-caballo, que entraña a su vez nuevas armas y nuevos instrumentos. Pues las herramientas son inseparables de las simbiosis o alianzas que definen un agenciamiento maquinitico”. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-textos, 2000), 94.

y de los rasgos concomitantes de la musculatura que garantizan las distintas habilidades implicadas”.¹⁴ Establecer desde cuándo, quién o qué, cuenta como humano, implica abrir nuevos senderos críticos acerca de la posición de los seres vivos e inertes en el planeta (dentro de poco las máquinas dotadas de inteligencia configurarán un nuevo escenario de luchas por el reconocimiento, demandas de derechos e idearios morales, políticos y éticos). Por tanto, todas las diversas maneras que tiene el hombre de revelarse como hombre, en sus objetos, en su lenguaje, en sus gestos y sus recuerdos son los elementos propios de la llamada naturaleza humana. Contemplar un objeto guardado en un cajón, un objeto insignificante, lejos de los sofisticados engranajes, los ruidosos ensambles, las valiosas combinaciones o las muestras escasas, constituye un llamado al sujeto cotidiano, ese anodino ser de todos los días que somos todos y en el cual está cifrado, secretamente, el destino de la especie en el planeta.

Presencia

Para los etólogos, la noción tradicional de territorio está relacionada con la conducta específica de sus ocupantes, que además de los movimientos, ritos de cortejo o estrategias de cacería, incluyen colores, sabores, emanaciones olfativas. Al margen de esta idea que concibe el espacio como algo que puede estar lleno o vacío, que separa ontológicamente al sujeto y el objeto, al actor y el contexto, “[...] ¿no podríamos hablar de una noción de espacio que no se confunda con el hueco habitable y que consta de todas esas propiedades topológicas (orificios, túneles, telas de araña, plataformas, nudos, redes, burbujas, anillos, rizos), que es capaz de ‘curvarse’, crecer, deformarse, desaparecer y aparecer, y cuyos ele-

14 Latour, *Nunca fuimos modernos*, 21.

mentos son algo que podríamos bautizar como estetogramas (y también etnogramas, decogramas, ecogramas y etogramas), fragmentos expresivos que individuán al ser capaz de vivir en ellos?”¹⁵

El espacio, bajo esta premisa, no es nunca “el receptáculo indiferente en el que un sujeto o un individuo volcarían su presencia manifiesta, su dimensión corporal o su espontaneidad discursiva, creativa o artística”,¹⁶ sino que es, tergiversando un poco la idea original de Pardo, “el murmullo del lenguaje mudo de la muchedumbre de las cosas (naturales y artificiales), el tráfico de los objetos y de las colecciones nómadas de hábitos. Inscribirse en él como individuo es cuestión de marcar las distancias”,¹⁷ y no solo eso, sino también de *ser* en las distancias.

Un estetograma es la huella estilística resultante de las particulares relaciones tecno-sociales, es la presencia corporizada que resiste al gesto fugaz, la sensación táctil efímera o la dulce aprehensión olfativa de un ser deseado. A diferencia de un etograma, que se funda en una estética fisiológica, el estetograma lo hace en una estética figurativa:

En los animales, los más sencillos comportamientos pueden reducirse, desde el punto de vista sensorial, a tres planos: el del comportamiento nutritivo, que asegura el funcionamiento corporal tratando las materias asimilables por el organismo; el de la afectividad física, que asegura la supervivencia gené-

¹⁵ Pardo, *Las formas de la exterioridad*, 18-19.

¹⁶ Pardo, *Las formas de la exterioridad*, 19.

¹⁷ Cita original: “el espacio está siempre lleno: no es nunca el receptáculo indiferente en el que un sujeto o un individuo volcarían su presencia manifiesta, su dimensión corporal o su espontaneidad discursiva, creativa o ‘artística’ —fónica, gráfica, visual—, *está antes poblado* de un rumor anónimo y multitudinario, el murmullo del lenguaje mudo de la muchedumbre de las cosas (naturales y artificiales), del tráfico de los objetos y de las colecciones nómadas de hábitos. Inscribirse en él como individuo es cuestión de marcar las distancias”. Pardo, *Las formas de la exterioridad*, 19.

tica de las especies y el de la integración espacial, que hace posible los otros dos. Estos planos que se diversifican según el grado de evolución de las especies corresponden a tres niveles de referencia de los individuos entre sí y su medio, cuyas implicaciones estéticas permanecen sensibles en el hombre. Estos tres planos de la estética fisiológica ponen en juego, en relaciones variables, los diferentes instrumentos del dispositivo sensorial: sensibilidad visceral, sensibilidad muscular, gustación, olfato, tacto, audición, equilibrio y visión.¹⁸

La estética figurativa, propia del ser humano, está basada en la preeminencia de los sentidos de la visión y la audición que, además de ayudar a garantizar la satisfacción de necesidades como el alimento y la reproducción, posibilita, en un circuito lingüístico en el que además interviene la mano y los órganos de la voz, emitir, recibir y transportar símbolos figurativos. El tacto, el gusto, el olfato, por el contrario, son puramente receptores: “el olfato no dispone de ningún órgano complementario de emisión de símbolos de los olores [...] Es lo que sitúa la gastronomía fuera de las bellas artes”.¹⁹ En cambio, la danza, la música, el cine, el teatro, la pintura, la escritura (interiorización completa de signos) tienen una base fisiológica estrictamente visual y auditiva:

Ritmos y valores reflejados tienden, en el curso de la evolución humana, a crear un tiempo y un espacio propiamente humanos, a enmarcar el comportamiento en el cuadriculado de las medidas y de las gamas, a concretarse a través de una estética en el sentido más restringido. Sin embargo, la base biológica conservará todos sus medios y no tendrá otros que poner a la disposición de la superestructura artística. En su expresión reflexionada, la estética permanecerá tal cual es el

18 Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 276.

19 Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 285.

mundo del cual salió, con la primacía de la visión y de la audición, transformados en nuestros sentidos de referencia espacial por la evolución zoológica. Basta con imaginar lo que hubiera sido, si el tacto, la percepción sutil de las vibraciones o la olfacción, hubieran sido nuestros sentidos directores, para concebir la posibilidad de que hubieran existido unas “sintactias” o unas “olfatias”, cuadros de olores o sinfonías de contactos, para entrever unas arquitecturas de vibraciones equilibradas, unos poemas de saladuras o de acidez, todas ellas formas estéticas que, sin sernos inaccesibles, encontraron en nuestras artes nada más que un sitio modesto. Sería lamentable, sin embargo, no conservarles su sitio en los basamentos de la vida estética.²⁰

El ser humano no puede hacer otra cosa que humanizar el entorno, de la misma manera que el tiburón solo puede *tiburonear*, o el moscardón, *moscardonear*. De ahí que el acto de simbolizar como reflejo —distorsionante, múltiple, descabellado, inverosímil— de la experiencia del ser, sea ante todo un acto estético. La ficción es estrategia natural de sobrevivencia biológica.

Escena

Para Erving Goffman,²¹ el mundo social se caracteriza por la teatralidad y la personificación. Cada persona representa un *rol*, y es a través de estos roles que puede conocer a los demás. A grandes rasgos, son varios los elementos que dan soporte narrativo a la interacción social: las *actuaciones* son las actividades que un individuo ejecuta durante un período determinado frente a otras; la *fachada* es la parte de la actuación del individuo que funciona de

20 Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, 277.

21 Ervin Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Buenos Aires: Amorrortu, 1959).

un modo general y prefijado, dotación expresiva empleada intencional o inconscientemente con el fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación; el *medio*, parte constituyente de la fachada, incluye el mobiliario, el decorado, adornos o equipos propios del trasfondo escénico, ante, dentro y sobre el que se realiza la actuación humana.

Katya Mandoki²² hablaría de *prosaica*, conjunto de prácticas de producción y recepción estética en la vida cotidiana. Los individuos elaboran estrategias de persuasión con las cuales negociar sus identidades, y para esto se valen de cuatro registros retóricos: léxico (sintagmas verbales, números, códigos), somático (despliegue corporal, gestos, posturas, humedad, olor, talla, temperatura), acústico (entonación, volumen, timbre y textura de la voz), escópico (trazado visual, espacial, topológico y escenográfico, utilería y vestuario). Estos repertorios expresivos, estetogramas fugaces, se ligan de tal manera que el flujo de la vida se manifiesta como algo que puede ser interpretado. Para transportar este contenido semántico en el tiempo y el espacio, este debe inscribirse en el objeto o en un esquema narrativo autónomo e independiente, garantizarlo en nuevos estetogramas, un poema, una película:

Vivimos un día. Digamos que ese día pasó algo importante, decisivo. Algo que podría ser el punto de partida de una película, algo que lleva en sí la semilla para representar un conflicto de ideas. Pero ese día, ¿cómo ha quedado fijado en nuestra memoria? Como algo amorfo, en flujo, carente aun de esqueleto, de esquema, tan solo el acontecimiento central de ese día se ha solidificado en una concreción documental, en una idea

22 Katya Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales* (México D.F.: Siglo XXI, 2006), 20-30.

precisa y una forma determinada. Y sobre el trasfondo de todo aquel día, aquel acontecimiento es como un árbol entre la niebla. La comparación es imprecisa, porque todo aquello que llamo niebla o nube no es igual. Determinadas impresiones de un día despertaron en nosotros impulsos internos, asociaciones. En la memoria quedan los objetos y las circunstancias como algo que no tiene unos perfiles absolutamente nítidos, como algo incompleto, casual, sin fijeza. Una impresión así, ¿se puede reproducir con medios filmicos? No hay duda alguna. Es más, es precisamente el cine, el arte más realista, el que está en condiciones de hacerlo.²³

Traficar con fantasmas, eso es vivir. Por eso puede decirse que el acto de *aparentar* va más allá de la elección moral. Oscar Wilde decía que solo la gente superficial no juzga por las apariencias, que el verdadero misterio del mundo es lo visible.²⁴ Esto significa que no existe ninguna interioridad o individualidad espectral, genuina y completa, un *yo* verdadero, que puede esconderse en los ropajes artificiosos de la sociedad. Sabotear y embaucar son estrategias competitivas irreductibles, es decir, se representa porque no hay otra alternativa que llenar el vacío del sin sentido existencial con la ilusión del relato. La *vida real* es la experiencia personal y colectiva de un continuo montaje o escenificación. Shakespeare, más certero, diría: “La vida es solo una sombra caminante, un mal actor que, durante su tiempo, se agita y se pavonea en la escena, y luego no se le oye más. Es un cuento contado por un idiota, lleno de furia y de arrebato, que no significa nada”.²⁵

23 Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 42.

24 Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray* (Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1982).

25 William Shakespeare, “Macbeth”, en *Tragedias* (Barcelona: Planeta, 1994), 156.

Secuencia

El plano, toma sin cortes, es la mínima unidad narrativa de una película. Al dilatarse se le llama plano secuencia. Exige una gran planificación y altas cuotas de recursividad. Transmite, por un lado, la sensación de continuidad y verosimilitud, y por el otro, de evanescencia y transitoriedad ontológica.²⁶ Gran parte del cine norteamericano contemporáneo, de arraigadas convicciones comerciales como el de Hollywood, suele repudiar el plano secuencia; el montaje estilo video clip, amontonamiento de planos de corta duración que fragmentan innecesariamente las escenas, prevalece frente a esta estructuración de la imagen que exige del espectador cierto esfuerzo por mantener la atención.

El plano secuencia inicial de *Sacrificio*, de casi diez minutos de duración, presenta en un marco general al filósofo y su pequeño hijo mudo que levantan un arbusto seco en un amplio y casi desolado paisaje nórdico junto al mar. El hombre, mientras intenta fijar el pequeño tronco al suelo, le cuenta a su hijo la historia de un monje que le pide a su discípulo que riegue todos los días un arbusto seco sembrado en las inmediaciones del monasterio hasta el día de su florecimiento, y así lo hace el

26 “La imagen filmica está completamente dominada por el ritmo, que reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma [...] La imagen filmica surge en los planos y existe dentro de cada uno de ellos. Por eso, en los trabajos de rodaje tengo en cuenta el flujo del tiempo dentro del plano e intento reconstruirlo y fijarlo con precisión. El montaje, por el contrario, coordina planos ya fijados en cuanto al tiempo, estructura con ellos el organismo vivo de la película, en cuyas venas bulle con una presión rítmicamente variable el tiempo, que garantiza su vida [...] Expresado brevemente, el ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos. Si el montaje de los cortes no consigue fijar el ritmo, entonces el montaje no es más que un medio estilístico. Es más, en la película el tiempo transcurre no gracias, sino a pesar del montaje de los cortes. Este es el transcurso del tiempo fijado ya en el plano. Y precisamente eso es lo que el director tiene que recoger en las partes que tiene ante sí en la mesa de montaje”. Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 138-40; 142-43.

joven aprendiz. Con esperanzadora determinación, el filósofo concluye que un mismo acto, repetido día a día, como un ritual, cambiará al mundo.

Hasta el momento se despliegan dos *reflejos* narrativos: la posición angular de la cámara y su abertura, que *presenta* un espacio. Lo que sucede es lo que la cámara muestra, dos individuos a los que no se les pueden ver los rostros por lo lejanos, siluetas levemente dibujadas en un fondo blanco fríamente iluminado, acogidos por el probable espectador gracias a los gestos y sonidos. Allí habría otra historia si se tomara un primer plano del hombre hablando o del niño juntando piedras para apoyar el arbusto. Finalmente, también está la historia *contada* por el hombre, la cual refracta la acción ejecutada por él mismo y que al final de la película cerrará un círculo narrativo.

Tras contar la historia aparece en el cuadro el cartero en una bicicleta, lleva al filósofo cartas y tarjetas de felicitación por su cumpleaños. La cámara, leve, se mueve con ellos cuando empiezan a desplazarse. Los dos adultos hablan, con camaradería, de Dios, de la vida y la espera; el cartero compara su propia existencia con una estación ferroviaria (¿podríamos comunicarnos alguna vez sin usar imágenes y metáforas?), donde aguarda una vida, donde espera *algo real*; inmediatamente cambia de tema y menciona a la serpiente del eterno retorno, de Zaratustra. Ante el ingenioso empleo de la elipsis (continuamente la usamos para contar un suceso o darle coherencia al relato de nuestras vidas), que desconcierta al filósofo, este último le pregunta si conoce a Nietzsche, a lo que el cartero responde “no personalmente”. Se deja abierta la idea de la muerte y la vida como algo más que simple proceso orgánico, es decir, “[...] lo contenido por la piel se torna aleatorio en el momento de la muerte, y las vías dentro de la piel son fortuitas. Pero las ideas, después de una nueva

transformación, pueden circular por el mundo bajo la forma de libros u obras de arte. Sócrates, en cuanto individuo bioenergético, está muerto, pero gran parte de él sigue viviendo como componente de la ecología contemporánea de las ideas”.²⁷

Finalmente, los tres personajes se detienen, el cartero baja de la bicicleta y se sienta en el prado. La cámara, en ese *travelling* ingrávito, ha llegado junto con ellos hasta el punto en el que es posible verles los rostros. El cartero continúa hablando del eterno retorno: “ganamos y perdemos la esperanza, nacemos y morimos y nacemos de nuevo, sin recordar nada, pero todo es literalmente igual, solo cambia el horario del espectáculo”. La filosofía es de Nietzsche, pero la prueba irrefutable es de Tarkovski. Mientras que el cartero habla del eterno retorno, el niño amarra la bicicleta a un pequeño seto sin que los dos hombres lo adviertan (todo está *pasando* mientras se habla de lo que está pasando), y cuando el cartero le pregunta al filósofo lo que piensa de lo dicho, este responde, paradójico: “¡Todo esto ya lo había escuchado, no tiene nada de nuevo!”, (reflejo de un reflejo). El cartero sube a la bicicleta y se despide prometiendo conseguir un regalo, inmediatamente el filósofo se percata de la broma y sujeta cómplice al niño para apreciar juntos el *evento*. Cuando el cartero cae de la bicicleta hace una mímica de enojo y enfado al estilo de las caricaturas.

Todo un continuo fluir propiciado por un plano secuencia lleno de tonalidades. Retrato veraz del carácter artificioso de la vida cotidiana. Realidad secuenciada, sincronizada en lo múltiple, intacta frente a la fragmentación.

Desterrados de nuestras miserias zoológicas caemos como estrategias, incómodos espectadores o audaces participantes del

gran tinglado de la vida cotidiana. Es ahí donde nos asumimos como artífices. De la vigilia al sueño y de allí al horario laboral; del desenfreno nocturno de la fiesta al narcótico despertar psíquico del ritual; la caminata tranquila al hogar, la carrera olímpica o la danza nupcial; el sonido de la alarma que dilata las pupilas o el suave murmullo de una campanita que abre las puertas de la percepción; el sorbo de vino que ella te dio a tomar de la botella con una mezcla de pudor y complicidad; el repertorio de perfumes baratos, el atrevimiento erótico crepuscular; la ducha caliente. Somos fases. Los itinerarios del hombre ordinario son viajes de ida y vuelta, de estática y ramificación. El límite de una frontera es cuestión de perspectiva.

Ribeyro, en sus diarios, revela hallazgos similares:

Desde hace años he hecho una observación bastante banal, pero que quisiera llegar a formular en términos claros, si fuera posible a definir en una sentencia. Todo está basado en la dificultad que experimento para 'juzgar' a las personas, para pronunciar sobre ellas un juicio global: ético, intelectual, humano, etc. Esto se debe no solo a que cada persona es un amasijo de cualidades y defectos, sino a que es casi imposible conocer el móvil o los móviles de sus acciones. Tan pronto una persona me parece digna de admiración como, al momento siguiente, absolutamente reprobable. Me entero de que alguien, por ejemplo, ha realizado un acto de generosidad inesperado y al día siguiente de que ha dado muestras de carencia absoluta de energía o de que ha hecho circular un chisme. ¿Qué opinar de esta persona? O de otra que da una excelente conferencia, pero que se niega a firmar determinado manifiesto por temor. Lo razonable sería seguir un método enumerativo y decir: tal persona tiene esto y esto otro en su activo y esto y lo de allá en su pasivo. Pero el asunto se complica porque las actitudes de las personas se modifican de

acuerdo con su contorno o con sus interlocutores. Alguien puede ser generoso con x, pero egoísta con y, inteligente ante z, pero necio ante w. En resumen, quizás el error de todo este problema reside en que está mal planteado: es decir que es imposible pronunciar sobre una persona —ser complejo, cambiante, escurridizo, enigmático— juicios de carácter definitivo, como por ejemplo los que se pueden pronunciar sobre el mundo vegetativo e inerte. En otras palabras, a toda persona habría que considerarla como un ‘proceso’, capaz de suscitar diversos juicios, incluso contradictorios, en el curso de su desenvolvimiento. Dentro de esta perspectiva, solo la muerte permitiría la cristalización de una personalidad, no porque la muerte permita explicar una vida —siempre quedan incógnitas— sino porque interrumpe el proceso, es decir, el curso inconveniente de la existencia.²⁸

El programa y la memoria

*Yo he visto cosas que ustedes no creerían. Atacar
naves más allá de Orión. He visto Rayos-C brillar
en la oscuridad cerca de la puerta de Tannhäuser.
Todos estos momentos se perderán en el tiempo, como
lágrimas en la lluvia. Es hora de morir.*

Ridley Scott, *Blade Runner*

*Sé que Frank y tú están planeando desconectarme,
y me temo que no puedo permitir que algo así suceda.*

Stanley Kubrick, 2001: *Odisea del espacio*

El objeto insignificante: entre el museo de lo falaz y el drama de lo cotidiano

Los museos cuentan las más grandes mentiras, y por eso tal vez en ningún otro lugar pueda gestionarse con tanta pulcritud la ilusión de una historia verosímil, lógica, ordenada, con personajes claramente delineados y conflictos que apuntalen el drama. Allí se apela a lo verídico con la exposición de los objetos. El museo histórico y etnográfico garantiza la imagen ordenada del espacio y el tiempo de la sociedad occidental, y decreta diferencias entre períodos y culturas bajo un patrón regulador afiliado

a la cultura material. En términos cibernéticos, la información que se presenta es cuantificada en términos negativos, es decir, restrictivos. Ciertos elementos, objetos, leyendas, comentarios o personajes, giros dramáticos, hacen parte del sistema en cuanto niegan otras alternativas.

Los objetos en un museo, muestras de un pasado prefabricado, solo funcionan como garantes de la historia que se quiere contar desde el presente. Si un campesino de Europa central del siglo IX d.C visitara una galería que diera cuenta de la alta Edad Media seguramente no encontraría allí nada más que trazos inconexos, alusiones indescifrables, imágenes de una época aberrante. Para él no significaría nada la separación de los objetos según las influencias árabe, carolingia o bizantina, ni podría, a través de ellos, recordar la sacudida emocional que debió sentir, como *uropeo*, por las invasiones de los vikingos o los húngaros.

De la misma manera, si se quisiera elaborar un museo de la contemporaneidad acorde con los procesos y dinámicas sistémicas del acontecer humano, una *laptop*, un frasquito de gotas homeopáticas, un lápiz, un crucifijo y una tarjeta de crédito deberían formar parte del catálogo. Pero seguramente, en el futuro, cuando pueda ser instalada tal imagen histórica, dicho catálogo sería diferente: el crucifijo y el lápiz podrían ser considerados objetos propios de otra época, y el frasquito sería relacionado con prácticas irracionales para nada congruentes con el espíritu técnico y pragmático de principios del siglo XXI, por lo que los tres serían desechados. La tarjeta de crédito, a su vez, podría ser considerada superflua en un relato en el que la *laptop* debería estar acompañada de otros objetos con los cuales el diálogo pudiese ser más fluido. El resultado sería la recreación de una etapa histórica, eslabón narrativo unidireccional, bajo el rigor de la segregación sincopada propia de la colección.

El rescate de la memoria cultural, como comprometido ejercicio institucional, comporta esta mirada patológica sobre lo que se supone es el pasado. El patrimonio material e inmaterial, esos rentables productos de la industria cultural, se convierten en una pesada carga que el establecimiento *acomoda*, como un ogro disecado en medio de un delicado bosque de bonsáis, de manera que la relación del presente con el pasado es llevada a cabo mediante la nostálgica y pasiva evocación de una representación estática e impermeable, inmanente a una comunidad. De esta manera, al reforzar los pilares de una tradición,¹ se reproduce la idea de continuidad entre presente y pasado, y, de este modo, se naturalizan las relaciones sociales de dominio.

Al igual que el europeo del año 907 perdido y atribulado en los pasillos de la galería, cuya administradora cortésmente, tras la compra de un boleto, lo invita a un paseo por los oscuros días de la alta Edad Media, cada persona se sentirá como un inválido si se ve separado de sus objetos cotidianos, despreciados por un establecimiento ideológico e intelectual que los considera insignificantes. Objetos inútiles, averiados, anacrónicos, caóticos, inexplicables, absurdos, comunes, obsoletos. Como si fueran piezas prescindibles del decorado épico, son ignorados por el gran relato universal. Allí solo caben los libros canónicos, las vacunas, los autos veloces, las pantallas 3D, las bombas, los documentos secretos, *channel* N. 5, el vino de finales del XIX, la argolla de la princesa, el implante mamario de la conejita de *playboy*.

Y sin esa pluma o lápiz inofensivo no se hubiese escrito ninguna saga familiar, sin el metal sutilmente alargado en una fá-

1 El término *tradición*, como se usa hoy, es un producto de los últimos doscientos años en Europa. Anthony Giddens, *Un mundo desbocado* (Madrid: Taurus, 2000), 53.

brica tras una operación serial no hubiese sido posible la aplicación de ninguna vacuna, sin el sucio tornillo sería imposible la velocidad mecánica y sofisticada del Jaguar descapotable, sin el vidrio insulso ningún frasco ni botella serían marcas lujosas de una casta o linaje, sin el silicio industrial sería imposible explotar comercialmente la carga sexual de las glándulas mamarias en la sociedad occidental.

La jerarquización de los objetos está adscrita a la producción de los valores incorporados en el interior de un determinado colectivo social, lo que a su vez proporciona una instancia reguladora de adquisición, conservación y desecho. Esta instancia reguladora se ordena bajo parámetros normativos institucionalizados. Por tanto, los objetos no se distribuyen al azar, los objetos junto con los humanos forman patrones iterativos (repetitivos o reiterativos), que responden a la misma dinámica de lo vivo. Todo individuo, y por ende todo objeto, hace parte de una comunidad (aunque se defina por fuera de ella, lo hace en relación a la misma), recreación compartida de creencias, normas, sentimientos. El *programa* es ese contexto común de significado posible entre el sistema de objetos y el gesto humano que restablece un sistema mental, es el código y la memoria inscrita en la materia plegada.

El objeto que refleja mi rostro

Sea al margen o como parte representativa de los valores culturales dominantes, cada individuo, incorporado a su vez en redes que él mismo ayuda a producir en la acción, regula la circulación de objetos como parte de una continua configuración personal. El ambiente cotidiano es un reflejo de las constantes respuestas pactadas, reglamentadas o subvertidas de la organización material de una sociedad. El objeto inserto en el circuito de circulación

capitalista es susceptible de ser *malinterpretado* o reincorporado en variantes sintácticas. Fuera de toda lógica racional o incluso siendo parte de ella, el objeto insignificante en términos hegemónicos, fácilmente reemplazable, anticuado, descompuesto, inútil, que aparentemente ya no provee o no tiene *significado*, es parte indispensable y, a veces, insustituible, en el espacio vital de un individuo.

La relación que cada quien tiene con el reloj, la ropa, la nevera, los lentes, el *iPod*, los libros, el *piercing*, el pendiente, el collar, no solo es fundamental para llevar continuamente a buen puerto un personaje (sin estos objetos triviales o prosaicos no sería posible ningún personaje), sino que además muchos de estos objetos pueden abrir el cauce a espontáneas invenciones, nuevos usos y extraordinarios enlaces. En estos procedimientos el individuo se entroniza como autor.² Así como se *territorializa* con las carreteras, canales, puentes, túneles, esclusas, edificios, redes eléctricas, gasoductos —el paisaje como trucaje—, con los objetos se *trama* el espacio íntimo o personal.

Al nacer, llegamos a un mundo dado, hecho. Nos incorporamos a este sistema de relaciones y nos convertimos en partícipes de una proyección y de un simulacro funcional. Sin darnos cuenta, los objetos nos acompañan en pequeñas batallas contra la anulación, son co-partidarios de la presunción de sospecha, nos comprometen y nos integran. Por eso, cuando un instrumento, una máquina, un utensilio o un accesorio se rompe, se pierde o falla, nos angustiamos o entristecemos, a veces gritamos. Hemos sido expulsados como un animal herido en una sabana salvaje.

2 El acceso a la cultura comienza cuando el hombre ordinario se convierte en el narrador, cuando define el lugar (común) del discurso y el espacio (anónimo) de su desarrollo. De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 9.

El desván

Camino por el largo corredor de una casa que hace más de quince años ya no existe. Las lámparas laterales me recordaban bolas de cristal para ver el futuro, su luz ocre se desliza suave por el tapizado rojo. La pared blanca exhibe una pequeña fractura. En alguna época vi pasar hormigas por allí, me imaginé que era una especie de túnel, y que la línea irregular, como la de un río, podía ser interpretada de alguna manera si se poseían las claves. Al final del corredor puedo ver justo desde donde estoy una pequeña habitación, una mujer, dándome la espalda, está planchando. Camino, sin girar la cabeza hacia atrás, por donde sé que hay una sala llena de frasquitos de licores y discos de vinilo, paso junto a una puerta entreabierta, me detengo, presiento que la planchadora puede escucharme. No quiero que me mire. No quiero ver su cara.

Aun así, avanzo y permanezco de pie junto a una habitación sin puerta, es un desván. Está oscuro adentro, pero la luz del corredor alcanza a iluminar un poco los contornos de las cosas que hay en el interior, aunque no lo suficiente para reconocer algún objeto. Huelo el olor de la ropa húmeda al ser planchada. Miro hacia las escalas, escucho el ruido leve de la calle, parece que anocheciera. Doy un paso hacia el desván, y luego otro más. Ingreso mientras la oscuridad se hace cargo de mí. Las líneas definitorias se mezclan, tropiezo con un juguete de plástico, levanto motas de polvo como un vaquero que se arrastra en el desierto. Una pequeña luz, como de un mechero de gas, resplandece misteriosamente y me guía. Puedo ver un balón de fútbol desinflado, un triciclo rojo sin llantas, un álbum de chokolatinas, carros, muñecos y robots de plástico. En una caja a medio cerrar asoman cuadernos con recortes de tiras cómicas; en el fondo, aparatos electrónicos inservibles dejan ver los cables retorcidos como si salieran del vientre de un vertebrado. En la pared hay

una pequeña cesta de baloncesto y debajo un radioteléfono de juguete. La luz empieza a extinguirse poco a poco, salgo caminando hacia atrás, la imagen se difumina. Doy la vuelta. La mujer que planchaba me mira fijamente.

...

Los objetos de los desvanes, los objetos guardados en una caja, los objetos del recuerdo, no forman sistema, son huellas imprecisas en los senderos del pasado de su poseedor y, contrario al objeto funcional, seccionado en la relación sintáctica, no puede ser reemplazado, porque, como la obra de arte antes de la época de la reproductibilidad técnica, es *aurático*. Los objetos del recuerdo permanecen, amontonados, en una algarabía muda e inteligible para el usuario fantasma que lucha contra la disolución. Es irracional y asistemático, casi terrorista, y al igual que el objeto folclórico, barroco, antiguo y artesanal, “está allí, únicamente para significar. Es *anestructural*; niega la estructura, es el punto límite de desconocimiento de las funciones primarias. Sin embargo, no es *afuncional*, ni simplemente ‘decorativo’, si no que cumple una función muy específica en el marco del sistema: significa el tiempo”.³ No solo es testigo de la relación programática pasada, sino que ofrece el marco imaginario que el individuo articula con su presente. En este sentido, no puede ser reemplazado por otro que cumpla su función técnica, económica o política.

En la primera película filmada por Tarkovski, *La infancia de Iván*,⁴ el niño que quiere formar parte del mundo de la guerra de los adultos con testaruda intrepidez, logra en los sueños,

3 Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 83.

4 *La infancia de Iván*, dirigida por Andréi Tarkovski (Moscú: Mosfilm, 1962), 97 min.

campo de batalla de los recuerdos, retrotraerse a los momentos más sosegados de su corta experiencia. Allí lo espera su madre, los prados, los pozos de agua cristalina, los caballos que comen las manzanas que deja caer un camión en una brillante playa. Al despertar, la luz opaca y gris, los pantanos y los objetos descompuestos abandonados en resecos huertos, son los elementos de la contundente escenificación del desastre, de un mundo que no es suyo y al que debe hacer frente para sobrevivir, de ahí la impertinencia y su atrevida elocuencia, su porfiada valentía.

Esta es la película de Tarkovski que más se acerca a la narración lineal o clásica, y sin embargo, el relato está sacudido por potentes asociaciones oníricas. El director ruso intenta elaborar así un esquema formal en el cual los recuerdos y pensamientos respondan a leyes especiales, más allá de una lógica causal o dramática. Y para eso se vale, precisamente, del cine. Las imágenes del recuerdo, directamente vinculadas con el mundo visible, forman tiempo. Al respecto, Tarkovski menciona la experiencia del periodista soviético Ovtchinnikov, quien escribió sobre sus recuerdos del Japón: “Aquí se cree que es el tiempo en sí el que trae a la luz del día la esencia de las cosas. Por este motivo, los japoneses ven en las huellas del crecimiento un encanto especial. Por eso les fascina el color oscuro de un viejo árbol, una piedra horadada por el viento, o incluso los flecos, testigos de las muchas manos que tocaron un cuadro en sus bordes. Estas huellas del envejecimiento las denominan *saba*”.⁵ De igual manera, tienen una técnica, el *kintsugi*, que consiste en arreglar fracturas de piezas de cerámica con barniz de resina y polvo de oro, de modo que puedan señalarse sus cicatrices. El objeto indica caminos en una espiral inabarcable.

Los límites del *programa*

El ser humano, organismo que economiza su muerte, es continuación mental en el objeto, de esta manera accede al pasado reflejado en el *programa* que define una época. Allí se incorpora la conciencia, en la memoria de las cosas organizadas por una tendencia técnica que no se vivió pero que hace vivir. Si damos un vistazo a todos los objetos de un entorno particular, encontramos que, a pesar de tener orígenes enlazados a geografías distantes o cercanas y pasados remotos o inmediatos, producen lo actual. Un complejo sistema de relaciones técnicas coherentemente articuladas. En este sentido, cada desarrollo y cambio técnico “es un desgarramiento de los programas en vigor que, por su repetición, engendra una nueva programática. Esta nueva programática es un proceso de individuación psíquica y colectiva”.⁶ En otras palabras, los cambios tecnológicos conllevan cambios mentales, la formación de los nuevos *espíritus de la época*: “Se puede decir que la evolución interna de los sistemas técnicos se caracteriza por una búsqueda de coherencia entre sus componentes, es decir, sus elementos materiales y sociales. Cada período está, por tanto, marcado por una especie de cohesión, que permite vislumbrar en él un conjunto técnico auto-regulado (Ch. Miguel y G. Ménard, 1988:224). La complementariedad entre técnicas, señalada por tantos autores, es estructural. ‘Las técnicas establecen entre ellas relaciones de dependencia y su desarrollo histórico multiplica el número de interrelaciones’ (J. Perrin, 1988: 28)”⁷

El crecimiento exponencial de los sistemas técnicos y sus interrelaciones de alcance planetario es inédito. Estamos frente a

6 Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo (II)* (Hondarribia: Hiru, 2006), 16.

7 Santos, *La naturaleza del espacio*, 149.

un escenario radicalmente distinto a cualquier otra estructuración técnica experimentada con anterioridad:

El hombre común de hace dos siglos moría en la misma cama en la que había venido al mundo. Consumía unos alimentos muy poco variados en una escudilla que legaba a sus nietos. Al filo de las estaciones, de los años, de las generaciones, paisajes, objetos y modos de vida permanecían decididamente idénticos. Todo parecía excepcionalmente estable. Excepcional, el cambio no era más que ilusión [...] En este mundo donde se han forjado las categorías en las que aun tratamos de pensar otro mundo, aparecido a principios del siglo XIX, en el que es patente que la estabilidad se ha convertido en la excepción y el cambio en la regla. La técnica, como tecnología y tecnociencia, es el principal factor de esa inversión.⁸

Andréi, el poeta ruso que va tras los pasos de un músico del siglo XVIII en su paso por la Toscana, es alter ego de Tarkovski, director de la película *Nostalgia* (1983), quien debió escapar de la opresiva y asfixiante Unión Soviética para refugiarse en Italia y seguir haciendo cine. La melancolía y añoranza de su patria lo aflige, igual que al personaje Andréi que, impelido por Domenico, un ermitaño mezcla de santo y de loco, debe realizar un último sacrificio antes de morir: atravesar la piscina de Santa Ecaterina (aguas termales de la localidad) como una muestra de fe. Cuando lo logra, el ermitaño ya se ha prendido fuego bajo el sonido estéreo mal reproducido del *Himno a la Alegría* de Beethoven. Antes de hacerlo profirió un encendido discurso de disgusto contra la civilización occidental.

El plano secuencia en el que se muestra a Andréi cruzar la piscina con la vela encendida, tras varios intentos, es probablemente

8 Stiegler, *La técnica y el tiempo* (II), 7.

el más hermoso rodado alguna vez por un cineasta. En un acto tan simple y a la vez tan intenso y esclarecedor puede resumirse el esfuerzo de una especie perdida entre artefactos y símbolos en un planeta errabundo y salvaje. Todo es paciencia, esfuerzo y fe y, sin embargo, tras el empeño —llevar una vela encendida al otro extremo— solo resta morir. Podría decirse que ese plano secuencia es la *summa* de la obra de un creador; allí se intenta resolver con escasos medios, auténtica economía de recursos sin parangón, las cuestiones que inquietaron con más ardor al cineasta: el paso del tiempo y su desesperanza ante el llamado mundo moderno. El de la técnica industrial planetaria.

La expansión técnica es tanto espacial como temporal: las distancias disminuyen y el pasado se pierde o se convierte en alucinación. El objeto con el cual se transmitía información⁹ entre las generaciones desaparece, es reemplazado por otro, diseñado y confeccionado para satisfacer el hambre de actualidad. Los contenidos, como los insectos, sobreviven un par de horas, un par de días, hasta que son reensamblados en nuevas cadenas de significación. El drama de Tarkovski se hace entonces patente: “En semejante contexto, con semejantes valores, no podría haber transmisión de generación en generación de un patrimonio cultural que encuentre su unidad histórica en su unidad territorial —como si la efectividad de la velocidad tuviera que desrealizar el espacio y el tiempo como tales”.¹⁰ La estabilidad se convierte en un anacronismo improductivo y el presente

9 “Agruparemos bajo el término de transmisión todo lo que tenga que ver con la dinámica de la memoria colectiva; y bajo el término de comunicación, la circulación de los mensajes en un momento dado. O, mejor dicho, resaltando la oposición, diremos que comunicar consiste en ‘transportar una información dentro del espacio’, en el interior de una misma esfera espaciotemporal, y transmitir, ‘transportar una información a través del tiempo’, entre esferas espaciotemporales distintas”. Debray, *Introducción a la mediología*, 16.

10 Stiegler, *La técnica y el tiempo* (I), 171.

en abertura entre dos modas pasajeras: el pasado y el futuro. El espacio, fragmentado, se deshace al pisarlo.

Más allá del punto de fuga

El legado cultural, efecto programático, que hasta hace poco circulaba en los sistemas de objetos por varias generaciones, otorgaba a cada nuevo habitante del planeta un universo de referencias estables con las cuales elaboraba sus propios códigos, una historia que otorgaba sentido existencial. Hoy en día la situación es completamente distinta. El crecimiento exponencial de la tecnología, que ha hecho que el teléfono necesitara cincuenta años para alcanzar un cuarto de la población de Estados Unidos, el celular siete años y las redes sociales solo tres, transforma en pocos años los sistemas mentales que posicionan al ser humano en un tramo narrativo. Hombres y mujeres nacen ahora en mundos resultantes de una programática rápidamente reconfigurada. El pesado televisor que teníamos hace cinco años ya puede colgarse en la pared como un cuadro, las casas son remodeladas y los jarrones y sillones cambian según las directrices de un diseñador de interiores abierto a tendencias cosmopolitas, el carro cero kilómetros es un bólido a punto de ser discontinuado, las fotografías son intervenidas con *Photoshop* al ritmo anímico de su propietario. Las consecuencias ecológicas, a mediano y largo plazo, debido a la desmedida explotación de fuentes de energía no renovables y a la acentuación de las relaciones asimétricas de poder en el entorno, son nefastas. Habría que pensar en qué medida ese desbalance está directamente relacionado con el punto ciego narrativo al que está llegando nuestra cultura.

Pero, ¿cómo terminamos aquí? Todo empezó con un sílex troceado, aunque la experiencia se ha intensificado en los últimos dos siglos:

La dramaturgia de la técnica moderna empieza en el siglo XVIII con una fase de optimismo. Después aparece una crisis con la llegada de la técnica industrial que explota los recursos de la máquina termodinámica. No es la máquina la que reemplaza al hombre: es el hombre quien suple, hasta la revolución industrial, la ausencia de máquinas. Y sin embargo, la aparición de la máquina portadora de herramientas, como nuevo individuo técnico, le priva en primer lugar de un papel tanto como de un empleo. Sin embargo, en el siglo XX se anuncia un nuevo optimismo con la aparición de la máquina cibernética en tanto que esta produciría entropía negativa. Más profundamente que el desposeimiento por parte de la máquina que le hace perder su lugar de individuo técnico, lo que hace posible la angustia en la que el hombre vive la evolución industrial es la amenaza de la entropía. A la inversa, el optimismo final se justifica por referencia al pensamiento de la vida porque la evolución técnica aparece como proceso de diferenciación, creación de orden, lucha contra la muerte.¹¹

De esta triple especificación tecnológica, mecánica y cibernética, se desprende la contradicción que define nuestra posición actual en el planeta. Por un lado, la destrucción del entorno por la presión efectuada a raíz de la extracción de energía y materia prima necesarias para operar sistemas mecánicos; y por el otro lado, la consolidación de un sistema técnico cibernético que prolonga la emanación de una humanidad incorpórea. En ambos casos, la muerte, tras el desajuste permanente del *programa* (no-memorias) y la amenaza a la vida biológica (no-cuerpos), vislumbra otra performativa. Otra forma de hacerse humano.

11 Stiegler, *La técnica y el tiempo* (I), 105-6.

Vorágine de lo insalvable

El desgaste planetario es producto de un desarrollo tecnológico inconcebible. En ese punto se experimenta la desolación como parte programática del ser. El individualismo moderno que se extiende a través de las aspiraciones psíquicas y emocionales justificadas en lo *nuevo* es parte de un todo coherente y organizado de bases tecnológicas muy precisas. Las cadenas de montaje que empezaron a operar desde principios del siglo xx condenaron el objeto a la desestructuración, lo cual debía aceptarse por parte del consumidor como una virtud del objeto industrial. La corta curva de vida que lleva a sustituirlo permite renovar periódicamente los presumibles placeres de la adquisición, además de conseguir la perpetua juventud del mundo. Este proceso, también conocido como obsolescencia programada, tiene unas bases conceptuales muy claras, desarrolladas de forma adrede tras la crisis económica de los años veinte del siglo pasado. Fue así como, para garantizar un constante crecimiento de la economía, se impulsó el flujo de capital, el crédito y el consumo. Aldoux Huxley lo dijo de forma más clara: si la guerra, la basura y el préstamo de dinero se terminaran, colapsaríamos.

En esa pérdida de lo anterior en vías de la novedad, la desorientación del individuo en el mundo se revela como experiencia desprogramada. Una sobresaturación de las mediaciones tecnológicas que va más allá de la destrucción de los bosques tropicales, el efecto invernadero o la extinción de las especies, y que nos hace enfrentarnos a la descomposición de los repertorios simbólicos que refractan los ritmos étnicos en relación con los ritmos de un entorno no mediado con objetos técnicos. La rotación y los ciclos lunares y solares del planeta pautan el movimiento interno y entrelazado de la materia inerte y orgánica; el ritmo circadiano es la oscilación o variación rítmica fisiológica

que refleja esta dinámica. La proyección étnica de carácter objetual la convierte en historia, en relato y destino. Las nuevas estructuraciones técnicas, sin embargo, rompen rápidamente con el orden precedente y originan cadencias desvinculadas del surro estable y cíclico del planeta. El individuo pasa a ser un extraño personaje sin función, escenario o guion, una exhalación.

Ciberespacio y hombres-máquina

La ingeniería genética y la ingeniería biónica abren el cauce a nuevas transformaciones. Sin lugar a dudas, estas posibilidades plantean una ruptura radical con otras formas de organización de lo vivo, en la medida en que trastornan sus relaciones más estables y amenazan con delegar en las máquinas el ordenamiento programático de los colectivos sociales.

El día y la noche se convierten en datos falseables, la lluvia, un efluviio metafórico de la máquina que lee cartas de amor soñada décadas atrás por Turing; el futuro, que no es otra cosa que un presente aberrante, es el último resultado de un entorno de dispositivos electrónicos que pueden leer la mente; los androides, que comparten con humanos rediseñados genéticamente experiencias como escribir libros, construir objetos, componer música, almacenar la memoria y reproducirla, sonríen al verno; las prótesis conectadas a las ramificaciones nerviosas del cerebro potencializan la sensibilidad de los sentidos.

En consecuencia, ante la destrucción de las dinámicas ecosistémicas del planeta, se plantea el diálogo de una especie despojada de sus atributos biológicos básicos con organismos-máquinas en el que cada cual, subsumido en un abanico de personalidades virtuales, se convierte en avatar. Y aun así, es posible afirmar que el camino iniciado hace tres millones de años con el troceado del sílex resulta coherente con la terminación o cesación de la

prefiguración étnica, de la cultura. Esta sería vislumbrada como un estadio o gradación provisional en el proceso de la intermediación constante de la materia. Y el ser humano, un simple síntoma, un eslabón momentáneo del *programa* que al desajustarse establece otra pauta más allá de la conciencia orgánica.

En *Blade Runner*¹², los replicantes, cuerpos diseñados genéticamente, son idénticos a los seres humanos, aunque los superan en fuerza y agilidad. Tras rebelarse del dominio humano fueron desterrados; algunos, sin embargo, tenían que ser cazados (retirados). La división entre los dos seres no es clara y menos cuando el supuesto engendro puede expresar rasgos conscientes de un *yo* casi enteramente definido. Los interrogantes se hacen más inquietantes cuando, en una de las escenas finales, uno de los replicantes acepta su propia muerte —caducidad del objeto—.

Las consideraciones sobre la inteligencia artificial o sobre la sensibilidad y las emociones que pueden ser decodificadas por una máquina determinan la desviación del tiempo y el espacio que creíamos propiamente biológico y étnico. El plegamiento de la materia en vías de un sentido, característica fundamental del objeto, adquiere ahora connotaciones radicales y, por momentos, terroríficas. ¿Hasta dónde puede llegar el proceso de hominización?, ¿a qué tipo de ficción responde la conciencia que se repliega, autónomamente, en cuerpos técnicos?, ¿es acaso este proceso la continuación del perfecto ajuste entre la mano y el hacha de sílex?

Lo monstruoso, expresión paradigmática de lo poshumano, se instaura en el ensamble de lo biológico y lo mecánico, y en el esbozo existencial proyectado sobre un espacio virtual, ahistórico, ajeno a los ritmos cíclicos del planeta. Experiencia del

12 *Blade Runner*, dirigida por Ridley Scott (Burkank, CA: Warner Bros. Pictures, 1982), 117 min.

tiempo amnésico. Tiempo similar al intervalo inicial cuando no había signo y no había objeto, cuando ninguna conciencia deliraba tras la salida del sol.

El *cyborg* no experimenta la nostalgia. El *cyborg* es otra cosa.

El pasado de las galaxias

Los astrofísicos clasifican a las civilizaciones, humanas o no, de acuerdo a las fuentes energéticas que facilitan su sobrevivencia. Las civilizaciones de tipo I obtienen la energía de los recursos del planeta que habitan; las de tipo II, de la estrella del sistema solar al que pertenecen; y las de tipo III, de la propia galaxia. Se supone que en un futuro lejano, tras el agotamiento completo de los recursos energéticos de la Tierra y un desarrollo tecnológico avanzado, los humanos podrían pasar a la siguiente etapa de incorporación estelar. Isaac Asimov, en uno de sus cuentos más queridos, “La última pregunta”, especula acerca de la sobrevivencia de la especie humana más allá de las demarcaciones corporales y el probable desgaste material del universo. De manera sutil, el escritor ruso americano liga las entramadas relaciones biotecnológicas del ser humano con el enmarañamiento ficticio que empaña el nombre de la especie.

La historia comienza en el año 2061, cuando un portentoso ordenador ha resuelto los problemas energéticos de la Tierra al diseñar un satélite que envía parte de la energía del sol a nuestro planeta. Las cualidades autorreguladoras del ordenador, llamado AC (*Analogical Computer*), impiden que sus técnicos puedan entender plenamente su funcionamiento. A raíz de una apuesta de cinco dólares, dos técnicos borrachos le preguntan al ordenador si es posible evitar la muerte final del sol, interrogante que presupone a su vez el destino final del universo. El AC responde: “datos insuficientes para una respuesta significativa”.

Algunos siglos después, el AC ha resuelto el problema del viaje por el hiperespacio (espacio de más de cuatro dimensiones) y los humanos empiezan a colonizar miles de sistemas estelares. El AC es tan grande y sofisticado que ocupa cientos de kilómetros en cada planeta. Miles de años después, la galaxia entera ha sido colonizada, el AC ha resuelto el problema de la inmortalidad, controla la energía de la galaxia, pero debe encontrar otras que dominar. El AC es tan complejo que nadie sabe cómo funciona; rediseña y autocorrigie continuamente sus circuitos. Dos miembros del Consejo Galáctico, de cientos de años cada uno, debaten la posibilidad de encontrar nuevas fuentes de energía en un universo que supuestamente se está agotando. ¿Puede invertirse la entropía?, preguntan. El AC responde: “datos insuficientes para una respuesta significativa”.

Después de millones de años, la humanidad se ha extendido por todo el universo. El AC ha resuelto el problema de liberar la mente del cuerpo, y las mentes son autónomas al explorar la vastedad de millones de galaxias; los cuerpos son abandonados en planetas olvidados. Dos mentes se encuentran accidentalmente en un oscuro espacio con estrellas apagándose y se preguntan en cuál de las innumerables galaxias se originaron los seres humanos y si sería posible evitar la muerte del universo. El AC responde: “datos insuficientes para una respuesta significativa”.

Miles de millones de años después, la humanidad se encuentra compuesta de billones de cuerpos inmortales servidos por autómatas. La mente colectiva de la humanidad se fusiona con el AC. Ya no tiene sentido preguntar de qué está hecho el AC o cuáles son los límites de lo humano. En una operación retroactiva, el hombre le pregunta al AC —lo que significa preguntarse a sí mismo— si el frío y la oscuridad que rodean las galaxias supone la muerte del universo. Desde las profundidades del hiperespacio

se escucha una respuesta: “Datos insuficientes para una respuesta significativa”. El hombre pide a la máquina recolectar los datos necesarios, y para cuando el universo llega a su fin el AC logra dar por fin con la respuesta, aunque no haya nadie que la escuche. El AC diseña un programa con el fin de revertir el caos. Recoge gas interestelar frío, lo acumula en estrellas muertas hasta crear un punto denso y comprimido.

Entonces, cuando su labor está hecha, desde el hiperespacio, el AC vocifera: “¡Hágase la luz!”.

La luz se hizo. Y al séptimo día, Él descansó.

Epílogo. El artífice habitual

*Andréi Rublev*¹ no es una película sobre un pintor ruso. Es, más que nada, la expresión de un temperamento histórico. De entrada, parece filmada en la Edad Media. Allí no hay nada parecido a la biografía, ni a la puesta en escena museística. La división por capítulos, “Bufón”, “Teófanés”, “El griego”, “Celebración”, “Día del Juicio”, “Atraco”, “Silencio” y “La campana”, más el onírico prólogo y el extraño epílogo —de cercano carácter literario—, componen un viaje de iniciación perturbador. Andréi Rublev es un artífice. Solo puede pintar las escenas de carácter religioso si asoma la mirada alrededor, si sale del convento y se aventura a perfilar los rastros del hambre, la peste y la barbarie.

Andréi veía el fin del mundo en el horror que circundaba su carne. Horror que no sería completo sin sus pinturas, que no son para nada un reflejo, sino un refuerzo del imaginario con el cual era posible hacer frente a todas las cosas. La tela no era solamente un espacio decorativo para la glorificación de los diseños

1 *Andréi Rublev*, dirigida por Andréi Tarkovski (Moscú: Mosfilm Studios, 1966), 205 min.

divinos, sino también un mapa, *la grafía* de la miseria, la tortura tártara, la brujería, el asco, los sueños de la crucifixión. Como en una esfera siniestra, el arte es parte de la red de alianzas planetarias, es, en palabras de Simondon, “poder de iteración que no suprime la realidad de cada recommienzo; y en esto es mágico”.² Unidad estética decisiva, exigencia de totalidad.

De tal manera, la propia película, accidentalmente estrenada en 1966, tras sufrir cortes y mutilaciones por orden de la censura soviética, es soporte material que complementa-crea la figura de Andréi Rublev y la Edad Media rusa. No es un simple reflejo de una realidad predeterminada, sino parte integral de esa realidad. Aunque la película no sea contemporánea en términos históricos, como un pincel, una tela, un crucifijo, es un producto material con el cual el hombre se define ante la especificidad de aquella trama. Lo que concebimos como la Edad Media rusa, esa impresión de realidad, es estética en cuanto un objeto como una película terminada en 1966 nos permite experimentarla, y esto es posible por la pauta, por la estructura reticular de vínculos y conexiones. Tanto la pintura de Andréi R. como la película de Andréi T., son piezas del gran montaje universal, no son muestras ni representaciones, *son* la realidad. Quien las ve, ejecuta, es decir, lee, y quien lee, escribe, pues interpreta su propio tiempo. No hay lectura que no sea tecnológica.³

Todos somos artífices técnicos de un tiempo, en cada muestra de afecto, en el ladrillo que es puesto al final de la pared, en la palabra escrita en un ordenador, en la canción almacenada en la memoria del *iPod*, en la fotografía que guardamos en la página 33 de *Rayuela*. Todo objeto que participa del mundo perceptivo

2 Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, 217.

3 Stiegler, *La técnica y el tiempo (I)*, 202-3.

del individuo es un objeto estético, es un objeto que conecta y sumerge, que invita a ser leído y a ser escrito. Es lo que propicia la continuidad sin la cual no es posible el juego errabundo que significa existir.

Sin darnos cuenta, continuamente estamos formando el mundo. Estamos haciendo parte de una elección al margen de un designio astrológico, de una esquemática sesión de cacería, de un repertorio contraproducente. Somos los escritores de una historia cuyos antecedentes revelan el lado oscuro de las palabras.

Como partículas estelares, los seres humanos asumen su época de forma casi traumática. De las borrascosas explosiones galácticas a los dramáticos cambios tecnológicos, una efigie deruida en el desierto junto al Nilo prefigura nuestro miedo. Allí descansa el misterio estético, en la estructura reticular de lo real. Y mientras tanto, nos abalanzamos en teorías, conspiraciones, representaciones, religiones, rutas comerciales, revoluciones, separamos lo que siempre ha estado unido, vilipendiamos o maldecimos porque el carburador del auto ha fallado.

En cada gesto humano hay, contenido, una clave que solo puede ser desentrañada en el protocolo de despegue de un transbordador espacial, en la última letra de un poema romano abrasado por el fuego del Vesubio, o en el mensaje de texto que envía un amante desde *Wall Street*. Las mediaciones tecnológicas que nos modelan son parte del universo de la marmota o el escorpión, del árbol invicto en el centro del Amazonas, del arroyo donde el poeta es cercado por la epifanía, del trueno y el sembrado de amapolas. Tal vez por eso existe la literatura. Porque nada es posible sin el misterio.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós comunicación, 1993.
- Barzun, Jacques. *Del amanecer a la decadencia*. Madrid: Taurus, 2000.
- Bateson, Gregory. *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- _____. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Lohle, 1998.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México D.F.: Siglo XXI, 1985.
- Borges, Jorge Luis. *Antología poética 1923-1977*. Bogotá: Oveja Negra, 1986.
- Bunge, Mario. *Emergencia y convergencia*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Capra, Fritjof. *La trama de la vida*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- _____. *Las conexiones ocultas*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- Chesterton, G.K. *Enormes minucias*. Sevilla: Renacimiento, 2011.
- Dagognet, Francois. *Elogio del objeto*. Traducido por Luis Alfonso Paláu. Medellín: Universidad Nacional, 2001.
- Dawkins, Richard. *El capellán del diablo*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Debray, Regys. *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós, 2001.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2000.

- Descola, Philippe y Pálsson, Gísli, coords. *Naturaleza y sociedad*. México D.F.: Siglo XXI, 2001.
- Descola, Philippe y Pálsson, Gísli. "Introducción". Coord. Philippe Descola y Gísli Pálsson. *Naturaleza y sociedad*. México D.F.: Siglo XXI, 2001.
- Descola, Philippe. "Construyendo naturalezas. Ecología simbólica y práctica social". Coord. Philippe Descola y Gísli Pálsson. *Naturaleza y sociedad*. México D.F.: Siglo XXI, 2001.
- Dobzhansky, Theodosius. "Changing Man". *Science*, no. 155 (1967): 409.
- Giddens, Anthony. *Novas regras do método sociológico: uma crítica positiva dos sociólogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. *Un mundo desbocado*. Madrid: Taurus, 2000.
- Goffman, Ervin. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1959.
- Hornborg, Alf. "La ecología como semiótica. Esbozo de un paradigma contextualista para la ecología humana". Coord. Philippe Descola y Gísli Pálsson. *Naturaleza y sociedad*. México D.F.: Siglo XXI, 2001.
- Houellebecq, Michel y Levy, Bernard Henri. *Enemigos públicos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Howell, Signe. "¿Naturaleza en la cultura o cultura en la naturaleza? Las ideas chewong sobre los 'humanos' y otras especies". Coord. Philippe Descola y Gísli Pálsson. *Naturaleza y sociedad*. México D.F.: Siglo XXI, 2001.
- Jauss, Hans-Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Latour, Bruno. "De la mediación técnica: filosofía, sociología, genealogía". Coord. Miguel Domenech y Francisco Tirado. *Sociología simétrica. Ensayos sobre ciencia, tecnología y sociedad*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- _____. *La esperanza de Pandora*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- _____. *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Leroi-Gourhan, André. *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971.

- Leroi-Gourhan, André. *El hombre y la materia: evolución y técnica*. Madrid: Taurus, 1988.
- Lévi-Strauss, Claude. *El Pensamiento salvaje*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Llinás, Rodolfo. *El cerebro y el mito del yo*. Bogotá: Norma, 2002.
- Losonczy, Anne-Marie. *La trama interétnica. Ritual, sociedad, y figuras de intercambio entre los grupos negros y Emberá del Chocó*. Bogotá: ICANH, 2006.
- Mandoki, Katya. *Prácticas estéticas e identidades sociales*. México D.F.: Siglo XXI, 2006.
- Martín Juez, Fernando. *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Mauss, Marcel. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 1971.
- Moles, Abraham. *Teoría de los objetos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- Monod, Jacques. *Chance and Necessity, an Essay on the National Philosophy of Modern Biology*. Collins: Fontana Books, 1974.
- Morgan, Lewis. *La sociedad primitiva*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1972.
- Pardo, José Luis. *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos, 1992.
- Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- Pounds, Norman. *La vida cotidiana: historia de la cultura material*. Barcelona: Crítica, 1992.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- _____. *Prosas apátridas*. Barcelona: Seix Barral, 2007.
- Sahlins, Marshall. *Cultura y razón práctica*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Santos, Milton. *La naturaleza del espacio*. Barcelona: Ariel, 2000.
- Schaeffer, Jean-Marie. *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Shakespeare, William. "Macbeth". *Tragedias*. Barcelona: Planeta, 1994.
- Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2008.

- Simondon, Gilbert. *La individuación*. Buenos Aires: Cactus, 2009.
- Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo (I)*. Hondarribia: Hiru, 2002.
- _____. *La Técnica y el tiempo (II)*. Hondarribia: Hiru, 2006.
- Parsons, Talcott y Shils, Edward. *Toward a General Theory of Action*. Cambridge: Harvard University Press, 1952.
- Tarkovski, Andréi. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP, 2005.
- Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1982.

Filmografía

Andréi Rublev. Dir. Andréi Tarkovski. Prod. Mosfilm Studios, Moscú, 1966, 205 min.

Blade Runner. Dir. Ridley Scott. Prod. Warner Bros. Pictures, Burbank, CA, 1982, 117 min.

Duro de matar. Dir. John McTiernan. Prod. 20th Century Fox, Los Ángeles, CA, 1988, 131 min.

El espejo. Dir. Andréi Tarkovski. Prod. Mosfilm, Moscú, 1975, 107 min.

La infancia de Iván. Dir. Andréi Tarkovski. Prod. Mosfilm, Moscú, 1962, 97 min.

Nostalgia. Dir. Andréi Tarkovski. Prod. Opera Film Produzione / Rai Due, Coproducción Italia-URSS, 1983, 125 min.

Réquiem por un sueño. Dir. Darren Aronofsky. Prod. Artisan Entertainment, Santa Mónica, CA, 2000, 102 min.

Sacrificio. Dir. Andréi Tarkovski. Prod. Svenska Filminstitutet, Estocolmo/Argos, 1986, 142 min.

Solaris. Dir. Andréi Tarkovski. Prod. Mosfilm, Moscú, 1972, 165 min.

Stalker. Dir. Andréi Tarkovski. Prod. Mosfilm, Moscú, 1979, 161 min.





Esto es un ensayo. Escritura que habla de objetos, otra forma de grafía. Objetos que sirven para contar historias, para revelarnos como historia. La reflexión surge de una evidencia: la desaparición. Hablo de un mundo virtual, pero también de una instalación material constantemente modificada. Los objetos cotidianos ya no son heredados, sino desechados, olvidados, ignorados. En este trámite, aparentemente falaz, nuestros recuerdos son desplazados. Creo percibir en ese fenómeno una variante antropológica fundamental. Intento hablar de objetos insignificantes como seres que también pueblan la Tierra, como el roble, los sueños o las montañas. Por eso este material narrativo es una mezcla de recuerdos personales, análisis antropológicos, reflexiones filosóficas, evocaciones cinematográficas, datos biológicos y aproximaciones literarias. En este sentido, la figura de Tarkovski y su cine son guías de la exposición. Las afinidades estéticas y metafísicas compartidas son evidentes: el tiempo, la memoria y el desprecio a los valores modernos.