

El museo como campo expandido

Willy Thayer

Corte y confección

“Según la Grande Encyc-clopédie, el primer museo moderno, la primera colección pública, fue fundado el 27 de julio de 1873 en Francia por la Convención. El origen del museo moderno está ligado a la guillotina” (G. Bataille), al corte, a lo que cae de un lado y del otro, a la topología, la burocracia de las fronteras.

“Reaparecido en la época de la revolución francesa. El museo ha venido a ser la sede privilegiada de la querrela de los antiguos y los modernos que dura ya tres siglos. Ha estado en el ojo de la tempestad del progreso, sirviendo de catalizador a la articulación entre tradición y nación, herencia y canon; ha suministrado los mapas básicos de la legitimidad cultural nacional y universal. Con sus archivos y colecciones, contribuyó a definir la identidad de la civilización occidental al trazar unas fronteras exteriores basadas en exclusiones, inclusiones según codificaciones positivas. Al mismo tiempo, el museo moderno ha sido continuamente atacado como síntoma de osificación cultural por quienes hablaban en nombre de la vida y de la renovación frente al peso muerto del pasado. La batalla reciente entre modernos y posmodernos no ha sido más que el último capítulo de esa querrela.” (A. Huysen)

“El museo moderno constituye un bric-à-brac (Valéry) acumulativo de obras desprendidas de sus antiguas finalidades y destinos, ruinas de mundos destruidos por el tiempo, las revoluciones, las guerras, el pillaje, los desastres naturales; fragmentos de sociedades que se han desplomado” (Déotte). Al hacer coexistir trozos provenientes de historias sin un fondo de tradición en común, ha constituido un laboratorio político por excelencia. “¿De qué manera, con fragmentos y ruinas se puede hacer surgir una bella totalidad? ¿Cómo esa totalidad puede mantenerse en medio de la producción continua de ruinas?” (Déotte).

Como principio constructivo de la identidad nacional, el museo contribuye a la destrucción, construcción y redistribución de las culturas que considera. Se erige en la cadena que invagina la guerra, la ruina, el turismo, los flujos de capital, la producción política de lo familiar y de lo extraño. A la vez, como sede del valor exhibitivo, vuelve iguales fragmentos renuentes al principio de equivalencia, “cifras de todo lo que desde un origen (arremolinado) puede transmitirse en ellos según su duración material y su testificación histórica” (Benjamin). El museo aplanar en la convención exhibitiva a la vez que estalla expresivamente en sus fragmentos suspendiendo las dialécticas de la homogeneidad.

“Las estrategias de selección y puesta en valor del patrimonio y la creación artística son manifestaciones del mismo poder de construir la historia (...) Y el museo como sistema de representación, pertenece al poder que configura el espacio histórico en que el público puede acceder a imágenes en que el poder se plasma y sobre las cuales funda su legitimidad cultural” (Déotte citando La Carta de Humboldt sobre el proyecto del Museo Real de Berlín). “El desarrollo de los museos superó las expectativas más optimistas de los fundadores. No sólo consolidó un amontonamiento colosal de riquezas. También el conjunto de sus visitantes representó el espectáculo grandioso de una humanidad liberada de problemas materiales y dedicada a la contemplación estética” (Bataille)

Olvido en común

Sólo el olvido nos devuelve a un presente. Es preciso olvidar para hacer aparecer, para no morir, para ser fieles, para querer o pensar algo. En cada fragmento, en cada colección, en cada fecha, el museo es también un vano de olvido. “La tarea del historiador que instituye el sitio común de la nación es de envergadura. Existe, por una parte, lo que está en su deber exponer y lo que debe quedar en las reservas del museo. La fuerza de Renán reside en la estrategia de sustituir un principio de genealogía y discontinuidad, mediante el olvido activo. El olvido, y diré incluso el error histórico, son un factor esencial para la creación de una nación, y es así como el progreso de los estudios históricos es un peligro para la nacionalidad. La investigación histórica saca a la luz los hechos de violencia que tuvieron lugar en el origen de todas las formaciones políticas, incluso de aquellas en que las consecuencias han sido de las más benéficas. La unidad se hace siempre violentamente. La identidad de una nación se sostiene en la medida en que los individuos tengan muchas cosas en común; pero también, en la medida en que hayan comúnmente olvidado muchas cosas” (Déotte citando a Renán).

“¿Cómo se puede consentir en común si lo que ha de ser olvidado no ha dejado huella? Sólo puede haber consentimiento con existencias a las que les haya sido dado inscribir las huellas de acuerdo a unos protocolos de institución de la memoria nacional. La nación, sus teatros de memoria, su historiografía, sus museos, sus escuelas, constituyen esa superficie de inscripción” (Déotte). Constituyen, a la vez, según esta misma lógica, una superficie de olvido.

El museo como dispositivo que produce recuerdo y olvido activo, presupone la fosa general de la memoria de aquello que ha de ser activamente olvidado y recordado; así como de aquello que jamás podremos recordar ni, por lo mismo, olvidar.

“Los historiadores de los sitios de memoria muestran que estos lugares han sido fabricados pieza por pieza en todos los sentidos que puede tener el término fábrica; que la memoria es asunto de artificio. Es preciso arruinar para inscribir un afecto, una masa sentimental, una queja que hasta ahora no había podido encontrar superficie de inscripción alguna. Es preciso arruinar para que los paquetes de afectos sean emboscados por representaciones e imágenes. El Museo está en el corazón de una política cultural porque instituye el olvido activo” (Déotte)

Capas de aire en movimiento

“Tal como los romanos y los etruscos dividían el cielo mediante rígidas líneas matemáticas y conjuraban a un dios en un espacio delimitado como si se tratara de un templo, cada pueblo tiene sobre sí un cielo similar de conceptos matemáticamente repartidos; y desde este momento entiende que cada dios es buscado en su esfera. Esta vez habrá que admirar al lenguaje como un poderoso genio de la arquitectura que consigue edificar una cúpula conceptual infinitamente complicada sobre fundamentos móviles y en cierto modo sobre agua en movimiento. En cualquier caso, para encontrar apoyo en tales fundamentos, la construcción tiene que ser como de tela de araña, lo suficientemente fina como para poder ser transportada por las olas y lo bastante consistente para no dispersarse al soplo del viento más ligero. Así como la abeja construye celdas, así el lenguaje trabaja incesantemente en este gran columbarium de los conceptos, en el mausoleo de las intuiciones: construye constantemente pisos nuevos cada vez más altos, afianza, limpia, renueva las viejas celdas y se esfuerza sobre todo en llenar hasta lo monstruoso este armazón y clasificar el mundo empírico” (Nietzsche).

“Este escrito que trata sobre los pasajes del siglo XIX fue comenzado bajo el libre cielo azul sin nubes que se abovedaba sobre el follaje y que, sin embargo, estaba cubierto por las millones de hojas en que susurraban la fresca brisa del esmero, el pesado aliento del investigador, el embate del celo joven, el airecillo perezoso de la curiosidad, con el polvo de cientos de miles de años. Pues el cielo del estío pintado que mira hacia abajo de las arcadas en la sala de trabajo de la Biblioteca Nacional de París, ha extendido su cubierta soñadora y sin luz sobre este escrito” (Benjamin).

“Siempre la lengua fue compañera del imperio, y de tal manera lo siguió, que juntamente comenzaron, crecieron y florecieron y después junta fue la caída de entrambos. La lengua castellana tuvo su niñez en el tiempo de los reyes y jueces de Castilla y de León, y comenzó a mostrar sus fuerzas en tiempo del muy esclarecido de toda la eternidad Rey Don Alfonso el Sabio, por cuyo mandato se escribieron las siete partidas, la General Historia y fueron trasladados muchos libros del latín y del árabe en nuestra lengua castellana; la cual se extendió después hasta Navarra y Aragón, y de allí a Italia siguiendo la compañía de los infantes que enviamos a imperar en aquellos reinos. Y así creció hasta la monarquía y paz de que gozamos fortuna y buena dicha de la cual los pedazos y miembros de España, que estaban por muchas partes derramados, se redujeron y juntaron en un cuerpo y unidad del reino así que, después de repurgada la cristiana religión, por la cual somos amigos de Dios después de los enemigos de nuestra fe vencidos por guerra y fuerza de armas después de la justicia y ejecución de las leyes que nos juntan y hacen vivir igualmente en esta gran compañía que llamamos república de Castilla, no queda ya otra cosa que florezcan las artes de la paz. Entre las primeras, el arte de la Gramática que nos enseña la lengua que hasta nuestra edad anduvo suelta y fuera de regla, y a esta causa ha recibido en pocos siglos, muchas mudanzas. Y porque mi pensamiento y gana siempre fue engrandecer las cosas de nuestra nación acordé ante todas las otras cosas reducir en artificio este nuestro lenguaje castellano, para que lo que ahora y de aquí en adelante en él se escribiera, pueda quedar en un tenor y extenderse en toda la duración de los tiempos que están por venir, como vemos que se ha hecho en la lengua latina y griega, las cuales, por haber estado bajo arte, aunque sobre ella han pasado muchos siglos, todavía que-

dan en una uniformidad. Si otro tanto en nuestra lengua no se hace como en aquellas, en vano nuestros cronistas e historiadores encomendarán a la inmortalidad la memoria vuestros loables hechos y será necesaria una de dos cosas: o que la memoria de vuestras hazañas perezca con la lengua; o que ande peregrinando por las naciones y lenguas extranjeras, puesto que no tiene casa propia. Después de que vuestra Real Majestad metiese bajo su yugo a muchos pueblos bárbaros y naciones de peregrinas lenguas, con el vencimiento aquellos tendrán necesidad de recibir las leyes que el vencedor le pone al vencido, y con ellas nuestra lengua. Entonces, por este mi Arte, podrán venir en el conocimiento de ella, como ahora nosotros aprendemos el arte de la gramática latina para saber latín” (A. Nebrija, 1492).

“En un pueblo dado no se habla de “pureza” más que en los casos en que el sentido del lenguaje está muy desarrollado, lo cual sucede fundamentalmente entre personas cualificadas y cultas. En efecto, sólo entonces se distingue lo que tiene carácter de provinciano, de dialectal y de normal. Según esto, la pureza es, en términos positivos, la costumbre sancionada por el uso de las personas cultas de la sociedad; y es “impuro” todo lo que llama la atención en dicha sociedad. Por tanto lo puro se define por lo no sorprendente (...) Es importante determinar la materia de que se forma poco a poco el sentimiento de pureza y donde un Estado escoge hasta fijar la totalidad del campo de su lenguaje normal. No se habla de pureza en los periodos de crecimiento de una lengua. Los barbarismos repetidos acaban por modificar la forma de una lengua: así apareció la koiné glossa, más adelante la romaniké glossa de Bizancio, y finalmente el neo-griego enteramente barbarizado. Cuantos barbarismos han contribuido a la formación de las lenguas romances a partir del latín. Por otra parte, a través de estos barbarismos y solecismos se ha obtenido un francés bueno, perfectamente regular” (Nietzsche)

“Con los nómades no se puede hablar puesto que no comprenden nuestro idioma ni el de ninguno, ya que parten por no hablar consigo mismos. Ni siquiera tratan de entender nuestras señas. Uno puede dislocarse la mandíbula y las muñecas haciendo gestos; no entienden cosa alguna y no entenderán jamás. A menudo ponen los ojos en blanco y echan espuma por la boca; pero con eso no quieren decir nada, ni siquiera meternos miedo, como si lo hicieran por costumbre. Entre ellos se entienden como los cuervos. Continuamente se les oye graznar. Nuestros hábitos e instituciones les parecen tan incomprensibles como poco interesantes. Si necesitan algo, lo toman. Y no puede decirse que lo roben. Tampoco utilizan la violencia. Simplemente se apoderan de las cosas que desean y uno se hace a un lado y se las cede. Cuando los nómades se instalan la ciudad se disuelve” (F. Kafka).

Como A. de Nebrija, Andrés Bello prevé la fragmentación y disolución ocasionada por el uso nómada de la lengua huérfana de Gramática, instrumento indispensable de unificación y tipificación de los particularismos idiomáticos contra la dispersión lingüística de Hispanoamérica. Temor de Bello a lo que Rubén Darío promoverá más tarde como Idioma del Delito (1894), utopía babilónica de la lengua: “América, la babel donde todos se comprenden” (Darío)

“El mayor mal de todos, y el que si no se ataja va a privarnos de las inapreciables ventajas de un lenguaje común, es la venida de neologismos de construcción que inunda y enturbia mucho de lo que se escribe en América, y que alternado la

estructura del idioma, tiende a convertirlo en una multitud de dialectos irregulares y bárbaros; embriones de idiomas futuros, que durante una larga elaboración reproducirán en América lo que fue la Europa en el tenebroso período de la corrupción del latín. Chile, el Perú, Buenos Aires, México hablarán cada uno su lengua, o por mejor decir, varias lenguas, como sucede en España, Italia y Francia, donde dominan ciertos idiomas provinciales, rodeados, sin embargo, de idiomas que ponen estorbos a la difusión de las luces, a la ejecución de las leyes, a la administración del Estado, a la unidad nacional” (Andrés Bello).

Campo expandido

“La crítica sociológica del museo según la cual su función consistía en reforzar en unas personas el sentimiento de pertenencia y en otras el sentimiento de exclusión, no parece pueda aplicarse al panorama actual que ha desdibujado al museo como templo de las musas para proponerlo como espacio híbrido, mitad feria de entretenimientos, mitad grandes almacenes” (Huysen).

El museo ha dejado de funcionar como articulación entre la invención y la herencia. Ha dejado de suministrar los mapas básicos para la construcción de la legitimidad cultural; ha cesado de trazar fronteras de identidad basadas en principios de inclusión / exclusión. Dejó de ser atacado como peso muerto y osificación de la vida frente a las pretensiones de renovación.

Si se intentara establecer hoy una cartografía sincrónica de las culturas, lenguas, saberes, tradiciones y estilos, etc., marcando las identidades mediante pequeñas banderas, encontraríamos que los trayectos de influencia, las colonizaciones, implantes, absorciones, transacciones, injertos, citas y traducciones, se han cruzado de tal manera que descubriríamos banderas de todos los tipos en todos los lugares (Derrida); repararíamos que en el mapa las identidades se han desvanecido en el no lugar del tránsito, pasajes, superficies sin presente, indecibles en términos de mismidad. Las culturas bajo el auge de la telemática, no pasan de una parte a otra, pues sólo hay pasajes. Las banderas han eclosionado. No son abordables en términos de identidad. Cada bandera es tan tornadiza como el mapa en que se halla inscrita y viceversa. La jerarquía o dignidad entre mapa y región se ha desvanecido.

Al mismo tiempo que esto ocurre percibimos que las aduanas, los pasaportes, los protocolos de cruce, se vuelven cada día más apremiantes y estrictos en varios registros y escalas. Tal acechanza de los filtros fronterizos, a veces más a veces menos intensa, forma parte de la pedagogía hacia lo homogéneo.

La riqueza de las sociedades en que domina el modo de producción capitalista se nos presenta inmediatamente como un enorme cúmulo de mercancías” (Marx, 1867). “La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se nos presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes era directamente experimentado, hoy en día se aleja y convierte en representación” (Debord, 1967). “El mundo se ha convertido en un arsenal infinito de imágenes estéticas. La estetización del mundo es completa. El arte hoy en día ha penetrado totalmente en la realidad. Toda la maquinaria industrial del mundo se estetiza” (Baudrillard, 1997). “Ya no están los museos dispuestos a dar relieve a las llamadas piezas importantes” (Déotte). Lo más insignificante, marginal y obscuro, se culturiza, se convierte en pieza de museo” (Baudrillard, 1997).

Tal como todo fue susceptible de volverse mercancía, espectáculo, arsenal infinito de imágenes, cualquier cosa ahora es susceptible de transformarse en patrimonio. La inflación absoluta de la energía patrimonial no encuentra límite que la interrumpa activando para todo objeto o quehacer la promesa de convertirse en objeto de exhibición. Esta “época” habrá de determinar como patrimonio la totalidad de su horizonte, incluso el límite mismo de tal horizonte. Y deberá hacerlo, porque todo lo que el deseo intente arrancar al juego del patrimonio, se encuentra absorto ya en su posibilidad.

“En el tránsito a la postmodernidad el museo ha sufrido una transformación sorprendente. Por primera vez, en la historia de las vanguardias, el museo deja ser el que se lleva las bofetadas y se convierte en el hijo predilecto. El éxito del museo podría ser uno de los síntomas sobresalientes de la cultura occidental a partir de la década de los 80” (Huyssen). Tal éxito no ha de medirse con la misma vara con que se medía el éxito del museo moderno. El éxito actual del museo es proporcional a la desazón de las categorías constitucionales del museo moderno, partiendo por el principio de la autonomía que lo constituyó a lo largo y a lo ancho de su eficacia y nombradía.

“En la década de 1980 se proyectaron y construyeron cada vez más museos, como corolario práctico del discurso del fin de todo. La obsolescencia programada de la sociedad de consumo halló su contrapunto en una museomanía inapelable. Jamás hasta ahora un presente cultural había estado tan obsesionado por la conservación. Estamos musealizando, patrimonializando, digitalizándolo todo, como si ya no hubiera futuro. El papel del museo como lugar de conservación elitista, bastión de la tradición y de la alta cultura, dio paso al museo como medio de masas, como marco de la *mise-en-scène* espectacular y la exuberancia operática. Desde la década de 1980 asistimos al espectáculo medial de la restauración historicista de los viejos centros urbanos, paisajes y pueblos enteros devenidos patrimonio; la ola de nuevos edificios para museos que no muestra signos de retroceder, el boom del retro, el marketing de la nostalgia, la obsesiva automusealización a través del video grabador, la escritura de memorias, testimonios, novelas históricas; la difusión de las prácticas de la memoria en las artes visuales, con frecuencia centradas en el medio fotográfico; el aumento de los documentales históricos y los informes especiales por la televisión, canales dedicados enteramente a la historia, como el History Chanel” (Huyssen).

“Los museos proliferan como metástasis, llenándose de colecciones inesperadas” (Déotte). El museo mismo pareciera entrar en el museo; o salir fuera de él. Ya no hay criterios para hacer un corte significativo entre interioridad y exterioridad del museo. Todo se dispone en la actualidad como a un museo en que se activan infinitos ahora sin presente.

“Por todas partes encontramos demandas de conservación y patrimonio: idiomas, especies animales, etnias, sitios, capital genético” (Déotte). El museo se vuelve indecible con la biopolítica.

(Nuestro medio no es una excepción. Bástenos considerar la proliferación de las historiografías de Chile en las últimas dos décadas, el auge de los testimonios, los archivos de memoria, la retrospectiva de los 100 años de visualidad, en un escenario de transnacionalización avanzada).

“Todo puede entrar en el museo, siendo éste de extensión ilimitada” (Déotte citando a Le Corbusier). “El Museo debe plantearse, entonces, desde una perspectiva de crecimiento ilimitado. Y su arquitecto y su director, así como el *staff* de curadores, deben decidir en el horizonte abierto de infinitas colecciones” (Déotte).

“Mientras todo puede entrar en el Museo, no hay para él diferencia sustancial entre un mármol de Miguel Ángel, una máscara dogo, una página dirigida contra Martín Lutero el 8 de mayo de 1521 o un bolsón de escolar alemán del siglo XIX” (Déotte). Si el museo se proyecta como crecimiento infinito, no habrá ya ningún objeto ni práctica en que no se active la promesa de ingresar al museo, en que no se exprese, junto a lo novedoso, la ruina y la calavera. Cuando la voracidad y la velocidad del patrimonio parecen no tener límite, el museo amenaza convertirse en un *caosmos* de objetos coextensivo a la realidad.

El 2004 la ciudad de Valparaíso fue declarada patrimonio de la humanidad. Al día siguiente del suceso, y sin que cambiara un ápice la constitución física de la ciudad y de sus habitantes, cambió cabalmente su modo de funcionamiento (tal como el agua y la harina, sin cambiar un ápice su constitución física, cambian su funcionamiento mediante las hechicerías proferidas por el chamán católico en el ritual de la Consagración). Al día siguiente, los habitantes de esa ciudad despertaron, desayunaron, durmieron y vivieron en una performance indecible entre vida cotidiana y museo viviente, entre diario vivir y objetos de patrimonio, mientras los ingenieros, arquitectos, peritos y operarios de toda laya restauraban las habitaciones y las ventanas por donde se asoman a hechar miraditas.

“En el desierto de Arizona se levanta una estructura geodésica de vidrio y metal que alberga todos los climas del planeta. Ocho seres humanos (cuatro hombres y cuatro mujeres) viven allí, en total autarquía y circuito cerrado, para explorar durante un período de dos años las condiciones de sobrevivencia de la especie. El Océano, la sabana, la selva virgen, el mismo desierto de Arizona, reconstituidos en miniatura, vitrificados y congelados bajo la burbuja experimental de *Biosfera 1*” (Baudrillard). *Biosfera 2*, dice Baudrillard, ha sido construida para hacernos creer que *Biosfera 1* (los territorios en que habitamos) no es una burbuja artificial. Bataille había dicho mucho antes que la cárcel fue construida en la plaza de armas para hacernos creer que la sociedad entera no era una cárcel; o para recordarnos que toda ella sí lo era. El museo moderno y los templos fueron construidos para fortalecer la ficción de que sólo ciertos objetos estaban hechos para ser contemplados, admirados, y otros para el uso profano.

“Ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas y no artísticas” (Danto). El arte contemporáneo no intenta ampliar ni restringir los límites del arte. Lo contemporáneo es ya la ilimitación por la cual el arte mismo es y no es el arte. La pregunta “¿por qué soy o porqué no soy una obra de arte?” (Danto), retorna como estribillo ambiental que acompaña a cada objeto, a cada sujeto, a cada gesto.

Los mundos perceptuales de vida se suceden unos a otros cada vez a mayor velocidad. La aceleración de los modos de producción a toda escala, vuelve obsoleto cada vez más de prisa a un número indeterminado de objetos, fenómenos y prácticas. Vuelve indecidiblemente usuarias a las ruinas, y ruinas a los objetos usuarios, incluso a los de última generación. Cada vez más el recién llegado es recibido

como calavera. Para éste, en cambio, la vejez que lo recibe es pura novedad respecto de la cual ha ponerse al día.

La vanguardia, su voluntad exacerbada de lo nuevo, fue uno de los tantos procedimientos de aceleración de obsolescencia. La celeridad de lo obsoleto parece cobrar la misma velocidad que la aceleración de lo nuevo, al punto que lo nuevo y lo viejo coinciden en una actualidad sin presente. Lo que llamamos actualidad, como constelaciones de objetos, tecnologías, materiales nuevos y viejos, extraños y familiares, y que sociológicamente se nombra como globalización, no es un presente, una época, un modo de producción; sino más bien un mosaico en proceso de tiempos diferidos de sí mismos y entre sí. Cuando se describe la actualidad como un ahora en que circulan tiempos de diverso orden (como en una instalación, un collage, un museo), tiempos ellos mismos dislocados de sí, tampoco se comprende ese espacio como un suelo previo en el cual los diversos tiempos queden contenidos. La actualidad no es un *a priori* espacial que acoja ilimitadamente temporalidades múltiples. La actualidad no es previa a la multitud jalonada de tiempos que la constituyen, del mismo modo que el cuerpo de Frankenstein no es anterior a los trozos que lo integran. La actualidad no precede a los archivos que la pueblan y se constituye desde la plétora de presentes (sin ahora), lejanos entre sí (lejanos también de sí mismos) que inciden unos en otros, activando memorias. Fragmentos dispuestos en un juego de aceleraciones que al chocar o rozarse producen imágenes más veloces que la síntesis, que exceden un orden resuelto de representación. La acumulación de modos de producción, de procedimientos técnicos, de materias y materiales contemporáneos o antiguos, privados o públicos, manuales, mecánicos o de modulación (de honda), convierten a la actualidad en un museo como campo expandido.

“La museización es clave para la cambiante sensibilidad temporal de nuestra época. La museización ya no está ligada a la institución en sentido estricto, sino que ha impregnado todas las áreas de la vida cotidiana. Nuestra cultura contemporánea se caracteriza por un historicismo expansivo. La velocidad cada día mayor de la innovación científica, técnica y cultural produce cantidades cada día mayores de objetos y sujetos no sincrónicos encogiendo la posibilidad del presente” (Hermann Lube).

“Cuanto más prevalece el capitalismo de consumo avanzado sobre el pasado y el futuro, absorbiendo a ambos en un espacio sincrónico en expansión, más débil es su posesión de sí, menos estabilidad o identidad aporta a los sujetos contemporáneos” (Huysen).

Hubo un tiempo en que el presente se consideraba como una delgada línea que cortaba topológicamente el pasado y el futuro que se estiraban infinitamente en direcciones opuestas. Tenemos que considerar ahora que esa delgada línea se fue engrosando hasta contener en su espesor al pasado y al futuro en una actualidad sin topología. En cierta manera el museo post-moderno como actualidad que da cabida a muchos tiempos, alegoriza la actualidad. Lo mismo puede decirse de la biblioteca, de la ciudad, del universo.

La estetización de la cotidianidad resulta del encuentro entre el recogimiento contemplativo del arte en sus lugares de exhibición, por una parte; y el esparcimiento y entretención de las masas como visitantes de esos espacios y de las

grandes exposiciones. Pero es el cine, fotografía mediante, lo que viene a consumir este encuentro indecible entre contemplación y esparcimiento.

“Por medio del esparcimiento, tal y como el arte lo depara, se controlará bajo cuerda hasta qué punto tienen solución las tareas nuevas de la apercepción. Y como, por lo demás, el individuo está sometido a la tentación de hurtarse a dichas tareas, el arte abordará la más difícil e importante movilizándolo a las masas. Así lo hace actualmente en el cine. Las modificaciones de hondo alcance en la apercepción tiene en el cine su medio de entrenamiento” (Benjamin).

La aceleración modernizadora es, a la vez, aceleración de obsolescencia. Pero algo hay de más veloz en la aceleración de obsolescencia que en la aceleración modernizadora. La aceleración de obsolescencia alcanza a la modernización como una de las tantas metonimias que pliegan su balsa. Es la obsolescencia, el montón de elementos como activación infinita de ahora sin presente, la temporalidad en que se retrasa la actualidad. En la actualidad lo obsoleto no se mide respecto de lo novísimo. Lo obsoleto es propiedad a la vez de lo novísimo: no sólo el recién nacido es novedoso para el modo de producción que lo creó; también el viejo modo de producción es pura novedad para el recién llegado. Lo obsoleto y lo novedoso son infinitamente reversibles. La actualidad, el museo como campo expandido, tiene entre sus reliquias, al vanguardismo museofóbico, a la museografía historicista, y al museo mismo en tanto éste, como la actualidad, ya no es el baúl de contención de indefinidas ruinas, sino la trama de tejidos de diversa tecnología y épocas que se activa y modula en cada una de sus piezas, en cada una de sus versiones o visitas. Arrastradas como todas las cosas (entre las que se encuentran también aquellas cosas que se denominan obras de arte), en la corriente de la modernización, la actualidad sin presente se adereza con la obsolescencia que la modernización produce. La población de objetos novísimos, recién obsoletos o en franca ruina, realzan la velocidad de obsolescencia (que la aceleración de la tecnología precipita) en su choque con la tecnología del momento. Lo irreplicable, la singularidad de la producción serial obsoleta, procede de la cantidad de tiempo social medio de trabajo que demandaría la clonación de la maquinaria social que alguna vez produjo, como presente, lo que ahora, en relación a tecnologías emergentes, se dispone como obsoleto.

La actualidad se expande como taller de elaboración que está siempre, (dis)continuamente, tratando con borradores, notas, fragmentos, destellos, sobras de todos los ámbitos y tiempos de la vida, en un proceso de edición y activación que no se encuentra ni al comienzo, ni al medio, ni al final. Porque lo que en cada activación concurre, no por haber concurrido queda en el pasado como tiempo definitivo. Lo que alguna vez nos visitó, por el sólo hecho de haberlo hecho, prueba que nos seguirá visitando, que tiene actividad en “nosotros”. En este sentido, las obras no se agotan ni en uno ni en muchos de sus conatos. Sus múltiples exposiciones, tan reiterativas como digresivas, indican que la obra sigue pendiente en la deriva de sus presentaciones; no como plan que espera su cúlmene; sino como proceso plegado a la fragmentariedad de sus activaciones. Cuestión que sugieren los objetos que la corriente arrastra intermitentemente explicitando un trato con la discontinuidad de la memoria, del tiempo, del espacio, del soporte y del signo. De modo que los tiempos de la obra, los tiempos del taller, los tiempos de edición, los tiempos de vida, los tiempos de exposición y de archivo, no pueden

ser discernidos, salvo por exigencias de orden sociológico. Presentes pasados, presentes futuros, presentes presentes, concurren allí en simultaneidad, como en el tiempo de una ciudad. El tesoro de obsolescencias que la actualidad alberga activa el destiempo, la deshora, el retraso de cualquier ahora consigo mismo. Tal como las instalaciones posteriores arrastran parcialmente a las anteriores, las anteriores arrastran a las posteriores en una doble cita que atopiza la precedencia y la posteridad. El encuentro de lo que fue y de lo que es, la co-incidencia de pasado y presente como principio dual de la actualidad, constituye su tiempo como tiempo bífido. La bifurcación del tiempo que rige la instalación, suspende infinitesimalmente la desactivación del pasado, a la vez que retarda infinitesimalmente la configuración homogénea del presente. Conjura, de este modo, una plétora de presentes lejanos entre sí, cuya fricción, en la superficie, activa memorias, abre pasajes temporales que se disgregan sin centro. Ni retorno dramático de lo reprimido, ni retorno farsesco de lo obsoleto, ni vaciamiento apocalíptico del tiempo en un ahora uniforme. Todo ello a la vez, si se quiere, como activación de la temporalidad en la co-incidencia de sus metonimias.

Zoológico de vidrio

“No en vano el vidrio es un material duro y liso, frío y sobrio, sobre el que nada se aferra. Las cosas de vidrio no tienen aura. El vidrio es, en general, enemigo del secreto; también de la posesión (...) borra las huellas de los días sobre la tierra. Cosa que han llevado a cabo Scheebart con su vidrio y el grupo Bauhaus con su acero: han creado espacios en los que resulta difícil dejar huellas. Después de lo dicho, explica Scheebart, veinte años atrás, podemos hablar de una cultura de vidrio. El nuevo ambiente de vidrio transformará por completo al hombre (...) Ha sido elegido por una época en la que, no existiendo más la presunción de inocencia, la tarea será hacerse olvidar, no dejar huellas tras de sí” (Benjamin).

El vidrio es un material que alegoriza la muerte de la experiencia. También la muerte de las categorías tradicionales del arte, de la política: categorías tales como *singularidad*, *unicidad*, *mismidad*, *autenticidad*, originalidad, progreso, revolución, etc. El vidrio es el material de la reproductibilidad técnica y no de la pintura. Benjamin lo equipara al cine.

“El extrañamiento del actor frente al mecanismo cinematográfico es de la misma índole que la que experimenta el hombre ante su aparición en el espejo. Pero es que ahora esa imagen del espejo puede despegarse de él, se ha hecho transportable. ¿Y hacia dónde lo transporta? Ante las masas” (Benjamin).

“También en la política es perceptible la modificación que constatamos trae consigo la técnica reproductiva en el modo de exposición. La crisis de las actuales democracias burguesas implica una crisis de las condiciones determinantes de cómo deben presentarse los gobernantes. Las democracias (tradicionales) presentan a éstos inmediatamente en persona (como el actor frente al teatro), y además ante representantes (en persona). ¡El parlamento es su público! Con las innovaciones en los mecanismos de transmisión, que permiten que el orador sea escuchado durante su discurso por un número ilimitado de auditores y que poco después sea visto por un número también ilimitado de espectadores, se convierte en primordial la presentación del hombre político ante estos aparatos. Los Parlamentos quedan

desiertos. La radio y el cine no sólo modifican la función del actor profesional, sino que cambian también la de quienes, como gobernantes, se presentan ante sus mecanismos. Sin perjuicio de los diversos cometidos específicos de ambos, la dirección de dicho cambio es la misma en lo que respecta al actor de cine que al gobernante. Aspira, bajo determinadas condiciones sociales, a exhibir sus actuaciones de manera más editable, más convincente. De lo cual resulta una selección ante esos aparatos, y de ellas salen vencedores el dictador y la estrella de cine” (Benjamin).

No sólo el político; también el ciudadano medio: “Los noticiarios, por ejemplo, abren para todos la perspectiva de pasar de transeúntes a comparsas de la pantalla. De este modo cualquiera puede en ciertos casos verse incluido en una obra de arte recordemos *Tres canciones para Lenin* de Wertoff, o *Borinage* de Ivens. Cualquier hombre aspirará a participar en un rodaje” (Benjamin).

Merced al retrato (pintura) que encarnaba su metamorfosis corporal, Dorian Gray se conservaba inmune al paso del tiempo, como una fotografía. Dorian Gray es la fotografía que visita, de cuando en cuando, las mutaciones de su pintura. Es la invarianza de su retrato, la fotografía que ve morir y que mide la muerte de la pintura, la orgánica, la realidad. Modernamente todos quisimos ser fotografías, deseamos ser hiperreales como Dorian Gray. No cuerpos inmortales (almas), sino aspectos, imágenes eternas. Y no cualquier imagen, sino una buena, una bella imagen: una *kalotipo*. Nos deseamos estrellas de cine, de comic, de fotonovelas, nos quisimos fotogénicos. Aspiramos a mejorar en la foto. La fotografía fue nuestra idea reguladora del aspecto, la utopía fisiognómica de la modernidad que nos dispuso en el imperativo de brillar y ser brillantes, de convertirnos en astros, en luces, héroes.

Con Dorian Gray la fotografía invierte la jerarquía original/copia, y se instala como modelo que subordina y regula lo real. Caidos en la teleología del deterioro fuimos la pintura de Dorian Gray. Nos desvanecíamos como malas fotocopias ante nuestras fotografías. Giramos especularmente en torno a algunas fotos. Quitábamos la vista del monstruo carnal.

“Una profecía de 1855: Hace sólo unos años atrás, vino al mundo una máquina que desde entonces se ha transformado en la gloria de nuestra época, y que día a día sorprende a la mente y deja perplejo al ojo. Esta máquina, dentro de un siglo, será el pincel, la paleta, los colores, el oficio, la práctica, la paciencia, la mirada, el toque, la pasta, el barniz, el truco, el relieve, la terminación, la representación. Dentro de un siglo ya no habrá albañiles de la pintura; sólo habrá arquitectos, pintores en el sentido absoluto de la palabra. ¿Y realmente habremos de imaginar que el daguerrotipo ha asesinado al arte? No, asesina el trabajo de la paciencia, pero le hace homenaje al trabajo del pensamiento. Cuando el daguerrotipo, este niño titán, haya alcanzado la madurez, cuando todo su poder y potencial se haya desplegado, entonces el genio del arte lo cogerá por el cuello y exclamará: ¡Mío! ¡tu eres mío ahora! ¡vamos a trabajar juntos! (Benjamin citando a A.J. Wiertz, en los Pasajes)

Hacia 1900 la reproductibilidad fotográfica “comenzaba a convertir en tema propio la totalidad de las obras de arte heredadas” (Benjamin). La reproductibilidad fotográfica, primero, y la virtual después, se convirtieron en el archivo masiva-

mente a la mano de la obra de arte tradicional. Sin embargo, “el ámbito entero de la obra de arte tradicional se sustrae en la reproductibilidad fotográfica”. La reproductibilidad fotográfica de la obra de arte sustituye la cifra “única e irreplicable en que se realiza la existencia singular de la obra, la historia a que ha estado sometida en el curso de su perduración ... las alteraciones que ha padecido ... sus eventuales cambios de propietario” (Benjamín), las miradas que ha absorbido alimentando su pátina, etc., por la presencia masiva de su reproductibilidad técnica. La ilusión de que hay un *continuum* entre la cifra de la obra de arte tradicional y su reproductibilidad técnica, forma parte “del uso descontrolado de los conceptos propios de la obra de arte tradicional (autenticidad, unicidad, genio, misterio, etc.) en plena reproductibilidad técnica de las obras, las cosas (el agua, el gas, la luz), la subjetividad, la política, el pensamiento. Tal uso descontrolado, señaló Benjamín, daba “la chance al fascismo”. Da la chance al fascismo toda vez que teje el sentimiento de autenticidad ante lo que “originalmente” no es sino la reproductibilidad técnica, módulo serial iterable potencialmente al infinito; teje la ilusión de que palpamos, a la distancia, una dimensión de la obra tradicional o de la cosa. El *pathos* de lo auténtico en medio de la reproductibilidad técnica de la existencia en su conjunto, es el *Kitsch*. Y el *kitsch* es chance del fascismo en la medida en que teje un *continuum* temporal al revestir con categorías tradicionales los frutos netos de la reproductibilidad industrial.

“El valor cultural tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura en la expresión fugaz de una cara humana” (Benjamin) como función cultural ensamblada a la reproductibilidad técnica.

En la reproducción de una fotografía a partir de una fotografía se invierte el proceso de ese arte que regularmente va de la luz viva al negativo, y del negativo a la foto. En este caso irregular, es la luz ya embalsamada en una foto la que viaja hacia el negativo, y desde allí hacia su reproducción múltiple. El negativo derivado de una fotografía no alberga, entonces, la luz de un rostro vivo, sino lo umbrío de un papel inanimado. En la fotografía de una fotografía, como en la lectura de una lectura, la inscripción solar se ha encriptado una vez más. ¿Puede, entonces, denominarse fotografía a esta foto segunda? En la fotografía de una fotografía, pareciera gesticular el fin de la luz (fotós). Fotografiar una fotografía es inmortalizar el cadáver solar. El primer pariente que fotografió una fotografía anunció el porvenir de una época en que ya no habría historias, vidas, paisajes que fotografiar o escribir. Conjuró, con ello, una era donde no habría luces que tomar, donde una foto sólo podría semejararse o tratar de otra o de la misma fotografía. Conjuró un mundo en el que sólo sería posible fotografiar, filmar, grabar, narrar fotografías, filmaciones, grabaciones, narraciones. En una época tal, en que la luz original habrá sido ella misma una fotografía, todavía se comerciarán negativos auráticos de una época en que además de fotografías y narraciones, había acontecimientos y gestas que fotografiar y contar. Tales negativos operarán como cicatrices solares en la hiperrealidad de la luz. En una época tal, si en ella se guarda memoria de una cultura solar, la guerra de todos contra todos tendrá como fin singular, exhumar los restos de luz de algún negativo sepulto en cualquier sitio. El hallazgo de tales restos, su exhumación y puesta en circulación como patrimonio público y publicitario, abrirá el proceso de su inhumación y desaparición definitiva en la circulación medial. Imaginemos esa época en que no sólo han desaparecido -o nunca tuvieron lugar-

los parientes, las gestas, las biografías, las historias; sino también los negativos auráticos. Época en que la única luz que alumbraba es la de las fotografías de fotografías, de los afectos sin afección. Donde la retina, las cámaras, los carteles, las pantallas se nutren de imágenes de imágenes, como los espejos frente a los espejos.

Aunque la reproductibilidad técnica deja intacto el original, deprecia su aura. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible (...) al ampliar ilimitadamente su testificación histórica que sale al encuentro de su destinatario en forma de fotografía o de disco gramofónico” (Benjamin). La testificación histórica de la obra de arte fotográficamente reproducida “se funda” en la obra de arte tradicional al mismo tiempo que la borra: “La representación del Fausto más provinciana y pobretona aventajará siempre a una película sobre la misma obra, porque en cualquier caso le hace la competencia al estreno en Weimar. Toda la sustancia tradicional que nos recuerdan las candilejas, resulta inútil en la pantalla” (Benjamin).

“Cuando Abel Gance proclamó con entusiasmo en 1927: Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine todas estas leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelonan, para entrar, ante nuestras puertas; nos estaba invitando a una liquidación general” (Benjamin).

“La televisión chilena combina las noticias con el cine de Hollywood; jugadores de fútbol sorprendentemente bien hablados a la orilla de la cancha, con autobuses que arden a media noche a la orilla del camino; la televisión quema todos los géneros audiovisuales, depreda todos los recursos gráficos, todas las retóricas teatrales, todas las puestas en escena cinematográficas y todos los decorados pictóricos, para hacer de cualquier hoyo un acontecimiento y de cualquier acontecimiento una novedad interminablemente repetida, allí se acoplan los viejos con los nuevos abismos, las telecomunicaciones, el mercado, el gobierno democrático de manera fluida, tersa y continua en ella todo se hilvana y se deshilvana todos los días. La TV le da cuerpo a los pobres, consistencia a las clases medias y mantiene en las teleseries latinoamericanas la ficción de los latifundistas y burgueses dulzones da credibilidad al gobierno, dignidad a la oposición, publicidad a las grandes empresas mientras nosotros, sentados en un sofá permanecemos absortos” (E. Dittborn).

El odio al pasado que como nubes virtuales de spray plateado y dorado brilla en las vidrieras de los rascacielos de los nuevos centros urbanos, el cinemascopio al aire libre en que se multiplican las puestas de sol en un collage cinético de sombreados, esa simultánea de espejos enfrentados en progresión geométrica, cinemascopio abierto hacia su antro en que nos dispone la modernización urbana las 24 horas del día, paisaje endoscópico para el nuevo ciudadano que cruza los pasos de cebra, desciende en una escalera del metro, mira por la ventana del departamento, o se desplaza en automóvil, enciende el televisor mientras se hunde en el sillón o en la cama. Por todas partes el muralismo animado del cristal líquido que no deja huellas ni forja palimpsestos.

“La naturaleza de la ilusión cinematográfica es de segundo grado: es resultado(...) de la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito y su montaje con otras tomas de igual índole. Despojada de todo cuerpo extraño, es

decir técnico, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible” (...) Comparemos el lienzo (la pantalla) sobre la que se desarrolla la película con el lienzo en el que se encuentra una pintura. Este último invita a la contemplación; ante él podemos abandonarnos al fluir de nuestras asociaciones de ideas. Y en cambio no podemos hacerlo ante un plano cinematográfico. Apenas lo hemos registrado con los ojos y ya ha cambiado. No es posible fijarlo (...) *ya no puedo pensar lo que quiero. Las imágenes movilizadas sustituyen a mis pensamientos* (dice Duhamel) (...) el curso de las asociaciones (...) queda enseguida interrumpido (...) y en esto consiste el efecto de choque” (Benjamin). Con el cine “la obra de arte de ser una “aparición atractiva (...) pasó a ser un proyectil (...) chocaba con el destinatario” (Benjamin). “Quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la leyenda que le ocurrió al pintor chino al contemplar acanado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma la obra artística (...) La masa se mira a la cara en los grandes desfiles festivos, en las asambleas monstruosas, en las enormes celebraciones deportivas y en la guerra, fenómenos todos que pasan ante la cámara. Este proceso (...) está en relación estricta con el desarrollo de la técnica reproductiva del rodaje (...) Y si esa perspectiva es tan accesible al ojo humano como a los aparatos, también es cierto que la ampliación a que se somete la toma de la cámara no es posible en la imagen ocular (...) los movimientos de masas y también la guerra representan una forma de comportamiento humano especialmente adecuada a los aparatos técnicos (...) La humanidad que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido en un espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como goce estético de primer orden” (Benjamin).

La impresión fotográfica que el número especial de *El Mercurio* del 11 de septiembre del 2001 publicó de la imagen teledigital del cielo de NY quemando las pantallas y las portadas del planeta, y que durante todo ese año no dejábamos de ver una y otra vez en la TV del escaparate o del restaurante, o en el sofá de la casa, o en la imaginación, lo que cita no es tanto el estallido de las torres, sino el evento de su mediación, el acontecimiento como mediación, la mediación como acontecimiento: la clausura del suceder en la mediación, y a la vez, el despliegue de la mediación como suceder. Esto equivale a decir que la velocidad de la mediación es mayor que la velocidad del suceso, o como dice Virilio, “que los sucesos se virtualizan al momento mismo de suceder”, que el suceso es alcanzado en su velocidad por la velocidad de la mediación. Uno de los tantos tele-testimonios que circulan sobre el 11 del 2001, es el del grupo de oficinistas de la torre dos que, mirando por la televisión la explosión de la torre 1, vio venir en la pantalla el segundo avión que chocó con la torre en la que miraban por televisión venir el segundo avión, el choque y la explosión que los hacía explotar. Antes que un suceso que se activa en diversos soportes, el estallido de las torres sería el evento de la mediación misma en que se activa y tiene lugar todo suceder; el *big bang* de la mediación como *co-incidencia* con el acontecimiento. El acontecimiento *en* la mediación y la mediación *en* el acontecimiento, no nombra una sola cosa, uniforme y a tiempo consigo misma. Nombra el destiempo entre acontecimiento y mediación, entre acontecimiento de la mediación y mediación del acontecimiento.

En un horizonte de la verosimulación, como se ha insistido tantas veces, lo que se ha vuelto obsolecente es la capacidad de experimentar la muerte (la vida) como acontecimiento: “La humanidad se ha convertido ahora en un espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como goce estético” (Benjamin). En la cotidianeidad estetizada de la simulación, la explosión de las torres, los bombardeos silenciados sobre Afganistán, las imágenes de la Moneda en llamas, primero, y de los campos de concentración y de las casas de tortura, después, se experimentan paulatinamente desde la maqueta de la información. Benjamin retrataba al fascismo como “el piloto de un avión ataviado con bombas de gas (...) en su majestuosa soledad, aislado consigo mismo y con su dios”, estéticamente dispuesto en su burbuja tecnológica, ante la muerte virtual que le indican los números y las señales eléctricas de los paneles de control, abstraído de sus objetivos en tierra, anestesiado ante la consola como pentagrama de la destrucción, mientras el ala plateada del Stealth se acaramela y brilla contra los tonos dorados de la puesta de sol de Arabia Saudita.

En la televisión chilena decía no hace mucho E. Dittborn, “combina las noticias con el cine de Hollywood; jugadores de fútbol sorprendentemente bien hablados a la orilla de la cancha, con autobuses que arden a media noche a la orilla del camino (...) la televisión (...) quema todos los géneros audiovisuales, depreda todos los recursos gráficos, todas las retóricas teatrales, todas las puestas en escena cinematográficas y todos los decorados pictóricos, para hacer de cualquier hoyo un acontecimiento y de cualquier acontecimiento una novedad interminablemente repetida (...) allí se acoplan los viejos con los nuevos abismos, las telecomunicaciones, el mercado, el gobierno democrático (...) de manera fluida, tersa y continua (...) en ella todo se hilvana y se deshilvana todos los días (...) La TV le da cuerpo a los pobres, consistencia a las clases medias y mantiene en las teleres series latinoamericanas la ficción de los burgueses latifundistas y dulzones (...) da credibilidad al gobierno, dignidad a la oposición, la publicidad a las grandes empresas (...) mientras nosotros, sentados en un sofá (...) permanecemos absortos”.

Block mágico

“La memoria se produce al juntar una figura con otra, un procedimiento con otro. No es una reminiscencia rescatada de algún fondo y traída a la superficie, sino un término que se precipita sobre otro para transformarlo o que vertiginosamente recorre la misma distancia para encontrarlo y hacer catástrofe con él. Esa pequeña catástrofe produce memoria. El trabajo con la memoria es un trabajo material. Es el acoplamiento, el cruce, la intersección y el abrochamiento de procedimientos técnicos, menores y mayores, mecánicos y manuales, contemporáneos y anacrónicos, públicos y privados. Es también el hallazgo voluntario e involuntario de imágenes prefabricadas sometidas a desplazamientos para producir, viaje mediante, un cierto inédito. En la industria textil se habla de memoria para indicar la capacidad más o menos aguda de una tela para retener los impactos” (Dittborn).

“Una biblioteca es un gabinete mágico en el que hay muchos espíritus hechizados. Despiertan cuando los llamamos: mientras no abrimos un libro, ese libro (...) geoméricamente es un volumen, una cosa entre las cosas. Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético. Y aún para el mismo lector el libro cambia, cabe agregar (...) ya que somos (...) el río de Heráclito, quien

dijo que el hombre de ayer, no es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana. Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito” (Borges).

Un libro es “la cifra de todo lo que puede transmitir desde su origen (arremolinado) y su duración material hasta su testificación histórica” (Benjamin).

“Dios hizo la escritura para cada uno de los hombres de Israel y por consiguiente hay tantas biblias como lectores de la Biblia” (Borges).

“Ningún poema está destinado al lector, ningún cuadro al observador, ninguna sinfonía al público” (Benjamin). El poema, el cuadro, la sinfonía no son de suyo “hechos estéticos”. No están necesariamente constituidos por el valor exhibitivo. Lo están solo durante la época moderna, pero sobretudo en la era de la reproductibilidad técnica.

“No ha habido nunca una presentación de reliquias de culturas pasadas sin mediación. Siempre los objetos del pasado han sido encajados en el presente a través de la mirada puesta en ellos, y la irritación, la seducción, el secreto que puedan encerrar, nunca está sólo del lado del objeto, en un estado de pureza, por así decirlo; está siempre y con la misma intensidad, ubicado del lado del espectador y del presente. Es la mirada viva la que dota al objeto de aura, que comprendemos como espaciamento, no como identidad; pero esa aura depende también de la materialidad y de la opacidad del objeto. Ahora bien, ese hecho queda eclipsado si se sigue comprendiendo el museo como medio de osificación, como máquina de simulación que, al igual que la televisión, se traga todos los significados” (Huysen).

“Las reliquias o residuos culturales son ambivalentes, representan a la vez la garantía simbólica de la identidad y la posibilidad de salir de esa identidad” (H. P. Jeudy).

El museo post-moderno, la actualidad, constituiría un modo de producción sin modo de producción general, en el cual cada elemento citado, instalado difiere su mismidad en ese doble, triple, vínculo simultáneo con el ensamble de proveniencia, el desplazamiento del viaje, el ensamble del nuevo asentamiento; difiere su mismidad infectándose con múltiples aproximaciones, sin localizarse en ninguna. “Nada precede, nada preside, nada sucede a la cita” (E. Collingwood-Selby) que se dispone como escena primordial, poniendo en cuestión la identidad del ser como presente mismo. El collage pertenece al régimen del acontecimiento y no a la lógica del ser.

“Así como existen lugares entre las rocas del mioceno o de la edad oceánica que conservan la huella de enormes monstruos de esas épocas geológicas, así los *pasajes* yacen en las ciudades como cuevas que contienen fósiles de un ur-animal aparentemente extinguido: los consumidores de la época preimperial del capitalismo, los últimos dinosaurios de Europa (Benjamin).

“Como formación social, París es la imagen contrapuesta al Vesubio como formación geográfica(.) una masa amenazante, peligrosa, un Jano de la Revolución. Y así como las laderas del Vesubio, gracias a las capas de lava que las cubren, se han

transformado en un vergel paradisíaco, así en París gracias a la lava de la revolución, floreció, como en ningún otro lugar el arte, la moda, la existencia festiva” (Benjamin).

Tomemos como ejemplo la evolución de la Ciudad Eterna. Los historiadores nos enseñan que el más antiguo recinto urbano fue la Roma quadrata, una población empalizada en el monte Palatino. A esta primera fase siguió la del Septimontium, fusión de las poblaciones situadas en las distintas colinas; más tarde apareció la ciudad cercada por el muro de Sirvio Tulio, y aún más recientemente, luego de todas las transformaciones de la República y del Primer Imperio, el recinto que el emperador Aureliano rodeó con sus murallas. No hemos de perseguir más lejos las modificaciones que sufrió la ciudad, preguntándonos, en cambio, qué restos de esas fases pasadas hallará aún en la Roma actual un turista al cual suponemos dotado de los más completos conocimientos históricos y topográficos. Verá el muro aureliano casi intacto, salvo algunas brechas. En ciertos lugares podrá hallar trozos del muro serviano, puestos al descubierto por las excavaciones. Provisto de conocimientos suficientes -superiores a los de la arqueología moderna-, quizá podría trazar en el cuadro urbano actual todo el curso de este muro y el contorno de la Roma quadrata; pero de las construcciones que otrora colmaron ese antiguo recinto no encontrará nada o tan sólo escasos restos, pues aquéllas han desaparecido. Aun dotado del mejor conocimiento de la Roma republicana, sólo podría señalar la ubicación de los templos y edificios públicos de esa época. Hoy, estos lugares están ocupados por ruinas, pero ni siquiera por las ruinas auténticas de aquellos monumentos, sino por las de reconstrucciones posteriores, ejecutadas después de incendios y demoliciones. Casi no es necesario agregar que todos estos restos de la Roma antigua aparecen esparcidos en el laberinto de una metrópoli edificada en los últimos siglos del Renacimiento. Su suelo y sus construcciones modernas seguramente ocultan aún numerosas reliquias. Tal es la forma de conservación de lo pasado que ofrecen los lugares históricos como Roma.

Supongamos ahora, a manera de fantasía, que Roma no fuese un lugar de habitación humana, sino un ente psíquico con un pasado no menos rico y prolongado, en el cual no hubieren desaparecido nada de lo que alguna vez existió y donde junto a la última fase evolutiva subsistieran todas las anteriores. Aplicado a Roma, esto significaría que en el Palatino habrían de levantarse aún, en todo su porte primitivo, los palacios imperiales y el Septizonium de Séptimo Severo; que las almenas del Castel Sant’Angelo todavía estuvieran coronadas por las bellas estatuas que las adornaron antes del sitio por los godos, etc. Pero aún más: en el lugar que ocupa el Palazzo Caffarelli veríamos de nuevo, sin tener que demoler este edificio, el templo de Júpiter Capitolino, y no sólo en su forma más reciente, como lo contemplaron los romanos de la época cesárea, sino también en la primitiva, etrusca, ornada con antefijos de terracota. En el emplazamiento actual del Coliseo podríamos admirar, además, la desaparecida Domus áurea de Nerón; en la Piazza della Rotonda no encontraríamos tan sólo el actual Panteón como Adriano nos lo ha legado, sino también, en el mismo solar, la construcción original de M. Agrippa, y además, en este terreno, la iglesia María sopra Minerva, sin contar el antiguo templo sobre el cual fue edificada. Y bastaría que el observador cambiara la dirección de su mirada o su punto de observación para hacer surgir una u otra de estas visiones.

Punta de iceberg

Como “las gotas de simiente que nos producen llevan en sí no sólo las impresiones de la forma corporal sino la de los pensamientos e inclinaciones de nuestros padres y de los suyos que se pierden en lo infinito” (Montaigne), cualquier objeto, considerado como mónada, es un museo que se descentra en una predicabilidad infinita.

Así como la circunferencia queda siempre referida a un centro y el triángulo a un vértice, el objeto nos parece siempre referido a un “yo” de sus predicados y cualidades. Pero la sustantividad del objeto desaparece si consideramos ese “yo” como un predicado más. Entonces el objeto ya es pura predicabilidad; los predicados del objeto están por todas partes y el objeto en ninguna.

“En la mónada hay vestigios de todo el universo. Cada una expresa con mayor intensidad el cuerpo que le está inmediatamente asignado. Pero como en ese cuerpo hay rastros de la totalidad por la afección y conexión de toda la materia en el lleno, la mónada representa singularmente la alteridad del universo en ese cuerpo de percepciones infinitas que de inmediato le está asignado. Pero expresa con más nitidez las que tiene más próximas, y se va degradando en una percepción y expresión singular infinitesimalmente imperceptible, a medida que representa cosas que inmediatamente no le son contiguas, pero que son contiguas a cosas cercanas a ella” (Leibniz).

Si cada objeto es un “espejo viviente” nada limita en él el reflejo que lo circunda. Nítido reflejo de las cosas que le conmueven de cerca y que se difumina conforme la vastedad se aleja en repercusiones atmosféricas. Y tal como la ciudad varía según la colina desde la cual se observa, cada objeto es un eco singular donde la metrópolis rebota multiplicándose como las perspectivas de los barrios de que se mira. Y si cada espejo al reflejar la vastedad traduce a su modo la infinitud de imágenes en las que relumbra también la propia, el universo de los reflejos proliferará multiplicándose la urbe infinitamente sin que se logre estabilizar un panorama completo.

La mónada se singulariza como remolino en el devenir que engulle en su inflección el material relativo al pasado, al presente y al futuro de la(s) serie(s), tiempos siempre descoyuntados en la medida en que el tiempo, en cada caso, es un espejo viviente de muchas épocas o instancias que son, a su vez, un espejo viviente de épocas e instancias.

“Si la mercancía tuviese un alma, esa de las que a veces habla Marx por broma, sería la más delicada de las que pueda hallarse en el reino de las almas. Puesto que debería ver en cada quién al comprador en cuya mano y a cuya casa quiere amoldarse” (Benjamin). Su sensibilidad es análoga (dice Benjamin, citando a Marx) a la del “poeta que disfruta el privilegio incomparable de poder ser a su guisa el mismo y otro. Como las almas errantes que buscan un cuerpo entra cuando quiere en el personaje de cada uno. Sólo para él está todo desocupado; y si algunos sitios parece que se le cierran, es porque a sus ojos no merece la pena visitarlos. Y en esto habla la mercancía misma que no quiere saber nada del pobre diablo que pasa por el escaparate con cosas bonitas y caras” (Benjamin).

“El poema tampoco sabemos dónde comienza (ni dónde termina). ¿Comienza en el momento que se hace? ¿Comienza en el momento en que nos cae esa especie de puntada de la emoción, esa lanzada de la emoción? Pero cuando la lanzada nos trabaja, ya venía de tan tarde al hacerse carne tierna para la lanzada. Habría que remontar a todo lo que nos ha ido trabajando el corazón, para esa calidad de la carne que le damos a la cuchillada. Es decir, habría que comenzar en la infancia, donde todo comienza. Pero, cuando nacemos, ya traemos tanto capital viejo y deuda grande. Habría que comenzar con toda la muchedumbre de nuestros antepasados. ¡Menudo trabajo contar cómo se hace un verso!” (Gabriela Mistral)

“El objeto materialmente es un acorde de tiempos. El tiempo es predicado de la materialidad de los objetos, mucho más un pliegue en el vestido, un adorno en el vestuario, una idea” (Benjamin).

“En las ruinas de las grandes construcciones la constelación de su proyecto habla con más fuerza que en los edificios bien conservados” (Benjamin).

El cuerpo de la mercancía no es anterior a los vestigios que la componen, ni los vestigios que la componen anteriores al cuerpo de la mercancía. La cita es entonces, su *escena primordial y la escena primordial de sus elementos*. En este sentido su cuerpo no es un soporte previo, ni un trascendental posterior, sino que se disemina y se insemna según la multiplicidad de injertos en que se teje. La memoria, la materia de la mercancía, deviene primordialmente cita, *collage*. Constituye una actualidad sin presente en la que se conciertan citas de modos de producción, los cuales están, a su vez, constituidos por citas de modos de producción, y en donde cada elemento, cortado e injertado, difiere su mismidad en ese doble, triple, vínculo.

El collage no resulta de la citación desde un texto asegurado, hacia otro, como traslado de totalidades simples, identidades o representaciones. Se trata más bien de un traslado de elementos del *Libro de Arena*, o de elementos que son ellos mismos libros de arena. En la medida en que cualquier libro es vestigio infinitesimal de los libros habidos, de las memorias inscritas y no inscritas de las palabras, no hay pasaje de una totalidad hacia otra totalidad, de un marco a otro marco.