

Códigos de lo contemporáneo

Códigos de lo contemporáneo

1a. Edición

Ediciones ABYA-YALA

12 de Octubre 14-30 y Wilson

Casilla 17-12-719 - Teléfonos: 562633 y 506247

Fax: (593-2) 506255

E-mail: admin-info@abyayala.org

editorial@abyayala.org

Quito, Ecuador

Coordinación editorial: **Ileana Viteri**

Edición y diseño: **Omar Ospina García**

Impresión: **Docutech** - Quito, Ecuador

ISBN: 9978-04-594-5

Impreso en Quito, Ecuador, 1999

Códigos de lo contemporáneo

Rodrigo Villacís Molina

Omar Ospina García

Pablo Barriga

Álvaro Carrión

Nora Sigal de Eliscovich

Diego Tapia Figueroa

Jorge Luis Gómez

Edgar Alan García

Fernando Balseca

Gioconda Herrera

Fernando Bustamante Ponce

Camilo Luzuriaga

Diego Oleas Serrano

Carlos Montúfar

Carlos A. Marín

Ediciones

ABYA-YALA

Quito, Ecuador

1999

Índice

Introducción	
<i>Ileana Viteri</i>	9
Esquema de conferencias	12
Periodismo y cultura	
<i>Rodrigo Villacís Molina</i>	15
Problemas del periodismo cultural	
<i>Omar Ospina García</i>	25
El arte y el tiempo	
<i>Pablo Barriga</i>	41
El Eros de fin de siglo	
<i>Alvaro Carrión</i>	51
La sexualidad a fines de siglo	
<i>Nora Sigal de Eliscovich</i>	61
Pensar en imágenes	
<i>Diego Tapia Figueroa</i>	71
Sobre el hombre pantalla y la simulación de lo real	
<i>Jorge Luis Gómez</i>	89
En busca de la alteridad	
<i>Edgar Allan García</i>	97
Shakespeare en los Andes: Interpretación desde la periferia	
<i>Fernando Balseca</i>	107
Los “Otros” y las “Otras” en la construcción de las identidades de género	
<i>Gioconda Herrera</i>	121
La Alteridad, sus raíces y consecuencias	
<i>Fernando Bustamante Ponce</i>	135
El cine como un nuevo sentido de lo real	
<i>Camilo Luzuriaga</i>	153
Monumento y autenticidad	
<i>Diego Oleas Serrano</i>	161
Espacio y tiempo	
<i>Carlos Montúfar Freile</i>	171
El origen del Universo	
<i>Carlos A. Marín</i>	181

Introducción

Los Códigos de lo Contemporáneo, como ciclo de conferencias realizado en Viteri Centro de Arte durante los meses de marzo y abril de 1998, plantea la necesidad, desde diversas perspectivas de enfoque interdisciplinario, de reconocer cómo estos códigos, si es que existen, se comunican, se representan y se interpretan. Lo contemporáneo, por tanto, se plantea tanto como respuesta a la modernidad, como también su desarrollo y continuidad, dejando abierto este espacio de diálogo para cada uno de los expositores invitados.

Como obra que recoge las ponencias de casi todos los participantes invitados, pretende por otra parte difundir estos trabajos, ampliar el espectro, y consolidar esta propuesta en un documento.

Cada uno de los trabajos presentados intenta, en función de su propio ámbito disciplinario y por parte de cada uno de los conferenciantes, aportar a su vez desde lo neta-

mente académico o desde el ejercicio creativo e intelectual, una elaboración conceptual y una visión particular del fenómeno del presente respecto de un entorno, por un lado global y por otro eminentemente particular o contextual.

Tal vez es demasiado ambicioso pretender que a tan corta distancia en el tiempo y la perspectiva históricos, este trabajo conjunto sea capaz de descifrar, comprender y transmitir cómo el fenómeno del presente se proyecta, se propone y acaso se ubica. Sin embargo, es también la demanda de nuestro tiempo y particularmente de este espacio al que pertenecemos y en el cual interactuamos, hacer uso de todos los instrumentos posibles para estimular la creación de pensamiento, para exponerlo, difundirlo; para ser capaces, finalmente, de consolidar el ejercicio teórico pero también práctico de nuestra presencia aquí y ahora.

Dentro de esta perspectiva de trabajo, ha sido también el propósito por parte de Viteri Centro de Arte, el incorporar en esta reflexión a todos los círculos académicos posibles, a los medios intelectuales o artísticos sensibles a esta propuesta, y fundamentalmente a un público heterogéneo en formación, generación y actividad. Sólo si se permite ampliar el espectro del diálogo, al tiempo que se lo permeabiliza respecto de entornos y disciplinas usualmente cerrados dentro de sus propias fronteras, será posible lograr que esta reflexión se torne cada vez más rica, diversa y, lo que es más importante, cada vez más propia.

Así, en esta obra se encuentran trabajos que plantean la enorme paradoja del hombre contemporáneo frente a la complejidad del presente, cuyos códigos se nos muestran por un lado cada vez más elucidadores desde lo teórico-conceptual, pero también por otra parte cada vez más enajenantes de la experiencia directa y sensible de la rea-

lidad. Nos vemos abocados, con evidente fascinación, a construir nuestra pertenencia al presente por medio de conceptos fantásticos, y no por lo extraños y fantasiosos sino por lo extraordinarios, ricos y poderosos, aquellos que nos permiten establecer un vínculo con lo abstracto, con lo ajeno a nuestra experiencia cotidiana y que precisamente por ser poco cotidianos, por contradecir muchas veces el sentido común, nos extraen de nuestro contacto sensible con el mundo, desconcertando y cuestionando nuestra experiencia de lo real.

Sin embargo, no podemos dejar de reconocer que a pesar de una posible desnaturalización, para construir nuestra pertenencia, para ubicarnos en alguna coordenada de un espacio infinito de posibilidades, deberemos deconstruir aquellos mitos que nos atan exclusivamente al sentido común, a la llamada perspectiva, a la manipulada relatividad, todos constituidos en meros mecanismos de aproximación a lo real, pero que muchas veces nos encasillan o condenan a tocar solamente la superficie y pretender que lo conocemos todo. ¿Actitud posmoderna? Indudablemente, pero no sólo aquella que critica sino aquella con la que se aborda la crítica.

Por último, cabe explicar que la secuencia de los textos obedece a la misma empleada durante las charlas y cuyo objetivo a su vez responde a una clasificación asumida en torno a los conceptos de comunicación, representación e interpretación de códigos y a su vez cómo estas categorías se entrelazan con las diversas disciplinas y temáticas.

Viteri Centro de Arte deja a consideración de ustedes la presente obra.

Ileana Viteri
Mayo de 1999

Esquema de conferencias

Los Códigos de lo contemporáneo		
Comunicación	Representación	Interpretación
Periodismo y Cultura	El Arte y el Tiempo	El Eros de fin de Siglo
La Pantalla, el ojo de la época	Literatura y Subalteridad	Género, alteridad y otras especulaciones
Cine: Un nuevo sentido de lo real	Arquitectura y contexto	Física del espacio-tiempo

AMBITO	CONFERENCISTA	TEMA
COMUNICACIÓN		
Periodismo y Cultura	Rodrigo Villacís Molina	Cultura y élite; Periodismo cultural; Géneros.
<i>Moderadora</i>	Onar Ospina García	Problemas del Periodismo Cultural
REPRESENTACIÓN	Milagros Aguirre	
El Arte y el Tiempo	Pablo Barriga	De lo efímero y lo permanente
<i>Moderadora</i>	Lenin Oña	Percepción del tiempo en el Arte
INTERPRETACIÓN	M. del Carmen Carrión	
El Eros de Fin de Siglo	Alvaro Carrión	El Eros de fin de siglo
<i>Moderadora</i>	Nora Sigal de Eliscovich	La sexualidad a fin de siglo
COMUNICACIÓN	Lidia Lev	
La Pantalla: el ojo de la época	Diego Tapia Figueroa	Pensar en imágenes
<i>Moderador</i>	Jorge Luis Gómez	El hombre-pantalla y la simulación de lo real
REPRESENTACIÓN	Hernán Cuéllar	
Literatura y Subalteridad	Edgar Alan García	En busca de la alteridad
<i>Moderadora:</i>	Fernando Balseca	Shakespeare en los Andes: Interpretación literaria desde la periferia
INTERPRETACIÓN	Marta Fernanda Espinosa	
Género y alteridad	Gioconda Herrera	Los otros y las otras en la construcción de identidades
<i>Moderador</i>	Fernando Bustamante	Una reflexión sobre la obsesión contemporánea en torno a la alteridad
COMUNICACIÓN	Julio Echavarría	
El cine: nuevo sentido de lo real	Camilo Luzuriaga	El séptimo sentido
<i>Moderador</i>	Gonzalo Ponce	
REPRESENTACIÓN	Diego Oleas	Monumento y Autenticidad
<i>Moderadora</i>	Ana María Viteri	
INTERPRETACIÓN	Carlos Montúfar	Espacio, tiempo y relatividad
La física del espacio-tiempo	Carlos Marín	Más allá del espacio-tiempo
<i>Moderador</i>	Jorge Barba	

El autor

- Escritor y periodista profesional especializado en el área cultural.
- Ex-profesor de las universidades Central y Católica.
- Actualmente dicta cursos de postgrado en la Universidad Andina Simón Bolívar
- Entrevistador y articulista de la Revista Diners
- Editorialista del Diario Hoy.
- Mantuvo un programa de diálogos con los editorialistas del Diario Hoy en “Hoy la Radio”.
- Publicaciones: “Abalorios y otras crónicas”
“Palabras Cruzadas” (Entrevistas)
“Lea, Piense y... ¡Escriba!” (Didáctico)

Periodismo y Cultura

Rodrigo Villacís Molina

Cultura

La Cultura es una de las áreas de interés del periodismo. Pero el espacio que se le concede en los medios está, paradójicamente, en proporción inversa a la extensión que cubre este concepto. El cual tiene dos enfoques diversos, uno de carácter antropológico, muy general, tanto que abarca todo lo que no es naturaleza; o sea, todo lo que hace el hombre, en todos los campos. Y otro restringido, relacionado con el cultivo del espíritu (la voz *cultura* viene del latín *cultus*, acción de cultivar o practicar algo) y dentro de cuyos límites –en términos operativos– cabe lo relacionado con la estética. Este es el campo propio del periodista cultural.

La concepción antropológica de la palabra cultura se refiere al estilo de vida de los grupos humanos; cómo solucionan, de manera comunitaria, los problemas que les

plantea la existencia. En otras palabras: “las estrategias particulares de adaptación, destinadas a explotar su hábitat, para asegurar la supervivencia del grupo”.

La Cultura, en su sentido antropológico, es un proceso en espiral que obedece a la dinámica del reto y la respuesta, como lo señala Toynbee: el hombre comenzó construyendo una balsa para remontar la corriente de un río, y con el transcurso del tiempo, conforme se incrementaban sus necesidades –porque cada avance crea nuevas exigencias– fue inventando otros medios de transporte hasta llegar a los que tenemos ahora, los grandes buques y los jets. Y así en todos los demás órdenes. Eso es el progreso.

En el arte, en cambio, no hay progreso. Todo lo que se crea en la música, en la literatura, en la danza, en la plástica, etc., es diferente pero no mejor que la obra de los antepasados: un cuadro de Picasso no es mejor que las pinturas de las cuevas de Altamira; un torso en mármol de Jesús Cobo no es mejor que las figuras de la cultura Chorrera, como García Márquez no es mejor que Cervantes, ni Cortázar mejor que Góngora o Quevedo.

En resumen, la cultura, en términos generales, responde a dos impulsos humanos: 1) el impulso de dominio de la naturaleza, que condujo al hombre a las actividades materiales, agricultura, minería, caza. De donde, a su vez, salen los oficios, la industria, el comercio y las demás actividades productivas para la supervivencia y comodidad de la especie. Y 2) el impulso de trascendencia; esto es, el que nos hace salir de nosotros mismos para ir hacia

el otro. Impulso generador de los valores intangibles, de la religión y del arte. De ahí derivan las dos vertientes de lo que es “Cultura”. Vertientes que no tienen por qué oponerse, pero que es menester distinguir.

Cultura y élite

Para algunos esa distinción es elitista, porque favorecería a una minoría social. La verdad es que la cultura, como la más refinada expresión del quehacer humano, como cultivo del espíritu, siempre ha sido y será elitista. Pero es un elitismo sui géneris, en ningún caso excluyente. Está abierto a todos, aunque siempre son pocos los que optan por la práctica o el disfrute habitual de las manifestaciones artísticas. “El acceso a esta élite –afirmaba Hauser– no está cerrado pero tampoco se abre sin más...”.

Es cierto que las condiciones sociales de ciertos grupos marginados, constituyen un obstáculo para acceder a tales manifestaciones, pero no es una barrera invencible. Hay numerosos casos que lo demuestran. Yo mismo he entrevistado a personas de origen muy humilde, cuya situación parecía relegarlos a condiciones muy alejadas del arte pero que, sin embargo, no solo pudieron aproximarse a la pintura, a la música, a la literatura, sino que han llegado a ocupar un lugar importante en ese espacio. Uno de ellos me decía que la música le permitió descubrir que “la verdadera aristocracia es el arte”.

Periodismo cultural

Éstos son los conceptos básicos que debe entender el periodista cultural. Lo demás, si queremos trazar un perfil de este profesional, comprende el más amplio abanico posible de conocimientos, con énfasis, desde luego, y para ser consecuentes con lo que acabamos de señalar, en las artes; entre las cuales deberá escoger, para especializarse, la o las que estén más al alcance de sus inclinaciones o dotes. Su formación dependerá de sus lecturas, de sus conversaciones con la gente versada, de sus viajes de observación, de su práctica del oficio.

Otro aspecto del perfil del periodista cultural es su excelencia en el manejo del idioma. En la sala de redacción es generalmente el hombre de consulta en la materia, y sus textos deben ser impecables. Porque un error idiomático, que en cualquier caso es por supuesto reprochable, en un periodista cultural es imperdonable y lo descalifica.

Sin embargo, hay que decir que nadie domina la lengua, ni los más conspicuos profesores. Pero como se ha dicho, están para salvarnos, amén de san Diccionario, unos ángeles de la guarda que se llaman “prontuarios de dudas”, unos serafines que responden al nombre de “manuales de conjugación”, y un arcángel protector conocido como Diccionario de Uso del Español, de María Moliner. De ella dijo García Márquez que la veía como una señora que, sin saberlo, había trabajado gran parte de su vida para él.

En los grandes periódicos del mundo los periodistas

culturales tienen un nivel académico muy elevado, y su influencia en el ambiente es, así mismo, muy alta. En algunos, tienen un Ph.D. en plástica, en literatura, en artes escénicas, etc. Lo cual es bueno saber para humildecernos. Porque en nuestro medio se nos suben mucho los humos. Y acceder al “licenciado” que maneja la página cultural, a veces se le hace al artista que no ha alcanzado la fama, un imposible absoluto, y tiene que ver con angustia y resentimiento cómo se ignora en los medios cualquier mención de su obra.

Y lo peor es que últimamente se ha desarrollado en la prensa una política que le resta presencia a la cultura. Los medios califican las manifestaciones artísticas por la cantidad de público que atraen. Si éste es escaso, la exposición, el libro, el concierto no interesan. Por eso ocupan grandes espacios unos rockeros que llenaron la víspera el Ágora de la Casa de la Cultura, y no asoma por ninguna parte la presentación del libro de un nuevo poeta, aunque éste sea realmente un poeta.

El director de un diario me decía en una entrevista relativamente reciente: “Ocurre que la economía de mercado está marcando el paso, y en este sentido los medios dirigen la atención a aquello que le interesa al gran público. Y ese público tiene interés por lo cultural solo cuando hay verdaderos acontecimientos culturales. Antes se convertía en el ‘gran tema’ lo que de hecho solo interesaba a grupos reducidos, se sobrevaloraban ciertas cosas, como libros sin lectores y exposiciones sin creatividad, por ejemplo”. Me pareció alarmante. Porque yo creo que no

se puede calificar una obra o un hecho cultural cuantificando al público.

Sin embargo, el diario donde yo trabajo admite al menos un editorial por semana de carácter cultural. Tema que en otros medios suele ser subestimado en las páginas de opinión, reservadas casi exclusivamente a la cosa política y económica.

Otro punto negativo es el escaso interés de las diferentes facultades o escuelas de periodismo que hoy existen, por la enseñanza del periodismo cultural. En mi caso, renuncié a la cátedra cuando en el pensum se cambió esta asignatura por un extraño híbrido denominado algo así como “Aproximación al periodismo de investigación, deportivo y cultural”. Y aquí debo dar crédito al Colegio de Periodistas de Pichincha, que el año pasado organizó con el apoyo del BID, un Seminario de Periodismo Cultural, y acaba de editar un Manual con el material recogido en ese curso.

Noticia, reseña, reportaje, entrevista, comentario

Como se registra en ese libro, hay diversos NIVELES de periodismo cultural, desde la noticia, la mera información, el hecho de dar cuenta de lo que ocurre en ese ámbito, hasta la crítica erudita de una obra de arte, pasando por la reseña y el comentario ligero, la crónica, el reportaje y la entrevista a los protagonistas de los hechos culturales que se suceden a diario.

Pero lo que quiera que hagamos en el campo del periodismo cultural, conlleva una enorme RESPONSABILIDAD.

DAD. Una exposición, una conferencia, un estreno, la presentación de un libro, cuando son ignorados por lo medios simplemente no tienen público, salvo el que va gracias a las invitaciones personales. Cuando una obra cae en el vacío porque nunca aparece por lo menos una reseña, su circulación bordeará el cero absoluto. Cuando una puesta en escena no alcanza un comentario, una crónica, desanima a los actores. Desafortunadamente, muchas veces solo gracias a algún “padrino” se puede acceder a los medios.

La ENTREVISTA en el periodismo cultural exige una categoría especial del sujeto. Porque en el periodismo político, como en el periodismo deportivo, cualquiera es bueno para salir del paso, como vemos todos los días. En el periodismo cultural, por obvias razones, el asunto es más exigente. Generalmente es el creador, el hombre de letras, el artista el requerido para una entrevista. Por tanto, el entrevistador tiene que estar a la altura del entrevistado, y eso le exige una puesta al día permanente, amén de una preparación específica en cada caso.

El REPORTAJE, por definición, es una historia contada en términos periodísticos. De tal manera que es un género que exige, casi, casi, un argumento. La abstracción geométrica en el Ecuador, por ejemplo, podría ser objeto de un reportaje de carácter cultural, en el cual se hablaría de la aventura de un nuevo concepto en un medio tan cerrado como era en ese momento el Ecuador.

Pero el género más exigente es la CRÍTICA de ARTE. En la práctica debería ejercerlo quien haya ejercido pre-

viamente en los otros niveles; lo cual le da un conocimiento insustituible de esa temática y de sus protagonistas. Y lo ideal es que si se especializa en pintura, por ejemplo, no sea ni un pintor de éxito ni un pintor fracasado, pero sí alguien que de alguna manera esté relacionado con la plástica, que la sienta y que tenga empatía con los pintores. Y si se especializa en las artes de la representación, que conozca por su propias vivencias ese espacio mágico que es el escenario, etcétera.

Crítica

La CRÍTICA es un ejercicio de observación, reflexión y opinión, en el que intervienen: 1) la intuición, como una capacidad innata de apreciación (comparable a la que tiene el catador de vinos, gracias a la condición especial de su paladar), 2) el conocimiento o erudición, y 3) la honestidad, en términos de ética profesional. Lo ideal sería que estos tres componentes indispensables formaran un triángulo equilátero. Pero eso es imposible, porque unos críticos tienen más intuición que sabiduría y otros, al contrario. Lo que no admite ese “más o menos” es la ética, valor absoluto que está en la base del triángulo.

La intuición es un don natural; hay quienes saben de inmediato, con toda certeza, si el pintor que hizo el cuadro que tienen ante sí es solo un pintor o es un artista; esto es, si está o no conectado con los dioses. Pero esa intuición debe ser avalada por el conocimiento que se adquiere por medio de un largo y paciente aprendizaje. Conocimiento que sirve, en cambio, de muy poco si el críti-

co carece de la misteriosa e insustituible intuición.

Los eruditos químicamente puros son esos críticos armados de un arsenal de datos sobre la historia y la teoría del arte, que producen unos textos adoquinados de palabras difíciles y de frases rebuscadas, tras de las cuales esconden su inseguridad.

Por último, por más intuitivo y sabio que sea un crítico, si no actúa con ética, si carece de honestidad, que, como decía, es la base del triángulo, éste no podrá sustentarse y se desplomará.

Todo lo dicho se podría resumir en una frase:

El periodismo cultural debe acercar el arte al público, y viceversa.

El autor

- Hizo estudios universitarios en Administración de empresas y Filosofía y Letras en la Universidad del Valle (Cali).
- En Letras y Castellano, Universidad Católica en Quito.
- Fundador y director del periódico estudiantil **Ventana**, en Trujillo, Colombia.
- Fue asistente del director, director del semanario cultural, redactor y editorialista de el diario **El Pueblo** de Cali.
- Corresponsal del diario **Occidente**, Cali.
- Redactor free Lance de los diarios **El País** y **El Pueblo**, Cali.
- Co-director de la revista cultural Posdata, Quito.
- Miembro del Consejo Editorial y redactor de la revista Diners desde 1980.
- Jefe de redacción de la revista Diners desde diciembre de 1992.
- Premios: Primer Premio Concurso Carvajal de cuento en 1977. Tercer Premio Concurso Latinoamericano de Cuento (México, 1978).

Problemas del periodismo cultural

Omar Ospina García

El Periodismo Cultural es el espacio que a la Cultura, entendida en su concepción de manifestación del quehacer artístico e intelectual del ser humano, le otorgan los medios de comunicación, ya sean legibles, auditivos o audiovisuales: prensa, radio y televisión para ser exactos.

Sin embargo, sería necesaria otra precisión: la Cultura así entendida es muy distinta de la farándula o de las expresiones artísticas populares de índole masiva. Para ilustrar con algunos ejemplos que permitan definir el campo, podría decirse que es Cultura un concierto de la Sinfónica Nacional pero no lo es taxativamente uno de un grupo de Rock. Es Cultura la presentación de un músico o un conjunto folklórico de alguna región, pero no lo es la de Julio Iglesias o Enzo Ramazotti, para mencionar dos nombres paradigmáticos de la farándula.

Quizás, para no parecer excesivamente cultistas o elitistas, epíteto muy socorrido cuando alguien prefiere las manifestaciones artísticas más elevadas, podríamos llamar a tales eventos “cultura de masas”, en lugar de farandula que parecería despectivo.

Pero el asunto se complica cuando se extiende el campo a otros nombres. Por ejemplo, sí sería una manifestación cultural un concierto de Joan Manuel Serrat, Pablo Milanés o Facundo Cabral. En fin, es un intrínquilis en extremo difícil de desentrañar el poder precisar con exactitud, qué es y qué no es Cultura en su acepción más exigente. Por lo pronto, dejaremos que el Concepto se refiera a aquellas manifestaciones del arte y la intelectualidad que suponen un sentido estético restringido y elevado. El Arte, la Literatura, el Pensamiento, el Teatro, la Danza, la Música, la Crítica, son por derecho propio manifestaciones culturales. Y al espacio que a ellas dediquen los medios de comunicación, es lo que llamaremos Periodismo Cultural.

Problemas del Periodismo Cultural

Podríamos ver los problemas que afronta el periodismo cultural en el país, desde varios puntos de vista. El primero de ellos, naturalmente, el que tiene que ver con los medios de comunicación desde los cuales debería difundirse.

Lo primero que el lector habitual de los periódicos ecuatorianos logra percibir, es que las páginas dedicadas a la Cultura en los términos en que ella ha sido precisa-

da, son casi inexistentes. Los comentarios referidos al tema se diluyen entre más de media página de avisos, algunas fotografías alusivas al acto, como se dice en la escuela con ocasión de los discursos del día del maestro, y después desaparecen en medio de informaciones fragmentarias de exposiciones, presentaciones de libros, comentarios casi siempre superficiales y esquemáticos sobre la película de la semana o la conferencia del día, y una apretada agenda de hechos diarios que se limitan a la hora, el sitio y el nombre del expositor, artista o conferenciante, pero no incluyen ni siquiera una mínima reseña acerca del asunto.

Ahora, ¿por qué esa displicencia? La respuesta es la única que se obtiene cuando uno pregunta a directores de periódico, gerentes de programación de los canales o jefes de información en las emisoras: la cultura no vende, a nadie le interesa, es apenas un relleno como para que conste y para que dos o tres lectores que se interesan en estos temas tan esotéricos, no anden hablando mal de la prensa por ignorarlos.

De ahí que cuando hay un aviso de más que no tiene espacio en la página internacional, en las cuatro o cinco que se le dedican al deporte o en las igualmente numerosas de la política, la decisión es siempre la misma: corten las tonterías de la página cultural, quiten la nota de la película que igual mañana puede salir, y metan allí el aviso porque el billete no se puede dejar ir. Y entonces lo que ya era reducido pasa a ser ínfimo.

Un análisis de las páginas de los diarios nacionales en

cualquier semana, arrojaría resultados lastimosos en cuanto a la incidencia de la información cultural. Para citar un ejemplo diciente, hubo en febrero pasado una página denominada rimbombantemente Cultura, que se le dedicó íntegra, es decir, sin avisos, al Carnaval de Río de Janeiro. Sí, claro que el Carnaval de Río es una manifestación de la cultura popular. Pero se acerca más a la farándula o al espectáculo que a la cultura propiamente dicha. Es, para precisar, cultura de masas adobada con manifestaciones sensuales que, por así decirlo, “venden” más un suplemento de un diario o un espacio televisivo que, por ejemplo, un concierto de Gal Costa o Caetano Veloso durante el mismo festival.

En realidad, el espacio dedicado al análisis de la cultura nacional o internacional en sus diversas manifestaciones como exposiciones importantes, libros y películas de cierto valor, problemas intrínsecos del sector cultural e investigación sobre el tema, no alcanza al 10% del espacio total denominado Cultura. En resumen, dos o tres páginas en la semana en cada periódico.

El mismo análisis, relacionado con la radio y la televisión, arrojaría resultados aún más deprimentes. Ni los noticieros, ni los programas de información y análisis de sucesos, y mucho menos los de variedades y entretenimiento, que naufragan entre el ridículo y la superficialidad, dedican algo del “valioso” tiempo de las majaderías diarias a los hechos culturales del país.

La radio, con unas pocas salvedades que se pueden contar con los dedos de la mano, como HCJB en donde

repiten hasta el cansancio las mismas sinfonías, conciertos y fugas de los compositores archiconocidos, La Luna, que por momentos parece interesarse en una radio alternativa, y unos pocos programas regados en tres o cuatro emisoras conscientes y respetuosas de la audiencia, lo demás es moler música, leer las noticias del periódico, y transmitir todo el fútbol del país, repitiendo diez veces cada uno de los goles de los héroes del deporte.

Por eso, cuando se escucha a intelectuales, políticos, periodistas y gentes de pensamiento, decir que se debe apoyar la cultura y promoverla para que el país se desarrolle y progrese, uno no sabe si echarse a reír o ponerse a llorar.

Problemas en organismos y actores culturales

No todo el problema está en los medios. En realidad, mucha parte de responsabilidad le cabe a los organismos y personas que hacen cultura en el país. Porque no solamente la hacen casi en secreto, sino que su trabajo más decidido y recurrente es quejarse de que el gobierno no ayuda, que la empresa privada es mezquina y que la prensa no los difunde.

Por supuesto, hay esfuerzos dignos de mención de personas e instituciones que tratan de hacer algo en medio de la mediocridad y la precariedad ambientales. Es una lástima que no se les dé el espacio que merecen en los medios de comunicación. Pero muchas veces ellos mismos hacen las cosas casi en secreto, cuando deberían difundirlas aunque sea a fuerza de insistencia ante la prensa.

Tal vez por ese secretismo que quiere parecer discreción y apenas logra ser timidez o vergüenza, no se promociona como se debiera a medios que dedican a la difusión cultural la mayor parte de sus páginas. Con el resultado de que cuando alguna encuesta espúria y apresurada en torno a su contenido, arroja que “el común de la gente” quiere encontrar en su revista favorita el horóscopo, las noticias de sociedad, los lugares para gimnasia y adelgazamiento o los consejos para vivir mejor o retener al cónyuge, hasta aquellos medios respetuosos de lo cultural se mediocrizan y banalizan como el resto. Cosa que en lectores inteligentes, que son bastantes aunque las encuestas desmientan esa posibilidad, ocasiona la reflexión que un médico exlector de una importante revista, me decía alguna vez al respecto de ella: “Parece que decidieron entretener y complacer en lugar de orientar y conducir”. Ante lo cual hube de callar y asentir.

Otro problema que enfrenta el periodismo cultural, relacionado con los actores culturales, es la intolerancia ante la crítica.

A muchos de los creadores, ya sean pintores, escritores, teatreros, fotógrafos, guionistas, no se les puede ni siquiera mencionar el más leve reparo a su trabajo, aunque se trate de reparos sugeridos por la improvisación, la falta de preparación y ensayo, la falta de rigor conceptual o investigativo, o simplemente la ausencia de ideas, porque se resienten y toman los comentarios a título personal, como si el comentarista los odiara.

A veces, el periodista ni siquiera los conoce lo suficiente como para detestarlos o quererlos, pero la crítica se toma como impropio y ofensa personal. Yo mismo tengo varias experiencias al respecto. Casi todos los artistas del país se consideran vedetes intocables, genios de las tablas, del pincel o de la pluma, y casi que herederos de las musas. Y así no se hace cultura ni se logran divisar las limitaciones, ni se perciben las metas y los objetivos. Si todo cuanto el artista hace lo considera obra de los dioses del Olimpo, es imposible que él mismo perciba los derroteros de su trabajo y la validez de ellos en un momento dado.

Problemas en el comentarista

También aquí podemos identificar algunas carencias. Muchas veces el periodista toca de oído. Es decir, comenta alegremente sin haber visto un espectáculo, una película, una exposición, o sin haber leído el libro. Lo hace por referencias, o leyendo la solapa y el índice. Y eso no es honesto. Ni ayuda al fomento de la cultura.

Otras veces, espera a que a su escritorio llegue la información completa y pormenorizada de los hechos culturales que ocurren en la ciudad. No se permite, o no le permiten, moverse de su escritorio, como si las noticias, los acontecimientos o los personajes tuvieran que ir hasta su puesto de trabajo y ocurrir frente a él. No creo que haya nada más pernicioso que el periodista burócrata que espera sentado y al pie del teléfono, a que le lleguen las noticias.

El periodista tiene que ir a buscar los acontecimientos y a los personajes que los generan. Al menos el reportero, y ninguna función periodística tan maravillosa, creativa y motivadora como la reportería.

Entonces, también el periodista tiene responsabilidad en el poco cubrimiento que se la da a la Cultura. Por varias razones. Veamos algunas:

La oportunidad

El hecho cultural tiene un espacio y un tiempo. Y el periodista tiene que adecuarse a ese espacio y a ese tiempo. Un comentario demasiado anticipado o hecho después del acto cultural, no tiene la menor utilidad para nadie. El análisis debe de ser pertinente en su concepción y en su oportunidad. Y para ello, el editor cultural debe luchar en defensa de sus criterios en el Comité de Redacción. Porque si no defiende la información que logra recibir o descubrir, si no pelea el espacio en el diario, en la revista, en el programa de TV o en el espacio radial, otros temas supuestamente más importantes, lo anularán y lo reducirán al mínimo, como vimos que ocurre con los hechos culturales.

El tema

El periodista cultural debe ser cuidadoso con el tema escogido para análisis o comentario. No todo lo que se nos quiere vender con el rótulo de cultural, resiste un somero análisis. Hay mucha ordinariez, mucha basura esperando a ser considerada como producto cultural o co-

mo algo digno de comentario.

Por otra parte, las páginas deportivas y las de la política y la farándula, tienen espacios amplios de difusión, aupados por el criterio ignorante e irrespetuoso de los medios de que “al pueblo hay que darle lo que pide”, como si la gente corriente sólo tuviera interés o mentalidad para apreciar tonterías y superficialidades. Y eso no es verdad. Pongo un ejemplo.

Durante más de veinte años, los distribuidores de cine de la ciudad “interpretaron” groseramente las apetencias cinematográficas de la gente, y nos condenaron a todos a Rambo, Rocky, la India María, los karatecas chinos y tonterías semejantes, con el argumento irrespetuoso de que eso era lo que la gente quería ver. ¿Resultado? La gente se alejó del cine, se pasó al video y al Tevecable o se dedicó a otras actividades.

El año pasado, dos grupos empresariales acometieron el negocio del cine con un poco de respeto por el público, y he aquí que la gente acude en masa a ver películas que ni siquiera son comerciales al estilo de Hollywood. Son cintas independientes, de autor, con argumento y actuaciones salidas de lo común. Y la gente va. Y paga el doble de lo que pagaba antes, porque siente que no le están insultando su inteligencia como baboserías y mediocridades.

Incluso en la televisión hemos visto un cambio conceptual y valorativo entre el público. Hasta no hace mucho, culebrones venezolanos, mexicanos o portorriqueños de pésima calidad, era lo único que se presentaba en la pan-

talla chica. El argumento para ello era el mismo: eso es lo que la gente quiere.

Pero, de pronto, algún canal se atrevió a traer series brasileñas estupendamente realizadas, otro se animó con producciones colombianas de muy buena calidad. Y los televidentes no solamente aceptaron el cambio o la alternativa, sino que la aplaudieron.

Hoy en día los canales presentan, casi que en igualdad de condiciones, las cursilerías tipo *Simplemente María*, *Esmeralda* o *Aguamarina*, y producciones de buen nivel como *Pantanal*, *El rey del Ganado*, *Tieta do Agreste*, *Hombres*, *Las Juanas*, *Escalona* y otras de muy buena calidad. Y si se hiciera una encuesta amplia y bien realizada, se vería que una gran parte de los televidentes se inclina por las producciones que le muestran algo más que el resabido argumento de, niña pobre se acuesta con heredero rico y pasa a ser la reina del paseo, por supuesto después de humillar a la cuñada pérfida y a la suegra detestable y nariz alzada.

Sí, tal vez este material sea el adecuado para televidentes con escaso nivel cultural y nada elaborado buen gusto. Pero, justamente, para eso están las otras posibilidades y para eso están los periodistas culturales. Para que con reseñas inteligentes, comentarios amenos y bien escritos y referencias inteligibles y agradables, eleven el nivel cultural de la gente y le den la oportunidad de apreciar lo bueno y desdeñar lo mediocre o lo banal.

No se trata de convertir a las empleadas del servicio doméstico o a las vendedoras de mercado popular en crí-

ticas de arte ni en asistentes a la ópera. Pero un poco de buen gusto y de interés por lo que realmente vale, no le hace daño a nadie. Y si el pueblo mejora sus intereses culturales e intelectuales, quien sale ganando al final es la sociedad en su conjunto.

El lenguaje

Quizás uno de los problemas más graves que afronta el periodismo en general y el periodismo cultural en particular, sea el uso del lenguaje. Y me parece que esto habría que verlo desde dos puntos de vista. El comentario cultural o crítico especializado, y el comentario general y divulgatorio.

Dejemos de lado la polémica del mal uso del idioma de que hacen gala muchos de nuestros periodistas. Ello obedece a circunstancias de formación, poca investigación, precario nivel cultural y otros que no vienen al caso y que corresponderían a un análisis profundo de la gestión, muy discutible en mi entender, de las Escuelas o Facultades de Comunicación. Analicemos el asunto desde la perspectiva de un grupo de periodistas, que sí los hay, solventes en el manejo de la lengua y con un nivel cultural más que aceptable y, en algunos casos, elevado.

a) El comentario crítico especializado

Este comentario suele confundirse por parte de algunos periodistas –muy pocos, por fortuna–, que no siendo exactamente periodistas sino pseudo intelectuales o intelectuales sin el pseudo, pero en todo caso pedantes y cul-

teranos, suele confundirse, repito, con el ensayo denso, aburrido e intransigente de quien piensa que si algo llegara a gustarle, sería entonces menos inteligente o menos intelectual.

En realidad, el periodista intelectual o el intelectual periodista de amplia cultura, de elaborado buen gusto, de criterio exigente y hondura conceptual, suele ser, no solamente ameno y agradable de leer, sino divertido y en absoluto intransigente o pedante. Aquellos a los que nada les gusta y todo lo que se hace es malo, son tan perjudiciales a la difusión de la cultura como quienes todo lo ven bueno, y aplauden a diestra y siniestra cuanta tontería se haga, llevados por el patriótico criterio de que se debe aplaudir el esfuerzo nacional sólo por ser nuestro. Lo uno es tan malo por exceso de intolerancia como lo otro por exceso de complacencia. El patriotismo solamente es bueno cuando hay guerra. Y, si en verdad fuéramos patriotas conscientes, haríamos todo lo necesario para que no hubiera guerras, que es la mejor y más rápida manera de destruir la patria. De modo que el patriotismo dejémoslo para la Jura de la Bandera y los desfiles del 24 de Mayo. En términos culturales, me parece que sobra. Y en términos de la crítica a la producción cultural de un país, no solamente sobra sino que es perjudicial.

Ahora bien. Ese comentario sesudo, intelectual, profundo y valioso en términos conceptuales (no me refiero al comentario pedante y engréido de los sabihondos), no parece el adecuado para las páginas diarias de nuestros periódicos, o para los segmentos de difusión cultural, si

los hubiere, en radio y televisión. Ese comentario debería tener otro espacio, que por desgracia no tenemos pero es muy necesario: los semanarios o suplementos culturales que tienen todos los periódicos importantes del mundo, y que entre nosotros brillan por su ausencia, para decirlo con un lugar común deplorable.

Si algo hay de cuya carencia debiéramos dolernos, es de la falta de estos suplementos. En Guayaquil, donde supuestamente la cultura es la niña fea de la fiesta, tanto el Telégrafo como el Universo tienen suplementos culturales. No digo que sean una maravilla, pero cumplen con ciertos requisitos de difusión cultural.

En Quito, que se las da de culta casi tanto como Cuenca –donde tampoco los hay–, no tenemos ningún suplemento cultural. El Comercio lo tuvo hace muchos años pero lo dejó morir porque seguramente pensaron que “eso no lo lee nadie”. Así somos de irrespetuosos con el gusto de las personas. Y con nuestra propia cultura.

Bueno, en realidad, sí tenemos uno, el del diario La Hora que, creo, circula los domingos. Pero, por desgracia, este periódico tiene poca circulación, de manera que casi nunca se lo ve por ninguna parte.

Allí, en ese espacio intelectual de los suplementos culturales, caben los comentarios tipo ensayo, intelectuales y profundos, que ayudan a la comprensión y aprehensión del hecho cultural en toda su dimensión. Pero que, por razones de espacio y de tiempo, no pueden caber en la prensa diaria.

b) Comentario divulgatorio

El comentario diario debe aportar algo al conocimiento de la obra. Y decirlo en buen lenguaje, comprensible pero alejado de simplezas y obviedades. Y orientar al público lector, radioescucha o televidente, acerca de las bondades del objeto cultural que se comenta, y de sus posibles fallas o carencias en buen criterio del comentarista. No debe eludir el elogio, si lo merece, ni la crítica si hay lugar a ella. En suma, debe ser honesto e imparcial.

Una obra de arte cualquiera que sea, no es buena porque sea nacional o hecha por un amigo o porque nos guste. Es buena o es mala porque sí, porque tiene valores propios que la determinan, porque conmueve. Y esos valores deben de ser detectados por el comentarista, así como los antivalores que crea que tiene. Sin exagerar ni en bien ni en mal, sino con criterio honrado de apreciación objetiva.

Mucho más podría decirse en torno al Periodismo Cultural y los problemas que afronta en nuestro medio. Pero seguramente los párrafos anteriores sean un complemento a los conceptos emitidos en otros artículos de esta publicación, por comentaristas autorizados.

El autor

- Estudios de Arte en la Universidad Central del Ecuador.
- Diploma Superior en Arte, Londres y Nueva York.
- Ha presentado su obra en 18 exposiciones individuales.
- Ha publicado 5 libros de arte y literatura.
- Profesor en la escuela de Arte de la Universidad Católica y de la Universidad Central.

El arte y el tiempo

Pablo Barriga

Difícil es alargar nuestra vida más allá de la muerte. Esperanzas de resurrección o de reencarnación son apenas esperanzas de pocos. Para los demás, la vida es única y perecible.

Se dice que la situación del ser humano cambia, pero que su condición permanece. Esto nos lleva a pensar –tal vez con cierto alivio– que cada uno de nosotros está irremediabilmente en camino hacia un final. Después de todo, la inmortalidad es patrimonio de los dioses y no de los seres humanos.

Sin embargo, la condición de existencia nos empuja a buscar actos que sean testimonio duradero de este transcurrir. Y es, curiosamente, este ciclo de creación y muerte lo que determina la condición permanente de los seres mortales. Una permanencia de especie mas no de individuo.

Sembrar un árbol, tener un hijo o escribir un libro, se

han señalado como algunos de esos testimonios duraderos. Hay quien podría argumentar, de igual manera, un hacha de piedra o una herencia generosa en dinero. Pero lo que implica un legado es, ante todo, el beneficio social de los pueblos.

Hay bienes que son trascendentes y otros que no pasan de tener una importancia relativa. Ejemplo de estos últimos son los objetos producidos masivamente por la industria. ¿Quién deja de herencia una botella de plástico o una lata de conservas? ¿Quién acepta con felicidad toda la basura del mundo? El afán de producción y lucro de la industria moderna ha hecho un solo favor a los humanos: ha creado una vasta cantidad de objetos que duran menos que nosotros. Que viven cortas vidas y tienen por castigo —a falta de un infierno— el dejar de funcionar o el ya no estar de moda.

Por eso, si queremos sentirnos jóvenes y llenos de vida, basta compararnos con lo que dura el cepillo de dientes o las suelas de los zapatos. Sólo tenemos que recordar que no somos nosotros los de la vida desechable, y con ello sacar partido de esa distancia que aún existe entre los seres humanos y los objetos que nos rodean.

Pero, ¿qué pasa con el arte? Aquí sí es donde nuestra desventaja se evidencia. “La vida es breve, el arte es eterno”, sustentaban muchos de los escritores y artistas románticos. Y quizás tengan razón cuando del buen arte se trata, cuando a pesar de las distancias temporales aún puede ofrecer goce, inquietud o sorpresa.

El arte, evidentemente, es el gran testimonio del legado

humano. El arte sobrepasa a la muerte, insiste en derrotarla, clama por una existencia más allá del fin de la vida de sus creadores. El arte aspira a un presente eterno. Tiene un principio pero nunca un final cierto. ¿Cuándo muere una poesía? ¿Cuándo un cuadro ya no existe? ¿Cuándo la música se viste de silencio?

Y es que el arte es más que su materia. Es ella y sus procesos. Es transformación física tanto como de ideas y sentimientos. Hay toda una historia llena de ejemplos. Una historia que revela y describe las formas del tiempo. Por ejemplo, recordemos la historia del antiguo Egipto. Vayamos hasta las antiguas dinastías que construyeron las pirámides. Piedras enormes que duran miles de años y que guardaron los cuerpos momificados de los faraones. Todo allí se hizo pensando en guardar un tiempo y un cuerpo para el alma. Eternizar la presencia del faraón. Asegurarle una existencia en el más allá. Irónico destino quizás, cuando este más allá resultó ser ahora museo de arte y atracción turística.

Destino y destinos. No solo aquellos previstos en base a oráculos como el de Delfos, o hurgando entrañas de aves como acostumbraban distinguidos ciudadanos de Roma. O aquellos destinos –un tanto tenebrosos– de parientes y objetos preciosos que tenían que acompañar al difunto a su última morada. Grito desesperado de “yo no conozco a mi rey”, para salvarse de la inmolación obligatoria a los súbditos queridos.

Así y todo, el presente nos demuestra que los seres vivos derrotan a los muertos. Y el punto fuerte de la estra-

tegia fue buscar por un doble, una réplica de la persona, una imagen que represente lo vivo y existente. Ya los chinos no entierran ejércitos enteros cuando muere el mandatario. Ya en ningún lado del mundo las viudas hacen compañía al marido muerto. Ya nadie es enterrado con objetos de oro, cuadros o esculturas. Y ahora, posiblemente, no haya uno que se lleve a la tumba dólares o piedras preciosas.

Es verdad que cada pueblo y cada cultura han señalado vínculos y fronteras entre la vida y la muerte. Los asuntos funerarios contemplan un sinnúmero de rituales y objetos. Unos, como los griegos, prefirieron dejar imágenes idealizadas que han llenado nuestro imaginario de admiración sobre la belleza de Venus y Apolo. Otros, como los africanos negros, dejaron máscaras de rasgos abstractos y expresivos. Máscaras que no encubren, sino que delatan. Requerimiento para presentarse ante el misterio de lo desconocido. Posibilidad de ser otro: alguien dueño de poderes y conocedor de los hechizos. Y ser, por sobre todo, vínculo entre el tiempo de los hombres y el tiempo de los dioses.

En cambio, la imagen que delata semejanza, que significa duplicar la apariencia de una persona, es aquella de mayor práctica en vincular la vida con la muerte. A excepción de acciones iconoclastas sustentadas por motivos religiosos o políticos, no ha existido en la historia un género de arte de mayor perseverancia que el retrato. La semejanza lograda por medio de dibujo, pintura, escultura o fotografía, ha dado satisfacciones a miles de retratados. “Soy un

retrato, luego existo”, bien podrían decir los vanidosos, olvidando quizá al artista que lo ha hecho posible.

Temerosos de la muerte, es comprensible que querremos guardar para nosotros y para otros un tiempo detenido. Este constituye el recuerdo, la negación del olvido, el revivir lo que se ha ido. Y para recuperar ese tiempo debemos señalar un lugar como espacio de acontecimiento.

Así mismo con el futuro. En vez de recuerdo, imaginación. Planes trazados y aceptación del azar. Pues si el pasado es seguro y manipulable, el futuro no lo es. Hay incógnita. Ausencia de certezas. Plenitud de interrogantes. Mientras, sin poder evitarlo, la vida ya vivida es vida recordada. Por eso, la nostalgia solo existe en el pasado, mientras la esperanza pertenece al futuro. Y es entre ambos tiempos que definimos el breve instante del presente.

Para quienes vivimos en ciudades no es desconocida la dimensión existencial que se establece con el espacio y el tiempo urbanos. Si tenemos un ritmo de vida como individuos, la ciudad tiene el suyo. Los seres humanos somos breves y por eso buscamos maneras de quedarnos por más tiempo. Las ciudades, en cambio, son de mayor permanencia debido a que acogen los esfuerzos humanos y se definen por esos resultados. De éstos, indudablemente, el arte y la arquitectura son los más visibles.

Quizás solo en la fantasía se puede esperar que las ciudades vivan el mismo tiempo que uno. Que podamos fundar y enterrar la ciudad donde se vive. Y que en el límite de esa fantasía, la ciudad pueda existir dónde y cómo quiera uno. Desgraciadamente, el mundo no tiene la lógica de

la fantasía, y la realidad nos hace acuerdo de la imposible comparación del ser humano con su entorno habitable.

Solamente el destino impredecible parece ser homogéneo para ciudades y habitantes. Catástrofes naturales, guerra o epidemia, el hambre y la tortura, han determinado modos urbanos de existencia. Así también el progresivo crecimiento de las ciudades principales. Si confiamos en el mañana, ¿podremos imaginar a Quito con 5 ó 10 millones de habitantes? Difícil resulta hacerlo, mucho más en tiempos en que la contención amorosa nos resguarda –junto con los preservativos– de la tentación de multiplicarnos.

A buena hora, no hay estos peligros con el arte. La limitación parece no ser su impedimento. Por el contrario, es su trascendencia. Una buena obra de arte puede señalar el pasado en el presente, el presente en el presente y el futuro en el presente. El arte no es la gratuidad en los revivals, en las modas de tendencia retro o de apropiaciones de obras de otros. Tampoco son casuales los postulados vanguardistas de pensar en futuro y prefigurar realidades que salgan de la utopía.

No; más que todo esto, el cambio es haber hecho nuestro el concepto de tiempo como movimiento. No como regalo de los dioses, no como dimensión estática, no como eternidad. Pero sí movimiento, cambio y transformación. A esta idea de tiempo se la ha representado de diversas maneras. Como Cronos y a éste como el padre que devora a sus hijos. O el tiempo en forma geométrica de círculo o espiral. O como distancia entre dos o más sucesos. O como indicativo de progreso. Y aun, dentro del alma exis-

tencialista, el tiempo como vacío.

Sea como fuere, es innegable que hayamos tenido que ordenar el tiempo, darle un sentido, una forma, una significación en la realidad de las cosas. Así, el calendario se convierte en referente para marcar nuestros ciclos y los de la naturaleza. El reloj en ciertos casos nos esclaviza al paso de los minutos. Y en el arte los museos hacen las veces de mausoleos.

La paradoja es evidente. Obras de arte hechas en determinados períodos de tiempo son exhibidas en mayores o menores períodos. ¿Por qué una pintura hecha en tres días tiene que exhibirse por más de ese tiempo? Feliz la música que vive en el tiempo de su interpretación. Igual como sucede con el teatro y con el cine. El arte de la pintura y de la escultura, en cambio, es un arte de hacer objetos. Y éstos a más de su presencia física tienen utilidad estética y significado social. Su durabilidad está a voluntad de sus propietarios. A sus deseos de posesión y complacencia.

Pero, ¿qué pasa con el arte que no poseemos? ¿Con los objetos que no me interesan, que están fuera de mi gusto o que poco significan para mi existencia? ¿Cómo determinar el tiempo de duración de esa obra? ¿Por los meses que llevó pensarla? ¿Por el número de días que requirió la forma adecuada? ¿Por el tiempo de exhibición pública?

Es probable que las condiciones materiales ya no sean los requerimientos actuales para la obra de arte, ya que por muchos siglos ésta aspiraba a una larga vida. ¿Por qué el uso del oro en vez de otros metales? ¿El mármol en predilección al barro? ¿El óleo en ventaja del grafito? La

durabilidad era requisito de buena factura y con ello de calidad artística.

En épocas modernas la reconsideración del tiempo ha sido una reconsideración de la obra de arte. Esta no tiene por qué argumentar existencia eterna. Y poco importa que sus materiales o sus acciones sean de carácter efímero. La obra contemporánea no tiene necesidad de ser clásica ya que es actual para nosotros. Vive ahora y su destino es incierto. Y donde hay incertidumbre es posible que haya asombro.

Mucho de lo que ahora aceptamos como arte antes no lo era. Las manifestaciones plásticas de pueblos considerados primitivos a los ojos de los europeos; el auge de lo naif y popular en el arte culto; la determinación estética del ritual religioso y pagano; el uso generalizado de materiales reciclados; las propuestas de participación social en happenings y performances; y aun el uso de tecnología de punta a la par que el fetiche mágico, son aceptados sin discusión de duda en el campo del arte.

La pérdida o ganancia de sentido es otra manera de entender la historia del arte. Obras que intentaban cambiar el mundo y la vida han existido siempre. Pero, ¿cuántas de ellas siguen viviendo con ese sentido? ¿Quién reza ante un cuadro de Rafael o hace penitencia con la música de Mozart?

A veces, en el tiempo de existencia de nuestra vida, podemos ser testigos de las variaciones de gusto y significado de obras de algunos artistas. ¿No es uno de los grandes retos del artista, precisamente, ir con su tiempo de existencia?, ¿con el resultado de años de búsquedas?, ¿con la

identidad hallada en ciertas formas y colores personales? Pero, valdría por igual preguntarse: ¿qué sucede con los dueños de un estilo? A veces las obras que han construido un estilo han construido también una cárcel, donde –irónicamente– el celador es el propio artista.

Y ahora, en las últimas líneas, quiero mencionar a Heidegger porque insiste en la finitud de los seres humanos a pesar de su continuo devenir. “El ser está tejido del tiempo mismo”, es uno de sus aforismos que toma tiempo aceptar. Igualmente, quiero nombrar a Bergson. Este filósofo no dudó en separar el tiempo histórico del tiempo vital de los seres humanos. También identificó el mundo exterior con el espacio, y el mundo interior con el tiempo.

Y es a Bergson a quien agradezco dejarme en duda sobre la duración del tiempo. Que la duración del amor es una clase de tiempo, y que la duración del dolor es otra clase, creo que estamos todos de acuerdo. Como también que esta charla ya está durando lo suficiente. Pues, si el arte es eterno, las charlas han de ser breves.

El autor

- Licenciado en Psicología Clínica, graduado en la P.U.C.E.
- Estudios de postgrado en Psicoterapia psicoanalítica en la Asociación Escuela Argentina de Psicoterapia para Graduados, en Buenos Aires, Argentina.
- Formación psicoanalítica en la Asociación Psicoanalítica Argentina (A.P.A.)
- Profesor de la Facultad de Psicología de la P.U.C.E.
- Práctica privada en la Clínica Oftálmica.

El Eros de fin de siglo

Alvaro Carrión

“Es evidente que en nuestro tortuoso camino no solo nos vemos empujados hacia adelante por nuestros actos, sino también atraídos por algo que al parecer nos espera siempre en algún sitio y que está siempre oculto”.
(H. von Hofmannsthal) .

El itinerario que vamos a seguir en este trabajo, se centra en la consideración de una serie de hitos a partir de los cuales vamos a darle forma a esta exposición. En primer lugar haremos una consideración general acerca del EROS; luego se vinculará la noción de EROS con la de orden pulsional, al que Freud se adscribe en su segunda teoría del psiquismo. En tercer lugar, y como referencia de la que no se puede prescindir cuando hablamos de la relación del EROS y el proceso de sujeción, situamos, desde nuestra mirada, la condición de la alteridad en tanto momento constituyente y perturbador de lo psíquico; circunstancia a la que podemos denominar: la paradoja del

otro. Por otro lado, y en cuarto lugar, haremos un comentario sobre el orden subjetivo y la función de una erótica, y una erótica que sustenta el orden subjetivo. En quinto y último lugar, la cuestión de la muerte como consumación de la búsqueda erótica. Esta es la esfera en la que se afirmará la tesis que puede ser enunciada atribuyendo al tiempo cronológico la autoría de la inmolación del fin del EROS, así como, desde el punto de vista del EROS, éste pone en jaque al tiempo, al perennizar las obras que se le atribuyen.

El EROS como figura y representación es, como todos conocemos, un personaje que encuentra su lugar en las mitologías griega y latina. En la primera con el nombre ya mencionado, y en la segunda como Cupido.

Graves sostiene que esta deidad menor, según los vestigios que nos ha legado Hesíodo (*Teogonía*), era pensada por él como una mera abstracción de la pasión sexual. Por otra parte, al ubicar a EROS, en los relatos mitológicos, como hijo de Afrodita y de su padre Zeus, se insinúa que la pasión sexual no se detiene ni frente al incesto. “El EROS de Hesíodo -dice Werner Jaeger- es una idea especulativa original y de una fecundidad filosófica enorme”¹. Mientras, citando al mismo Jaeger², existe un paralelo entre el EROS platónico y el EROS sáfico, en tanto ambos representan fuerzas que unen a las almas. El EROS sáfico está más próximo a la sensibilidad sensual que el de Platón, y se presenta como una fuerza con el suficiente vigor como para fundar una comunidad humana. Sin embargo no debe ser confundido, aquel EROS, con un brío pura-

mente sentimental, en la medida en que tiende a unir en algo más alto a las almas que impregna, esto es, en una comunidad de camaradas.

El EROS platónico se manifiesta como un anhelo metafísico del alma hacia la Idea; es una búsqueda que lo impregna todo y a todo se liga en su afán de realizar sus propósitos. A estas referencias no puede dejar de añadirse el discurso que construye Platón al reseñar en su Banquete, la palabras de Aristófanes. Allí presenta el mito de los andróginos, seres que poseían ambos sexos (femenino y masculino), y que fueron castigados por los dioses por su fatuidad. El castigo consistió en seccionar su naturaleza, por lo que estos seres, en su nueva y, al decir de Platón, oprobiosa condición, buscaban desesperadamente la mitad de la que les habían despojado.

La fuerza que impulsa a los hombres en una continua e inquieta pesquisa en el mundo fenoménico, es para el Psicoanálisis, en función de los referentes ya anotados, la pulsión de vida, el EROS, en tanto potencia, empuje, exigencia de trabajo. El sentido en el que esto se enuncia, como proposición que ya había sido manifestada por Freud sin precisar los referentes, es un principio que aparece en un texto de este autor, escrito en los años de 1924-1925, que lleva por título *Las resistencias contra el Psicoanálisis*. Es importante anotar que en dicho escrito se reformula el sentido en el que aparece el EROS en *El banquete* de Platón. Se añade, como punto de partida, la noción de “primera experiencia de satisfacción”, principio que se constituye en un paradigma del placer sin límites (absolu-

to), al que trata de ceñirse toda nueva experiencia de satisfacción en un movimiento para el que es inmanente el deseo. La idea, como se ve, se mantiene: algo que se perdió como unidad ontológica para Platón, y para Freud la experiencia sensible como modelo de la satisfacción absoluta, que no se puede restablecer; como condición de un sujeto que al percibir la falta se postula como deseante.

El supuesto lógico de una primera experiencia de satisfacción es un valioso aporte, en el que se funda la teoría de la libido y el movimiento vital, en el sentido de una escatología, para el padre del Psicoanálisis.

El fondo de la cuestión que nos interesa indagar y su nexo con la vida psíquica, aparece oculto en los oscuros meandros de lo inconsciente; sin embargo, la sombra del proceso referido se desliza en el eco de lo que se objetiva en hechos como los del lenguaje, los actos sintomáticos, el relato de los sueños, el chiste, etc.; en lo que técnicamente se denomina formaciones del inconsciente, sumario que marca la tendencia en la perspectiva de una suerte de epifenomenismo.

La pulsión de vida, el EROS, en la forma en la que la hemos vislumbrado, parece ser un impulso, una fuerza. Este sentido es definitivamente parcial, ya que la pulsión siempre va a estar ligada a un objeto que no es único ni predeterminado, a la manera del plano de lo instintivo.

El objeto de la pulsión es, como se sugirió antes, contingente; pero no por esto inexistente. A lo que hemos denominado objeto de la pulsión lo podemos caracterizar como “el Otro”, aquel que nos devuelve nuestra propia ima-

gen y nos dota de ser. La presencia del otro se nos impone desde siempre. Nacemos en un mundo que nos preexiste; nos situamos en un ámbito frente al cual nos emplazamos en función de lo que la alteridad nos permite. Sin embargo tal alteridad nos contiene y nos limita; nos protege y nos impide; nos posibilita el desarrollo vital y nos llena de interdicciones. Es el problema que, de forma perentoria, aparece condicionando nuestra existencia y permitiéndola. Freud circunscribe la discusión de esta cuestión en su libro *El malestar en la cultura*. En él desarrolla la tesis que permite pensar a la subjetividad como un ámbito que requiere ser fundado; tal fundación lleva la marca del otro, como rastro, en el que se dejan ver, al decir de Althusser, “la prueba que todos los hombres adultos han superado ha sido la supervivencia de este pequeño ser biológico, no tanto como niño salvaje convertido en cría de lobos u osos (solían exhibirse criaturas asilveskadas en las cortes principescas del siglo XVIII), sino como niño humano, como criatura humana (habiendo escapado a todas las muertes infantiles, algunas de las cuales son muertes humanas, muertes que sancionan el fracaso del devenir humano). Los seres humanos adultos son siempre amnésicos, testigos, y a menudo víctimas, de esta victoria que llevan en lo más profundo de su ser, es decir, en lo más desgarrado de sí mismos, las heridas, enfermedades y llagas de este combate por la vida o la muerte humanas”²³.

Decíamos que la subjetivación es un proceso que deja estigmas que nos remiten a la dificultad de renunciar a nuestro propio deseo, siempre excluyente, para dar paso a

la alteridad. Es la instancia que llamamos narcisismo, la que se encuentra circunscrita, confinada, en el proceso en el que la subjetividad se sujeta a un orden externo que deviene interno. Se establece una serie de mediaciones entre el deseo y su satisfacción, y es en este rodeo en el que el objeto de satisfacción se ubica como lo buscado, por anhelado; y lo impugnado, en tanto la falta, la ausencia de aquel, lo torna frustrante. La posición del “Otro” tendrá como premisa la equivocidad, en la medida en que con “el otro” vivirá la extrema tranquilidad de su presencia y la temible inquietud de su distancia e inaccesibilidad.

El orden subjetivo se ha cimentado en la dialéctica entre lo prohibido y lo deseado, suceso que ha alumbrado a un nuevo ser, en el que en sí se ha recreado la cultura, como espacio entre el deseo y lo permitido.

La fisura en la muralla narcisista ha dejado a la luz una serie de intersticios, entre los que se ha colado el deseo, que sostiene la órbita subjetiva. El EROS es energía que sostiene un proyecto, que demanda una acción, que fundamenta los acontecimientos así sean los más triviales. La función de una erótica, entendida en los términos propuestos, es evidente. Pero, por otra parte, la posibilidad del sujeto psíquico de objetivar su acción, depende de una erótica, como búsqueda constante que le permita obrar en “el mundo” de una manera tal que su quehacer pueda ser historiado.

El plasmar la acción en el mundo fenoménico conlleva la obstinada lucha entre fuerzas contrarias, que se hallan presentes en la figura de una connivencia, a la manera de

Jano. La pulsión de vida busca integrar estructuras, ligar contenidos en un circunloquio que morigera las tendencias tanáticas y les pone freno aparentemente. Las fuerzas ligadas a la pulsión de muerte, son el contrahaz de las eróticas, pero, curiosamente, persiguen la descarga total del psiquismo, lo que es equivalente, metapsicológicamente, al exultante gozo de la pulsión.

Como sujetos finitos y por nuestra condición de tales, no tenemos la posibilidad de llegar a la satisfacción absoluta de nuestro deseo, ya que tal posibilidad es un imposible. Ese más allá del principio del placer, en la forma de pulsión de muerte, nos anula como seres. Tanto vida como muerte tienden, finalmente, al mismo término por vías diferentes.

La búsqueda subjetiva es única y particular en la medida en que parte de un orden que se halla construido en función de leyes que regulan la individualidad, pero no la anulan. El fin que espera alcanzar el sujeto psíquico, en su íntimo devenir, está ligado indisolublemente a un ámbito subjetivo; recóndito en tanto que inconsciente, atemporal en la medida que presupone un deseo en un movimiento solo perturbado por la patología o la muerte. El tiempo cronológico, como realidad que demanda obturar el desenvolvimiento subjetivo, se posiciona como una ilusión, como un espejismo que pretende abarcar al sujeto y se arroga las funciones de intermediación entre el supuesto sujeto global (Yo), y la realidad. La realidad es mucho más compleja, ventajosamente, que lo que cualquier intento reduccionista pretende lograr. El sujeto, a su vez, es

lo suficientemente intrincado como para poder quedar capturado en una perspectiva temporal que le ate y anule sus posibilidades.

La mirada de *Un mundo feliz*, invoca la trágica suerte de seres ligados a una vivencia mundana unidimensional, en la que, como en los actuales momentos, nos sumerjan en la pesada ideología de la globalización escotomizando las diferencias que impiden (en la intención globalizadora) que se piense de forma autónoma. Es en un mundo así donde el EROS corre el riesgo de ser inmolado a favor de la ciega obediencia a los ideales de masa. Es en esta dirección en la que las posiciones autoritarias quieren borrar la individualidad, para anular la diversidad.

El EROS de fin de siglo se sostiene frágilmente frente al embate hostil de fuerzas que buscan aplacar el deseo, en tanto espíritu de lo subjetivo.

Notas

1. Jaeger, Werner. Paideia, México F.C.E., 1987, p. 74
2. E. C., pp. 134-135
3. Althusser, Louis. Posiciones, México, Ed. Grijalbo. 1977, pp. 22-23

El autor

- Médico de la Universidad de Buenos Aires
- Estudios de postgrado en Psicología
- Ex miembro del Seminario Lacaniano de Buenos Aires
- Miembro de la Escuela Freudiana del Ecuador
- Ex docente de la PUCE (Escuela de Psicología)
- Ejerce actualmente la práctica privada.

La sexualidad a fines de siglo

Nora Sigal de Eliscovich

Para llegar a definir la sexualidad hoy, a fines de siglo, debo remontarme a los orígenes o, al menos, a algún origen arbitrariamente elegido.

Una buena referencia para un público que podía llegar a ser muy dispar, es un texto de Michel Foucault: *La historia de la sexualidad*. Me referiré a ese texto de aquí en adelante. Comenzaré, en lugar de la época Victoriana como él, por los griegos, e intentaré introducir algunos conceptos básicos aportados por el psicoanálisis, que se relacionan con la sexualidad.

Cuando nos referimos a la sexualidad estamos abarcando más que apenas el sexo. La sexualidad, como la muerte, son los dos temas más importantes en la vida de un individuo; son los que sostienen su discurso neurótico, entendido como el que comúnmente se llama “normal”, en oposición al discurso psicótico, o sea loco, y al discurs-

so de la perversión.

Entonces, sexualidad es mucho más que sexo; es la palabra pero también el cuerpo. Es palabra puesto que a partir de ser hablantes, estamos sostenidos en un discurso, en significantes que nos arman (por momentos mejor y por momentos peor). Y es cuestión del cuerpo, porque también tenemos un cuerpo. Un cuerpo que desde pequeños se va erogenizando en distintos lugares, siempre ligados a los bordes. Así, se describe una primera erogenización del bebé alrededor de aquello que para él es lo más importante en la vida: la boca. La boca no separada del seno o del biberón, en un primer estadio. Este autoerotismo inicial ligado a la boca, va transformándose en una caectización del propio cuerpo; a esto se llamó en psicoanálisis, Narcisismo.

Evocamos la imagen de Narciso reflejándose en el agua (no olvidemos el fin de la historia: se acercó tanto, absorbió en su contemplación, que cayó y se ahogó). Freud describe que luego se sucede una etapa (y lo dice en forma bastante ordenada cronológicamente) donde la libido, esto es, la energía sexual, se ubicaría en algún objeto; por eso la llama libido objetal. Esto significa que se elige a alguien que no es uno mismo, como objeto de amor.

Hay un conocido aforismo lacaniano que dice que amar es dar lo que no se tiene a alguien que no lo es. Amar, en posición activa, opuesto a ser amado o sea pasivamente. ¿Por qué lo que no se tiene? ¿O acaso cuando amamos damos algo que sí tenemos? A alguien que nunca lo es del todo; sólo es semblante del objeto, lo contornea, lo apa-

renta, parece que lo fuera por algunos momentos y por otros no, encarna el objeto de deseo, pero jamás lo es. Sólo lo simula (y no hablo aquí de voluntades). El objeto de deseo, como dijo Buñuel, es ese oscuro, desconocido, intrigante. Es sólo la mascarada del objeto, nunca es tal, sólo lo representa. Nos pasamos la vida yendo detrás del objeto para darnos cuenta que “no es eso”. Lacan inventó un objeto particular para representar esta idea, al que llamó objeto a o *petite a*. Ese objeto aparece bajo distintas formas o semblantes del objeto, como él las llamó. Estas formas son:

* la voz: piensen en los que se consuelan con llamadas eróticas, conversaciones o voces que hablan sin una mirada, sin tocar, y sin embargo...

* la mirada: mirar y ser mirado como dos caras de la misma moneda en el camino del deseo. Un ejemplo de esto lo encontramos en esas mujeres que adoran ir a ver vitrinas. Me pregunto de qué se trata: ver lo que está exhibido en la vitrina o ver su propia imagen reflejada en el vidrio.

* las heces: algunos aquí no se sorprenderán mucho si situamos las heces en su equivalente simbólico, o sea el dinero. El ejemplo más conocido es el de aquellos para quienes el dinero es lo más importante de sus vidas.

* los pechos: también puede ser éste un objeto de deseo del que no se aparte alguien toda su vida, ya sean los pechos mismos o lo que mana de éstos, es decir el alimento.

Entonces, distintos disfraces que esconden al objeto, ese oscuro e intrigante que decía, objeto del deseo.

Pensemos cómo las sociedades occidentales modernas fueron conformando una experiencia por la que los individuos se fueron reconociendo como sujetos de una sexualidad (sujetos en el doble sentido: como personas y como individuos atados, sujetos al inconsciente, sujetos al deseo que es siempre inconsciente).

¿Cómo se constituyó la actividad sexual como dominio moral? ¿Por qué esa inquietud ética tan insistente? Quizás adentrándonos un poco en la historia podamos esbozar alguna respuesta. Me remito a los griegos. Hay cuatro ejes posibles para describir la cultura griega antigua:

La relación con el cuerpo o dietética

La preocupación principal es definir el uso de los placeres. El libro *Epidemias* comprende: los ejercicios, los alimentos, las bebidas, los sueños, las relaciones sexuales. Todas estas cosas deben ser medidas. La actividad sexual es aquí objeto de sospecha constante. Es peligroso darse placer al azar. Evitar los excesos, practicar un régimen permanente de cuidados. Los griegos no ven en el acto sexual un mal; para ellos no es objeto de descalificación ética. Pero los textos dan testimonio de una inquietud que gira alrededor de tres focos: la forma misma del acto, el costo que entraña y la muerte a la que está ligado. O sea, un concepto que fue retomado mucho después: muerte y sexualidad unidas, inseparables. Cito a Foucault:

La actividad sexual se inscribe en el horizonte amplio de la vida y la muerte, del tiempo, del porvenir y de la eternidad. Se hace necesaria porque el sujeto está predestinado a morir y porque en cierto modo escapa a la muerte.

La relación con la esposa o ecónoma

Al final del alegato contra Neera, Demóstenes formula un conocido aforismo: las cortesanas existen para el placer, las concubinas para los cuidados cotidianos y las esposas para tener descendencia legítima y ser fieles guardianas del hogar. Estamos aquí muy lejos de las artes chinas del placer conyugal. En el matrimonio la meta de las relaciones sexuales no es la voluptuosidad sino la procreación. El matrimonio sólo conocerá la relación sexual en su función reproductora, mientras que la relación sexual no planteará la cuestión del placer más que fuera del matrimonio. Dentro de este contexto, el matrimonio de un hombre no lo liga sexualmente. Es la situación matrimonial de las mujeres, nunca la del hombre, la que permite definir una relación como adulterio. La mujer pertenece al marido, el marido sólo se pertenece a sí mismo. Hombre y mujer, cada uno con su función definida: el hombre la producción, la mujer el almacenamiento. A la mujer se le encarga la libre voluntad de agradar, merced a la cual tendrá preeminencia sobre las demás mujeres de la casa.

La relación con los muchachos o erótica

Los griegos no oponían como dos elecciones exclusivas,

como dos tipos de comportamiento distinto, el amor al propio sexo y al del otro. La inclinación era hacia la belleza, del sexo que fuere. Amar a los muchachos era una práctica libre en el sentido de que no solo estaba permitida por las leyes (salvo circunstancias particulares) sino admitida por la opinión. Más aún, encontraba sólido apoyo en distintas instituciones militares o pedagógicas. Era una práctica culturalmente valorada por toda una literatura que la ensalzaba y por una reflexión que fundamentaba su excelencia. Pero a esto se mezclaban actitudes diferentes: desprecio por los jóvenes demasiado fáciles o demasiado interesados, descalificación de los hombres afeeminados. Los griegos pensaban que el mismo deseo se dirigía a todo lo que era deseable —muchacho o muchacha— bajo la reserva de que el apetito era más noble cuando se dirigía a aquello que era más bello y honorable.

Otra cuestión planteada en relación al amor de los muchachos era un problema de límites: ¿cuál será la época a partir de la cual un muchacho será considerado demasiado grande para ser compañero honorable en la relación amorosa? ¿A qué edad ya no es bueno para él aceptar este papel? No está bien amar a un muchacho que ha sobrepasado cierta edad como tampoco que éste se deje amar. Por un lado se reconoce al joven como objeto de placer, por otro lado, el muchacho, puesto que su juventud lo llevará a ser hombre, no puede reconocerse como objeto en esta relación que siempre se piensa en forma de dominación: no puede ni debe identificarse con ese papel.

La relación con la verdad o filosofía

El verdadero amor es al maestro y a su sabiduría. Ese sí es un amor de verdad.

En la Grecia clásica el foco de reflexión es la relación con los muchachos. De ahí en adelante se desplazará ese foco hacia la mujer. Es la mujer, la relación con ella, hacia donde se dirigirá la reflexión moral sobre los placeres sexuales, ya sea la virginidad, la conducta matrimonial o la disimetría entre los cónyuges.

¿Cómo pasamos de la antigua Grecia a hoy? Avancemos sobre el Helenismo y el mundo romano, donde el individualismo, la valorización de la vida privada y la intensidad de las relaciones con uno mismo cobran importancia, para seguir con el medioevo (siglos X a XV) y hasta el siglo XVII, donde todavía circulaba cierta franqueza, para llegar, ahora sí, a la Era Victoriana, donde se pasa a la sexualidad muda. De eso no se habla. Es la época en la que el interés en materia sexual se centró en la sexualidad del niño y de una forma general en las relaciones entre el comportamiento sexual, la normalidad y la salud.

Esos tiempos puritanos se caracterizaron por el triple decreto de prohibición, inexistencia y mutismo. En oposición a esto, se establecen el burdel y el manicomio como lugares de tolerancia. En todo otro espacio el sexo es reprimido con vigor, coincidentemente con el establecimiento del orden burgués. En esta época es imperativo dedicarse al trabajo, no al sexo, dice Foucault. A fin de siglo las cosas han cambiado un poco: al hablar de sexo presentamos todavía un desafío al orden establecido, un tono en

la voz que muestra que uno se sabe subversivo, un cierto ardor en conjugar el presente.

Somos una civilización en la que algunos estamos encargados de escuchar a cada cual hacer confidencias sobre su sexualidad. ¿Por qué durante tanto tiempo se ha asociado sexo y pecado? La represión pesa sobre el sexo de manera tan rigurosa que el trabajo sólo puede ser largo. Es cierto que el fin de siglo trajo una creciente puesta en discurso del sexo. Hoy hasta se ha acreditado un lugar como ciencia; la sexología. Como si el discurso científico pudiera obturar esa ignorancia en la que cada uno en lo más íntimo desea mantenerse.

¿Saber sobre sexología nos acerca acaso a la verdad de la sexualidad, de las diferencias sexuales, de la imposibilidad de una relación completamente adecuada entre los sexos, de la absoluta imposibilidad de conocer todo?

La explosión discursiva a propósito del sexo no significa que cada uno entienda más acerca de porqué le pasa a él o a ella eso que le pasa.

La sexualidad sigue y seguirá siendo enigmática, un enigma inquietante. Al hablar tanto de sexo no se busca sino enmascararlo. Extraña empresa esta de pretender decir la verdad sobre aquello que tiende a permanecer secreto.

Habría dos maneras de decir verdades (ya que la verdad toda es imposible decirla): una es la verdad consciente y ahí estamos en el campo de la confesión. Y otra es la verdad desconocida aun para la conciencia: la verdad del inconsciente.

Esta última verdad no versa sobre lo que el sujeto pre-

tende esconder sino sobre lo que está escondido para sí mismo. Esa verdad sólo puede aparecer por momentos, frugales instantes de apertura del inconsciente. Me refiero aquí a las pruebas de la existencia del inconsciente que son los actos fallidos, los *lapsus linguae*, los sueños, los síntomas. Lugares éstos por donde el inconsciente puja por salir a la luz.

El autor

Estudios superiores:

- Centro Experimental de Cinematografía, Roma, Italia.
- Universidad Católica de Milán, Laboratorio Internacional de las Comunicaciones.
- Director de Cine y Televisión.
- Especialista en Guión, Montaje, Dirección, Información Audiovisual e Historia del Cine Mundial
- Catedrático en la Maestría en Edocomunicación de la Universidad Politécnica Salesiana, y de la Universidad Católica del Ecuador.
- Articulista de revistas y periódicos nacionales y extranjeros. Conferencista y director de seminarios y talleres en el Ecuador, Italia, Alemania y España.
- Obras publicadas sobre cine y comunicación. Premios: Primer Premio al Mejor Documental, “El Bosque”, del Festival de Radio y Televisión Italiana (RAI-1); Mención especial Sección Jóvenes Directores - Vittorio De Sica -, Festival Internacional de Venecia; Condecoración “Eugenio Espejo”, de la Confederación Nacional de Periodistas del Ecuador, en 1998.

Pensar en imágenes

Diego Tapia Figueroa

El cine nació el 19 de marzo de 1895; fue en esa fecha su primera exhibición pública a un grupo restringido. Y el 28 de diciembre de 1895, en el boulevard des Capucines, en París, se realizó la primera presentación pública.

Ya lo puntualiza Román Gubern en *La Mirada Opulenta*: Ahora vivimos, literalmente “la civilización de la imagen”. Actualmente lo audiovisual desempeña un papel preponderante en la formación del imaginario y de todos los procesos de culturización. La institución cinematográfica tiene que ver, antes que nada, con la economía y con la ideología, con el deseo, con el imaginario y con lo simbólico; con la identificación y con nuestro inconsciente; satisface y adelanta deseos del espectador, que no son superficiales ni momentáneos. Es una verdadera fábrica de sueños.

Productor de sueños para espectadores despiertos, el cine sustituye a nuestra mirada en un mundo que se aco-

moda a nuestros deseos. Como lo señala Gubern:

El cine y la televisión constituyen hoy, como los espectáculos que históricamente les precedieron (teatro, circo), formas sociales ritualizadas para canalizar de un modo aceptable la pulsión voyerista compensatoria, desarrollada en formaciones sociales que reprimen otras formas de autoexpresión y expansión personal, en el campo de la sexualidad, del poder, de las relaciones familiares, etcétera. En este sentido, los filmes se diferencian de los sueños privados en que son flujos oníricos públicos para consumo social compartido por masas ciudadanas perfectamente despiertas... Los filmes que ofrece la industria son, de alguna manera, sueños manufacturados sobre fórmulas de encargo, de éxito ya comprobado en el mercado, a diferencia de los verdaderos sueños, con frecuencia insidiosos o perturbadores.

El semiólogo Christian Metz, señala que en términos de satisfacción de un deseo, el filme es dos veces inferior al sueño: es extranjero y se vive como menos verdadero.

El filme de ficción narrativa adoptó de la novela estructuras y convenciones narrativas, mientras que sus recursos de espectacularización procedieron de las artes icónicas y del teatro, como nos lo explica Gubern.

El Historiador del Arte y de la Literatura, Arnold Hauser escribió:

La producción cinematográfica debe sus mayores éxitos a la comprobación de que la mentalidad del

pequeño burgués es el punto de encuentro psicológico de las masas.

Los mensajes generados por las nuevas industrias culturales se basan en la estandarización, en la legitimación de lo establecido.

El estudioso de la comunicación, Fracoise Pelletier, sostiene:

El imaginario constituye una gran parte del vínculo social o, en otros términos, que una sociedad necesita mantener su cohesión a través de ficciones que le son propias, en las que los estereotipos se presentan como polos de proyección socializadora del cine, como sueño colectivo compartido, va desde los ideales importantes, desde la apología de la institución familiar, hasta la práctica minúscula, como el aprendizaje de la técnica del beso para los adolescentes.

Necesitamos tener claro que lo que sabemos nos permite ver cosas nuevas. El que no sabe es como el que no ve. Hace falta saber para poder percibir. Franco Ferrarotti, experto en Mass Media, puntualiza:

Miramos siempre más pero sin ver. Miramos sin comprender, porque ver es un acto de inteligencia... Ver significa, en una perspectiva general, interconectar percepciones significativamente... Las buenas ideas nacen siempre de las cosas verdaderas. El problema es que la verdad no se reduce a una secuencia

de hechos, más o menos cuidados, alineados el uno junto al otro. La verdad depende de la capacidad de reflexión global; no le bastan las imágenes, necesita de palabras.

Y es nuestra responsabilidad común el comenzar a articular un discurso original. Un discurso sustentado argumentadamente, hecho de razones, procesos y resultados positivos. De esperanza en un futuro distinto para el cine ecuatoriano.

¿Tenemos autoestima?: Cinco filmes en más de cien años...

Estos son tiempos históricos complejos. ¿Cuáles no lo han sido? La moda del frenesí para consumir y desechar banalidades está en las venas de hombres y mujeres de esta sociedad capitalista. ¿Consumir qué? ¿Para qué? ¿Y el cine? Al decir cine en Ecuador, forzosamente nos referimos al internacional, especialmente al producido en Hollywood, porque es prácticamente el único que monopoliza las pantallas de las salas de exhibición y de los canales de televisión. En cine de ficción, el promedio de realizaciones cinematográficas en el Ecuador, en términos de largometrajes, es de un filme cada veinte años, cinco en más de un siglo de historia del llamado séptimo arte.

El Ecuador, esta “nación en ciería”, como la han definido varios historiadores, este país acostumbrado y auto complacido en su cotidianidad parroquial, parece estar en otra dimensión espacio-temporal en cuanto se refiere al

arte, y al cine en particular.

Quienes nos llamamos cineastas, en realidad no hacemos cine. A menudo no hacemos nada... Y, además, está la estupidez y ceguera de quienes sistemáticamente se oponen a que se apruebe cualquier Ley de Cine que estimule y apoye proyectos de realización cinematográfica en el Ecuador. Y contribuyen a que sigamos en el atraso y la pobreza porque un país sin cine es un país primitivo. Una sociedad sin cine propio es una sociedad subdesarrollada, pobre de espíritu. Una cultura sin cine no es contemporánea.

Caben algunas preguntas, a pesar de lo incómodo que parece resultar de clase media para arriba hacer preguntas nuevas a la realidad, cuestionar la amorfa y cotidiana rutina:

Sin imaginación y creatividad propias, sin originalidad e inteligencia, sin proyectos coherentes que sean procesos también coherentes y que terminen en realizaciones dignas, ¿se puede hablar de que tenemos algo similar al arte o a la cultura que nos muestre nuestro auténtico rostro y donde escuchemos nuestra verdadera voz? ¿Somos capaces de recrear nuestros sueños? ¿Merecemos tener sueños? ¿Nos creemos geniales y tal vez no lo somos? ¿Tenemos autoestima?

Pregunto esto, porque si nuestra pasiva posición es la de “atragantarnos” —para nada— de lo que “los otros” hacen y parasitar de lo bello y verdadero, de la poesía de quienes sí saben crearla; o peor aún, de la basura de quienes sí saben comercializarla y saben convencer además a los ignorantes compradores de que su basura es de calidad, que es un

ideal, entonces pienso que no deberíamos lamentarnos y responsabilizar –como todo irresponsable e inmaduro– a “los otros” de nuestras patéticas miserias. Con sueños de esclavos, sólo podemos tener sueños esclavos.

Y, espero que no se me malinterprete, no reivindico ningún pseudo nacionalismo inútil y dañino. Nutrirse de lo mejor de todas las culturas, de cada cultura y, obviamente, de su buen cine, es una señal de inteligencia y seguridad; es un signo de futuro. Por ello, es tan importante tener una mirada totalizadora, capaz de descubrir cada parte, y entenderla como parte de un todo; la capacidad de contextualizar e historizar marca las diferencias.

En el Ecuador, que la mayoría de la población no conoce, no valorizamos la riqueza y diversidad de sus pueblos y culturas, de sus lenguas y cosmovisiones. No respetamos ni consideramos a los indios, a los negros. En un país racista como éste, la mayoría mestiza está convencida de su propio, imposible y vergonzoso blanqueamiento.

¿Cómo salir del pozo?

La costumbre aquí es estar exclusivamente rumiando lo burdamente comercial, intentar imitarlo –y mal– en las producciones televisivas pedestres y domésticas. Hablo de subalternidad intelectual y sentimental.

Les pregunto: ¿Qué cine soñamos ecuatorianas y ecuatorianos? ¿Tenemos derecho a un cine ecuatoriano en donde podamos narrar nuestra condición humana, nuestras contradicciones más profundas, nuestro shakespereano dilema: ser o no ser?

¿Por qué no lo hemos logrado hasta hoy, cerca del fin de siglo? ¿Será posible en el nuevo milenio? ¿Existen las voluntades, las inteligencias, la decisión y los proyectos para hacer del cine en nuestro país, una realidad, y que deje de ser un arte practicado por otras personas, en otras latitudes –preferentemente hollywoodenses–?

En el último número de la revista de Cine y Cultura “Cuadro a Cuadro” de la Asociación de Cineastas del Ecuador, ASOCINE, basándome en mi experiencia directa y, por supuesto, en la de quienes saben más que yo, historiadores y buenos críticos de cine, propuse una lista de los cien filmes más importantes de la Historia del Cine Mundial. Sería interesante preguntar cuántos ecuatorianos y ecuatorianas han visto al menos 1, 2, 3, 4 ó 5 de estos filmes, de estas obras maestras. Tal vez el resultado nos daría una señal adicional del analfabetismo general de esta población, y nos explicaría también el porqué de los gustos y preferencias cinematográficas del público ecuatoriano. Un dato interesante, que sin duda surgiría, es que más del 75% de estos filmes jamás han sido exhibidos en Ecuador, en ninguna sala de cine y peor aún, en algún canal de televisión nacional, y que tampoco se los puede encontrar en los locales de alquiler de videos, legales o piratas.

¿Cuántos de los hombres y mujeres que, desde la cuna, ven y escuchan en las pantallas de sus televisores y del cine sólo un mundo, sienten la necesidad de otro universo en el que se encuentren sus pequeños o grandes dramas y alegrías, anhelos y quimeras? ¿Cuántos de estos ciudadanos pueden exigir algo distinto? ¿Es que siquiera tienen el

interés de hacerlo? ¿Cómo salir del pozo, cómo superar la impotencia y la mediocridad? Ustedes seguramente tienen la respuesta y la responsabilidad histórica de articularla.

A más de nuestra responsabilidad individual, no podemos –ni debemos– separar la situación y realidad del cine en el Ecuador, del modelo de desarrollo existente, del tipo de estructuras políticas, económicas, sociales y culturales de este país suicida, que tiene el hábito de elegir como sus gobernantes a sus propios verdugos o al mafioso de turno.

¿Quién es, qué es un artista?

El artista es aquella mujer u hombre que siente la necesidad de expresarse y comunicarse, de dar forma, sentido, significado y trascendencia a su idea de lo bello y verdadero de sí mismo y de los otros. Su único norte es la libertad. Lucha contra todas las condiciones en que los seres humanos son explotados, oprimidos, humillados, enajenados. Lucha con su arte. Al igual que el común de los mortales, es un ser de su tiempo histórico. Su ser artista lo hace un rebelde, un inconforme. La insatisfacción permanente es su característica. Y por ser subversivo es un artista, alguien que no acepta el status quo, la versión oficial, burguesa y temporalmente triunfadora, de la realidad. Su diversidad y su capacidad de destruir las convenciones, lo hacen un artista. Es un proceso de revolución permanente. El artista es un ser rico de necesidades. El artista es una identidad inteligente, capaz de rehacerse cada nuevo día; capaz de decirle al poder, a todo poder establecido, que la vida puede ser otra, mejor; por ejemplo, la del

arte, la del cine, y así, contribuir a que la vida de esa otra realidad que nos toca vivir cotidianamente, también pueda y deba ser diferente, cualitativamente otra. El artista es una inteligencia nueva, a la que le duele la condición humana; el artista odia profundamente, coherentemente, para poder amar totalmente.

El gran dramaturgo alemán, Bertold Brecht, cuyo centenario se cumple en este año, decía:

Una cosa es ya clara: el mundo de hoy puede ser descrito a los hombres y mujeres de hoy, sólo con la condición de que se lo describa como un mundo que puede ser cambiado.

El cine es un trabajo colectivo, de equipo. Los proyectos cinematográficos son utopías comunes. Un gran documentalista, el cineasta holandés Joris Ivens, sostenía que para hacer cine de verdad, el método es simple:

Deben hacerse las preguntas: ¿Para quién hacer filmes? ¿Con qué objetivos? ¿Y con cuáles medios...? Un ojo ve la realidad a través del rectángulo de la cámara, mientras el otro está atento a lo que sucede alrededor de la pequeña imagen filmada. Un tercer ojo, si se puede llamar así, debe estar mirando al futuro... Evitar el riesgo de quedarse solamente en la superficie de la verdad: rozar la realidad en lugar de penetrarla, o limitarse a mostrarla sin auténtica fuerza, sin audacia ni potencia creativa. Otro peligro es el de limitarse a una concepción estática de la verdad y no darse cuenta de que cuando se si-

guen en modo activo los hechos y los personajes, los aspectos de la verdad cambian.

Puntualizaba Ivens:

Yo he aprendido a no contar nunca, antes de haber entendido... Es un diálogo que se juega sobre la verdad... Hay que estar ligados estrechamente con los hombres y mujeres que luchan por la libertad... Es necesario saber vivir el propio tiempo histórico; ser hombres y mujeres de nuestro tiempo histórico... Se trata de participar activamente en los acontecimientos.

Ir al cine: ¿para qué?

Al igual que muchas personas, cuando veo un filme, cuando voy al cine, siento una mezcla de emociones: participaré en una actividad que me gusta, probaré placer estético, me apasionaré por la historia narrada, tendré una comprensión mucho más profunda, coherente y nueva de una determinada realidad, aprenderé a pensar y a sentir de manera más intensa e inteligente, me sentiré estimulado a imaginar y proyectar la realización de una historia similar o distinta, o más bella que aquella vista con interés y curiosidad.

Esto, si el filme es una gran obra o al menos una modesta y digna propuesta. De lo contrario, suelo preguntarme: ¿Por qué perder tiempo y dinero en esta porquería? ¿Cómo pueden haber gastado de forma tan infame, decenas de millones de dólares en un producto que de no ha-

berse realizado, habríamos –muchos– suscrito una carta de agradecimiento a sus inversores, por el buen gusto y la mínima ética de no hacerlo?

Sin embargo, la industria cinematográfica mundial, particularmente en Hollywood, ha patentado un cóctel de oro para este negocio: ideología de la clase dominante más ideas publicitarias (marketing) más historias convencionales (mejor si es la defensa a ultranza de la familia y sus valores pequeño burgueses) más star system, más cosmovisión estadounidense. Y el resto del mundo quiere un cóctel igual al estadounidense.

Atención: en estos tiempos de esnobismo y cultura light, el uso del lenguaje político produce escozor en los bufones del poder o que son el poder. Les parece que decir burgués o pequenoburgués forma parte de un discurso superado, viejo. Se indignan (es interesante esta actitud farisea...) porque “todavía” hay personas que no encontramos como ideal de la felicidad el ser profesionales del adulo y la hipocresía. Ni como “sueño”, el de ser seres fragmentados, rotos, con identidad de esclavos. No saben verse con sus propios ojos. Siempre se miran a sí mismos con los ojos del patrón, del jefe, de la autoridad, del amo. Han introyectado la peor forma de esclavitud. La esclavitud en la propia cosmovisión como paradigma de esta barbarie cotidiana.

A menudo se plantea un falso dilema. Se supone que los filmes artísticos no son o no deben ser comerciales, y que los filmes llamados comerciales no tienen calidad artística. Es un lugar común que, como todo estereotipo, se

hace prejuicio. Hay muchos filmes que se dicen “artísticos” y son aburridos, tontos y manifestación externa de la vanidad y pobreza espiritual de sus autores.

Y hay muchos filmes que se dicen “comerciales” –en verdad la mayoría– y que son aburridos, tontos y una manifestación externa de la vanidad y pobreza espiritual de sus autores.

Es decir, el paradigma con el que se mide la calidad de un filme no puede ni debe estar en la camisa de fuerza de estos prejuicios.

Que un filme llamado artístico tenga éxito comercial, sin duda ayudará a la continuidad de proyectos artísticos nuevos. Y que un filme, llamado comercial, se caracterice por su calidad estética, garantizará que el nivel medio general de estos filmes tenga calidad y valor artísticos, si bien la Historia del Arte y del Cine demuestran que las modas comerciales no tienen valor ni trascendencia artística. Es el reto y la contradicción. Reto que los comerciantes no logran nunca superar.

El problema: las ideas

A los cineastas ecuatorianos les resulta difícil romper los prejuicios de su propio público. Hay una actitud servil frente a la producción de Hollywood. Frente a la producción ecuatoriana, en cambio, hay una posición de desprecio y envidia. Otros filmes se ven y disfrutan. Lo ecuatoriano se “critica”. Es difícil que se valore en este país lo que se ha realizado y realiza de valioso e importante en cortometrajes, en videos, en esfuerzos de difusión alternativa,

como por ejemplo los realizados por ASOCINE, la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y diversas Fundaciones de entusiastas del cine y del arte.

Evidentemente es un problema de autoestima que, en el caso ecuatoriano, suele ser nula. No basta la supuesta “autocrítica” si no es sincera y, sobre todo, si no es una auténtica reflexión y concientización de nuestros errores y responsabilidades. Y no basta con reconocer el error; lo fundamental es cambiar. Es un proceso dialéctico, en el cual debemos descubrir y señalar lo positivo y proponer, con el ejemplo, la necesidad urgente de unirse para sacar adelante el nuevo cine ecuatoriano.

Entonces, este nuevo cine tendrá opción de ser cuando aprendamos primero a decir no, con nuestra praxis, a la estupidez del poder, y seamos capaces de hacer propuestas inteligentes y creativas; pero principalmente cuando logremos realizarlas. Cuando los jóvenes no se conviertan en mercenarios del mejor postor y no se identifiquen con la interpretación de la realidad que le conviene al poder, que no adopten como verdad única y absoluta el punto de vista dominante y de moda.

Uno de los problemas centrales de la impotencia y la mediocridad es la pobreza de ideas, de proyectos trascendentes; cuando, por el contrario, es con ideas y sentimientos inteligentes como se construyen los caminos nuevos del arte cinematográfico. Necesitamos curiosidad, pasión, opciones alternativas que no sean una dádiva o un milagro, que sólo pueden ser producto de la continuidad, del trabajo autónomo e independiente de los cineastas frente a

cualquier gobierno, y de una cosmovisión opuesta a la mermelada gelatinosa de los valores de la clase media y de la burguesía.

Si bien es cierto que uno de los problemas centrales del cine latinoamericano, y en particular del ecuatoriano, es el económico (la financiación sería de organismos e instituciones públicos y privados de todo proyecto coherente que surja), otro problema (principal y fundamental, también) es el de la formación: la educación profesional de nuevos cuadros de cineastas (por ejemplo, productores serios, creativos, con criterio y perspectiva no existen en el Ecuador, en este campo central y básico; ni directores de arte. Se improvisan o se fingen tales).

Es clave que estos nuevos cineastas sepan unir ideas, cultura, sensibilidad, arte, técnica, poesía, rigor y búsqueda artística audaz, actitud crítica permanente, capacidad de duda, reflexión e interrogación, junto al conocimiento amplio y profundo del lenguaje cinematográfico, a la experimentación y a la práctica creativa constante. Sin continuidad no hay desarrollo. Que sepan unir libertad y criterio al dominio de los instrumentos artísticos, de la forma.

Un cambio interesante, desde el punto de vista de la renovación y formación de cuadros profesionales, ha sido que en las décadas del ochenta y del noventa, numerosos jóvenes han estudiado en Escuelas de Cine de Italia, Estados Unidos, Cuba, México, Rusia, Argentina, Bélgica, Chile. Y en la actualidad, hay toda una generación de jóvenes cineastas que sí han realizado cine, al menos en sus respectivas escuelas (y ya no son sólo autodidactas); jóvenes

que sueñan con hacer realidad sus propios proyectos cinematográficos. La esperanza de que algo nuevo finalmente sucederá en el Ecuador, después de cien años de cine en el mundo, no parece una utopía lejana. Porque el cine es una necesidad vital, también para los jóvenes cineastas ecuatorianos.

Matarnos el alma, la cultura

A la muerte nos quieren condenar los grupos dominantes que históricamente han detentado el poder en el Ecuador (porque el que se prohíba de facto, vetando la Ley de Cine, la posibilidad de un nuevo cine ecuatoriano auténtico, es una forma de matarnos el alma, la cultura); ante esta muerte habría que reivindicar la postura del pueblo mexicano recogida en palabras del gran cineasta Serguei Eisenstein, en su libro “Memorias Inmorales”:

El mexicano desprecia la muerte. Como todas las naciones heroicas, los mexicanos la desprecian, y también a quienes no la desprecian. Pero eso no basta: el mexicano va más allá; se ríe de la muerte.

Es un buen ejemplo. Y también Eisenstein decía de su metodología de trabajo:

Mi lema es decirlo todo. No ocultar nada. No hacer un secreto de ninguna cosa. Mi segunda tendencia: cavar, cavar, cavar. Cavar yo mismo en cada una de las grietas del problema, penetrar en él, tratar de entenderlo cada vez más profundamente, llegar ca-

da vez más cerca del núcleo. Sin esperar a que llegue ayuda de ninguna parte. Pero no para esconder lo que encuentre: para arrastrarlo hacia afuera, a la luz del día a través de todos los medios posibles.

¿Qué debería ser y hacer el cine?

Para finalizar, a la pregunta sobre qué debería ser y hacer el cine, transcribo lo dicho por el historiador y crítico Guido Aristarco:

...el cine, además de interpretar el mundo en diferentes modos, puede contribuir a transformarlo, contraponer a las visiones fatalistas y en tal sentido específicamente irracionales —se calen tales visiones en el contexto del subjetivismo o del objetivismo— una concepción de la filosofía entendida como filosofía de la práctica, como ideología que, siendo expresión de la realidad y su auténtica matriz, compromete la razón para una dialéctica de lo concreto. De este modo, el cine puede contribuir a la transformación del mundo y del hombre, a devolverle la confianza en sí mismo, a devolverle su autenticidad: a ofrecerle una perspectiva para desafiar el laberinto y salir, para disolver todos aquellos mitos, convertidos en pesadillas, de los cuales está circundado y sumergido, para reconducir su interés hacia los valores de una nueva sociedad. Tantos y tan variados son los mitos y prejuicios en el cine, desde los más antiguos a los más modernos, la mistificación de la vida tan frecuente en el cine, que los filmes nos impiden ver, son ‘cortinas de acero’, imponen al ojo el uniforme inclusive en el caso de ciertas escuelas o tenden-

cias que quisieran hacernos ver, devolver a las cosas su significado original”.

Y como lo señalo en un artículo de la revista de ASOCINE, en la que también cité estas reflexiones:

en el Ecuador el cine es sobre todo una esperanza, una necesidad vital, un presente y un futuro que necesitamos para comenzar a ser.

Lo importante es que tengamos conciencia de que no conocemos nada del todo ni para siempre. Solo sabemos de verdad lo que aprendemos sin cesar. El deseo de saber nos da futuro. En la sociedad actual, con más urgencia, cabe recordar la alerta de Umberto Eco: “La civilización democrática se salvará únicamente si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, no una invitación a la hipnosis”.

De la actual crisis de ideas que no sean sólo marketing, debemos ir a un diálogo abierto y flexible que explique con método y lógica esta crisis, y que con valentía y generosidad genere ideas-actos que nos permitan pasar de la mentalidad de perdedores a tiempo completo, a una conciencia de que sólo el trabajo y la lucha tenaz nos permitirán hacer realidad nuestros sueños cinematográficos y comenzar a pensar en imágenes. A generar una vida de cambios, que esa es la buena vida. Una vida que se rebele a la indolencia, a los prejuicios y moralismos. Que sea una invitación a la libertad, a la inteligencia, a la razón y a la dignidad.

El autor

- Estudió filosofía en la Universidad de Chile.
- Titulado de Doctor en Filosofía en la PUCE mediante una investigación que realizó en el Archivo-Hegel de la Universidad del Ruhr en Alemania.
- Profesor de Comunicación de la Universidad San Francisco de Quito

Sobre el hombre pantalla y la simulación de lo real

Jorge Luis Gómez

Es Jean Baudrillard quien define al hombre contemporáneo como “el terminal de múltiples redes informáticas” y a la pantalla como el “centro de regulación a distancia de todo lo que le rodea”. Para el pensador francés, la pantalla viene a ser la imagen del hombre contemporáneo pues representa una “pura superficie de absorción y reabsorción de informaciones”.

El hombre de la sociedad de la información es un transductor de información que se ve obligado a reinventar constantemente su cosmovisión del mundo, presionado por la enorme cantidad de información que debe asimilar. Valdría la pena considerar si en esta progresiva liberación de los consensos a los que estábamos acostumbrados, el hombre actual llega a ser un hombre libre. Preguntémonos si es libre el hombre-pantalla solo por el

hecho de tener que formarse ideas propias del mundo.

Iniciemos estas reflexiones, señalando, en primer lugar, que a nuestro juicio si pensamos la estructura científica que está a la base de la llamada modernidad como el intento de reducir todo lo real a objeto de manipulación de la voluntad de poder del hombre, esto nos permitiría comprender la relación que existe entre la racionalidad del mundo moderno y la virtualización de la realidad producto de las tecnologías informáticas de nuestro tiempo. Esta característica de la modernidad, bien podría comprenderse como la paulatina abstracción de los contenidos concretos por modelos de simulación, los que si bien son de enorme utilidad informática y científica, presuponen la liquidación de todos los referentes a los que estábamos acostumbrados.

Desde Descartes a Bacon, el interés de la Ilustración que se inicia en el siglo XVII es el de desencantar lo real de aquellos contenidos mágicos y míticos con los que la razón no se sentía a gusto. Esta tarea de conquista de la naturaleza que tuvo como fin inmediato al destierro de la fe y la religiosidad medieval en cuanto canon del comportamiento racional, tuvo al mismo tiempo la meta de la reducción de los contenidos objetivos a número y medida, es decir, a instrumento al servicio de la voluntad de poder del hombre.

Por lo pronto, no debe parecernos extraño que con la revolución científica generada por la física atómica a comienzos del siglo, el proceso de la suplantación de lo real por un puro modelo al servicio de la voluntad de poder del

hombre, alcance su carta de naturalización al interior de la ciencia. Al no poder registrar la realidad del átomo por su enorme irregularidad, el físico cuántico idea un método de observación en el que el fenómeno ya no importa como tal, sino su pura probabilidad de acontecimiento. De acuerdo a esta idea, al físico le interesan ciertas coordinaciones funcionales del fenómeno, con lo que se permite controlar un comportamiento desde un punto de vista exclusivamente estadístico. Como vemos, el físico cuántico ya no investiga el concepto de la cosa sino la pura probabilidad de un suceso en cuanto objeto de una medida.

En este horizonte, el probabilismo que utiliza la física bien puede manifestarse como el preludio de la virtualización de las imágenes o de la pantallización de la realidad, pues, en definitiva, todo el intento de reducción de lo real a objeto a priori de la manipulación humana, llevará el signo de la simulación de ella. Por lo pronto, consideremos brevemente que el criterio de objetividad en la física, tal como lo expuso Max Planck, debería servirnos para comprender el verdadero criterio de virtualización de la realidad. Planck dijo: “Todo lo que puede ser medido existe”. En cierto sentido, el triunfo de la matemática probabilística no significó otra cosa que la reducción de la realidad a instrumento de manipulación del hombre, tanto como la enajenación de lo real por un modelo cuántico.

Con la concentración de la ciencia física en la estadística y la probabilidad, el impacto de este proceso de matematización de la naturaleza tendrá honda repercusión en los modelos de investigación experimental de

todas las ciencias. Sobre la base de este impacto nacerán, como instrumentos al servicio de la tecnología, la cibernética y la teoría matemática de la información, ciencias que, aplicadas al horizonte de la información y de la comunicación de masas, serán los instrumentos de la “pantallización” de la realidad.

Como vemos, el propósito de la ciencia moderna desde los inicios de la Ilustración, es la suplantación de la realidad por un modelo cuántico, para hacer de la realidad toda un objeto a priori de la manipulación humana. El fin de la ciencia es la iluminación de toda la realidad con la luz de la razón, hasta alcanzar la liberación de todos aquellos contenidos irracionales que le impidieron al hombre vivir a partir de su propia esencia. La libertad del hombre moderno puede llegar a conquistarse en la medida en que éste alcance la racionalización total de la naturaleza, incluso a costa de su propia desnaturalización.

Valgan en este caso, las ideas de Mac Luhan acerca de estas cuestiones, pues en ellas podremos advertir parte de la perplejidad con que la modernidad asume la cuestión de la libertad del hombre. En efecto, según el autor canadiense, “estamos acercándonos rápidamente a la fase final de las prolongaciones del hombre, o sea a la simulación técnica de la conciencia... Si la ampliación de esta conciencia será “algo bueno”, continúa Mac Luhan, es una pregunta que requiere una amplia solución”. Según estas ideas vertidas por el autor en 1964, debemos dejar abierta la cuestión de si la simulación y ampliación técnica de la conciencia y de todo lo real, permite al hombre ser libre

como tal o si definitivamente sucumbe al propósito de una auténtica liberación de sí mismo mediante el intento, por lo demás justificado, de simular técnicamente su propia conciencia.

La “era de la simulación de la realidad” llega a su máximo paroxismo cuando liquida los últimos referentes con los que el hombre había vivido hasta entonces. En ésta y por esta liberación de la realidad, el hombre de hoy se va enajenando irreversiblemente de todo el orden simbólico heredado de la tradición occidental. Este es el hombre que vive entre el Reality Schow e Internet, entre la simulación total y la reducción del átomo en pura realidad digital, ya que es el tiempo en el que las tecnologías informáticas cuantifican a la naturaleza con el fin de instrumentalizarla hasta revertirla en pura ilusión.

La realidad simulada proporciona al hombre una enorme versatilidad cuántica, la que podríamos comprender como la libertad anhelada en el sueño de Francis Bacon en los inicios de la modernidad.

¿En qué orden se circunscribe esta versatilidad cuántica del hombre actual?

Mientras más contemporáneo más libre, debido a que se libera de la realidad que el hombre de la calle aún soporta. La liberación de los consensos ya no significa liberación de la masa o desmasificación. Significa liberación de la realidad.

El proceso de la suplantación del átomo por el dígito binario o bit de información, cuestión que nos hace pensar en una paulatina digitalización de lo real, resulta ser

la muestra más fehaciente de que la libertad del hombre moderno siempre estuvo dirigida a la suplantación de la realidad en un modelo instrumental.

Con la digitalización, el hombre goza más de la pantalla que de la realidad referida por ella.

Solo en la pantalla el hombre es libre pues en ella él suplanta toda la realidad en un modelo de manipulación puramente virtual. En este caso, la pantalla le proporciona a éste todo aquello que no tiene presente. El hombre lo sabe todo y lo tiene virtualmente todo a su disposición y goce. Con la pantalla el hombre deviene Dios, debido a que todas las cosas presentes y ausentes están desnudas y abiertas ante sus ojos.

El autor

- Licenciado en Sociología, opta al Doctorado en Arte (literatura creativa), en la Pacific Western University.
- Segundo Premio en la I Bial de poesía César Dávila Andrade en 1991, y Primer premio en la IV Bial de Poesía Ciudad de Cuenca en 1997.
- Premio especial en el Concurso Internacional Plural en México en 1992, y Primer Premio en el Concurso Nacional Ismael Pérez Pazmiño en 1996.
- Premio Especial en el Concurso Internacional Susaeta de literatura infantil, en Bogotá, en 1993, y Primer Premio en el Concurso Nacional Ramiro Mayorga en 1995, del Municipio de Quito.
- Autor de 13 libros de poesía, cuento, ensayo y antologías. Su último libro, *Abracadabra*, es un largo ensayo sobre la tradición mágica, mítica, simbólica y chamánica en la poesía y el juego infantil. *Abracadabra* fue publicado por la Editorial española Santillana.
- Profesor en las Facultades de Arquitectura y Diseño, Artes y Comunicación y Literatura de la Universidad Católica, y profesor de Literatura y Teoría del Conocimiento en el Centro Educativo Integral.

En busca de la alteridad

Edgar Allan García

Silvio Rodríguez canta en el segundo compacto de su última trilogía: “el problema vital es el alma, el problema es de resurrección, el problema, señor, sigue siendo sembrar amor”, y al escuchar su propuesta religiosa, en mejor sentido, yo me pregunto si acaso también este hijo de la revolución cubana ha terminado por “convertirse” a esta ola irracionalista y transracionalista llamada Nueva Era.

Pienso además –a partir de la canción– que al margen de los avances tecnológicos y de la globalización en marcha, estos tiempos que vienen revueltos tanto de arena como de espuma, de sectas religiosas, de movimientos mesiánicos y trascendentalistas, de grupos espiritualistas, de gusto por lo esotérico y lo chamánico –entre otras yerbas dulces y amargas– nada tienen de nuevo como para llamarse Nueva Era, salvo –como veremos más adelante– la conciencia de lo múltiple, de lo heterogéneo y de lo simul-

táneo, que ya no da cabida a respuestas irreductibles, mucho menos a un canon único y definitivo.

En efecto, casi nada es nuevo: los poetas románticos, a comienzos del siglo XVIII, también buscaron y se rebelaron contra los valores de su época: sensibilidad y emoción por encima de los supuestos beneficios de la razón; heroísmo desbordado por ideales portentosos –y sin didactismo alguno–, tan opuestos a las exigencias sociales de mesura y sentido práctico de la vida; rescate de las tradiciones populares y del folclore –con toda su carga simbólica y mitológica– como evidente desprecio al positivismo imperante, ambientes exóticos y lejanos –como sinónimos de “vida verdadera”– en lugar de las aparentes ventajas de la civilización...

Más tarde, los simbolistas, Baudelaire a la cabeza, declararon la noche tenebrosa en medio del día, ensalzaron el delirio, la sensualidad, el desmoronamiento, el terror, el trance de los fumaderos de opio y hasta cierto espíritu satánico en mitad de los asépticos salones de la burguesía cuyos lemas eran ya “orden y progreso” y “el tiempo es oro”.

Luego –y que me perdonen el salto Rimbaud, Verlaine y Mallarmé–, los Dadaístas, en los albores del siglo XX, proclamaron la cacofonía en medio de la lógica, el caos en medio del aparente orden burgués, propagando el desconcierto, deshilachando las banderas de la razón, corroyendo con su humor ácido todo lo que se le oponía. Y entonces, casi a horcajadas del Dadaísmo, vino el Surrealismo, con Breton al volante del neblinoso zeppelin, a contarnos que el mundo de la razón era y es una falsedad, que somos irracionales hasta la médula, que nuestra verdadera

esencia son los sentimientos, las emociones, la fantasía sin freno, la libertad del espíritu y el sueño o la pesadilla, en un mundo que proclamaba exactamente lo contrario en nombre del progreso, la civilización, la realidad tangible y la ciencia más burda.

Antes del advenimiento de esto que se ha dado en llamar la Nueva Era, los hippies trataron de oponer dura resistencia a una sociedad consumista, guerrerrista, segregacionista y convencida del sueño del progreso indetenible: rock, LSD, marihuana, fraternidad entre los pueblos del mundo, vegetarianismo, yoga, comunitarismo, orientalismo, granjas colectivas, poesía masiva, respeto por la naturaleza, amor libre de convencionalismos, fueron algunos de sus lemas y vivencias, pues el hipismo fue algo más que una propuesta estética, y acaso por ello, por primera vez, una insurrección contra el sistema Razón + Civilización + Progreso, tuvo un carácter masivo, aunque su núcleo estaba limitado a ciertos ámbitos universitarios e intelectuales.

Hasta aquí, de manera somera, el camino quijotesco recorrido por ciertas élites intelectuales que jugaron a poner bombas estéticas en los cimientos del sistema, sin lograr conmoverlo realmente. En realidad sucedió todo lo contrario: ante cada nuevo grito de inconformidad, el sistema cerraba filas convirtiendo la crítica implícita o explícita en algo aceptable, ligero, snob, vacío, inocuo. Así, lo alterno –para ponerlo en palabras actuales– se convirtió en oficial: las señoritas leían en su cómodos divanes y suspiraban por Byron, los burgueses alemanes reían, aunque a regañadientes, con Heine, los enamorados caminaban por

los abismos de la muerte de la mano de Goethe, los universitarios practicaban la escritura automática de los surrealistas, y años más tarde, en igual medida, el pelo largo, los pantalones rotos y los colgantes de paz y amor pasaron a la categoría de “moda hippy”. Sólo unos pocos siguieron durante unos años más en la lista de los malditos, como fue el caso de Baudelaire, monstruo de herejías satánicas para unos, burgués decadente para otros, y hasta cristiano disfrazado según Sartre.

Lo que sucede ahora es muy diferente. Todo lo que se cuece bajo el letrero de la Nueva Era: movimientos ecologistas, feministas, indigenistas, nacionalistas, espiritualistas, religiosos, chamánicos, marginales, etc., ha renacido con tal fuerza y con un carácter tan masivo que es difícil que pueda ser convertido en una simple moda. Y aunque así fuera, como ya está sucediendo con algunas propuestas, hay tanta pólvora seca de por medio que, sospecho, esta vez la lucha va a ser a muerte.

En otras palabras, es evidente que ahora la alternidad —en todos sus aspectos— está a la orden del día, que los canales regulares han sido tomados por asalto por corrientes contrarias a la salud del sistema, que se vive un verdadero desborde de propuestas irracionalistas y transracionalistas, y que nunca como ahora se ha puesto en cuestionamiento, de manera tan profunda y variada, las nociones de civilización, progreso, razón, racionalidad, producción masiva, tecnología de punta, valores occidentales, etc.

El rescate sin precedentes de literaturas orales, de mitos y símbolos “primitivos”, nos hace convivir de pronto

con una visión antropológica despojada de etnocentrismo y más bien interesada en entender, desde un plano de igualdad, e incluso desde la admiración y la emulación, lo que antes se consideraba costumbres de salvajes, etapas que la humanidad debía superar en su camino hacia la civilización y el progreso. Al mismo tiempo, los mismos pueblos indígenas –no sólo de América sino del mundo entero– empiezan a rescatar sus tradiciones ancestrales, en tanto un creciente número de blancos y mestizos urbanos se suman a milenarios rituales chamánicos, al tiempo que devoran toda la literatura que tiene que ver con el tema. Más aún, el chamanismo viene mezclado con prácticas de meditación oriental, terapias transpersonales, talleres de crecimiento humano, experimentos parapsicológicos, ritos esotéricos, sesiones de regresión hipnótica a vidas pasadas, cartas astrales, caminatas sobre el fuego, medicina bioenergética, consultas profesionales al I Ching y a las Runas, acupuntura láser, lecturas de auras, prácticas tántricas... A la par de esta ola indetenible, crecen las religiones y las sectas nutridas de una marea de buscadores de algo más que el esquivo dios del progreso, en tanto los movimientos ecologistas pasan lentamente de una posición con sustento meramente científico a una que incluye la noción de un planeta concebido como ser viviente (Gaia), pleno de consciencia, y lo que es más, hacia una percepción espiritual e incluso animista de la naturaleza. Al mismo tiempo, los movimientos feministas dejan poco a poco las trincheras de la guerra a muerte contra el hombre, y empiezan a entender su papel ligado a las energías de la

tierra y de la luna, su rol de dadoras y preservadoras de vida, su dimensión espiritual y cósmica en un momento de “transición” para la humanidad.

No es extraño entonces que el sistema se vea a ratos desbordado por estas tendencias y esta literatura alterna que inunda no solo las librerías sino también el internet. No es extraño tampoco que un hijo de la revolución cubana como Silvio Rodríguez, de pronto nos cante como un predicador del desierto, que nos diga –como expresé al principio– que el problema vital es el alma, que el problema es de resurrección, que lo central, que lo único que importa es sembrar amor.

Ahora bien, la mayoría de estas manifestaciones culturales, alimentadas y retroalimentadas por libros de todos los signos, pueden ser calificadas en su gran mayoría como literatura “light”; pero, ¿según qué tabla única de medidas?; ¿quién le pone, por ejemplo, el cascabel de para-literatura a las coplas, las décimas, los grafitis, los amorfinos, los ensalmos mágicos o las leyendas populares?; ¿quién califica de subliteratura a las novelas de aventuras, los poemas para niños o los cuentos de ciencia ficción? Esta multiplicidad de géneros y de expresiones que antes simplemente no estaban autorizadas para entrar en el Gran Templo de la Literatura, parecen estar derribando sus puertas. De la misma manera que el quichua dejó de ser un “dialecto” y se convirtió en un idioma, y cierto periodismo (¿recuerdan el Relato de un naufrago?) entró en la categoría de “LITERATURA”, así también, tanto las manifestaciones populares como las de carácter ancestral

se hacen presentes, ahora más que nunca, para reclamar respeto y equidad. En otras palabras, democracia, que a muchos les suena a caos, anarquía o abismo.

Siempre habrá discusión, en buena hora, sobre si una expresión literaria es profunda o superficial, sobre si este texto o aquél tiene posibilidades de perdurar o es efímero, sobre cuán trascendente puede llegar a ser una literatura local o viceversa, pero la única condición es que dichas manifestaciones sean puestas en igualdad de condiciones, pues todas ellas, miradas con respeto, guardan sorpresas, giros luminosos, descubrimientos y estremecimientos.

No es que estemos ante un “todo vale”, como se podría pensar, sino ante el necesario reconocimiento y respeto de lo heterogéneo, de “lo otro”, y ante la necesidad de tomar conciencia de las diferentes clases de resonancias estéticas y socioculturales, aquellas que hacen que un hombre del pueblo se conmocione ante un amorfino y que, al mismo tiempo, permanezca frío ante un diálogo de Shakespeare. Es preciso entonces contextualizar: una muñeca de trapo puede ser a la vez un producto del “arte popular”, un juguete infantil y un objeto mágico vinculado a rituales de fecundidad; una copla es al mismo tiempo poesía, memoria –o cosmovisión– popular y ritual vinculado a antiguos mitos terrígenos (cuando llega el –taita– carnaval...); una leyenda no sólo es aquello que cuenta literalmente sino también lo que calla, porque ya se sabe que el símbolo, a la vez que revela, oculta; un juego de palabras, propio de los juegos infantiles, puede ser al mismo tiempo ensalmo mágico que convoca a las aguas (Que llueva, que llue-

va...) o al sol (San Isidro Labrador...); la “coba” es, además de una forma de comunicación, una transgresión del lenguaje institucionalizado y un acto de creatividad cotidiana y marginal en la que muchas veces brilla, al fondo del abismo, nuestra propia mandrágora salvaje.

Todo es entonces un problema de contexto, de resonancia, de sensibilidad, y como ya he dicho, de profundo respeto por “lo otro”. Recordemos sino esta confesión luminosa de Borges:

No tengo vocación de iconoclasta. Hacia el año treinta creía, bajo el influjo de Macedonio Fernández, que la belleza es privilegio de unos pocos autores; ahora sé que es común y que está acechándonos en las casuales páginas del mediocre o en un diálogo callejero.

Otra vez, viejo Borges, estuviste oteando el futuro más allá de nuestra ceguera.

El autor

- Estudió literatura en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.
- Realizó estudios de postgrado en Emory University, Atlanta, USA.
- Como poeta ha publicado *Cuchillería del fanfarrón* (1981), y *De nuevo sol, abajo y frío* (1992).
- Actualmente prepara la edición de la obra poética de Jorge Enrique Adoum, que deberá aparecer en 1998.
- Además, es director del Área de Letras de la Universidad Andina Simón Bolívar, donde enseña literatura.

Shakespeare en los Andes: Interpretación desde la periferia

Fernando Balseca

Parecería que las prevenciones contra las órdenes y las jerarquías que se deslizan en el lenguaje, se han convertido en un importante punto de atención en un época como la nuestra que busca instaurar relaciones más armónicas entre la institución de la literatura y sus hacedores, esto es, entre escritores y lectores. En esta comprensión, la literatura podría ser considerada como un discurso en el que se puede medir el estado en que se halla la subalternidad. En términos generales, entiendo por subalternos a aquellos sujetos que han sido –o siguen siendo– desplazados de los grandes sentidos de valoración, ya sea porque ocupan una escala inferior en una jerarquía o porque son portadores de lenguajes y de sentidos no oficiales. Lo interesante es que lo subalterno hoy cobra una dimensión muy significativa y se ha constituido en el centro de la atención por parte de muchos estudiosos de la li-

teratura y la cultura.

En literatura, asumir la perspectiva del subalterno sería posesionarse de un lugar privilegiado para observar y cuestionar al poder (del lenguaje, del Estado, de las clases, de lo masculino, de lo adulto, etc.), asunto que empata con el hecho por el cual las letras han mostrado al subalterno como poseedor de una inmensa capacidad expresiva: tradicionalmente, hemos visto que la literatura ha sido un refugio en el que han encontrado asiento el paria, el apátrida, la prostituta, la loca, el homosexual, el niño, las mujeres, la gente del pueblo, etc.

Es sobre los modos complejos de esta presencia de lo subalterno que quisiera analizar un libro que ha concitado más de una discusión acalorada. Me refiero al lugar que en este debate ha ocupado *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*¹ del profesor norteamericano Harold Bloom. En lo que toca a nuestro tema, la afirmación más polémica de este autor sería una que ha seducido a más de uno entre nosotros: el hecho de que Shakespeare es el centro de todo canon. Esta aseveración debe ser tratada por quienes se interesan por la subalternidad en la medida en que, efectivamente, toda sociedad, cultura o institución está escribiendo permanentemente su canon sobre el cual se han de fijar los valores que esas instituciones intentan transmitir. Pero de allí a plantear, a escala planetaria, que el canon debe empezar por Shakespeare, complica las cosas, y obliga a introducir el tema de las relaciones del centro con la periferia, del poder con los márgenes.

Evidentemente nosotros estamos situados en la periferia desde un punto de vista cultural. Pero, además, dentro de esa periferia, se organizan relaciones de poder y de jerarquía, lo que vuelve el asunto muy complejo. Si siguiéramos a pie juntillas a Bloom, tendríamos que aceptar sin más la preeminencia absoluta de Shakespeare y considerarlo, dentro de nuestros modos de aprehender la literatura, el origen absoluto de todo lo que hay y de lo que vendrá.

Es curioso cómo a raíz de la publicación de *El canon occidental* se ha desatado una oleada de intervenciones en torno a la validez o no de los postulados de este profesor de las universidades de Yale y de Nueva York. La verdad es que este debe ser uno de los libros menos profundos de Bloom, pues se trata solamente de una recopilación de sus trabajos acerca de diversos autores de la literatura universal; en este libro, Bloom pretende establecer las obras que deben ser leídas, lo que no está mal ya que todos los lectores hacemos nuestro propio canon, nuestra propia lista que reproducimos en clase o con nuestros amigos en un café; nuestra biblioteca es un proyecto de lectura que hace atisbar la formación de una lista canónica.

Por lo tanto, éste no es el problema ni tampoco la lista absurda que Bloom colocó como apéndice de su libro², aparentemente exigido por la editorial. El verdadero punto de discusión, a mi juicio, es esta afirmación temeraria de Bloom en la que pretende que la obra dramática de William Shakespeare sea, sin más, el centro de todo

canon. Quienes han abrazado el libro de Bloom, limitándose a repetir sus frases más duras pero sin detenerse a reflexionar acerca de su peso, han desatendido el hecho de que la formación del canon guarda relación con una tradición cultural y que la experiencia que los lectores tenemos con la tradición cultural es disímil según la posición que ocupamos en el territorio de la ciudadanía. ¿Puede ser lo mismo Shakespeare para un sofisticado lector universitario –aunque no pueda leer ni por asomo el inglés de Shakespeare– que para un estudiante de secundaria de un colegio fiscal? Es imposible fijar de modo decidido los valores que un texto deba tener en una dimensión mundial, como pretende Bloom.

Creo que la mejor respuesta que podría ilustrar esta compleja relación entre cerco y periferia, entre sistema literario mundial canónico y sistema literario local, se encuentra en nuestra misma tradición literaria ecuatoriana. *Nunca más el mar*, del escritor guayaquileño Miguel Donoso Pareja, es una novela capital de las letras nacionales; publicada en México en 1981, ha sido vista por varios críticos como una obra en la que se realiza un serio esfuerzo, desde la ficción, para volver a interrogarnos por la identidad nacional y “contestar al qué somos los ecuatorianos”³. En esta novela, un enigmático personaje vuelve al país tras largos años de ausencia y recorre sus ciudades, se encuentra con su gente, sus modos de hablar y de sentir, y se produce una especie de reflexión sobre el sentido de pertenencia a un país. Con una mirada ácida, el narrador integra varios planos que, poco a poco, se van

fundiendo entre sí. Pero en la novela hay un capítulo, el XVII, que ha sido visto como un tanto independiente del resto de la novela; o mejor dicho, cobra dimensión en medio de la novela aunque puede ser leído independientemente.

En este capítulo se desarrollan dos conversaciones o encuentros paralelos; en uno de ellos, dos personajes –un zambo joven y otro moreno– comentan, entre molestos y absortos, una versión fílmica de *Hamlet* de Shakespeare que han sido obligados a ver. Por otro lado, otros dos personajes conversan probablemente en una cantina que se desplaza de un barrio de Guayaquil a los Estados Unidos, acerca del verdadero sentido de los héroes ecuatorianos; por el nivel de la discusión que mantienen, estos personajes que recorren hipercríticamente los mitos de nuestros héroes y que manejan la tesis de que todas las grandes hazañas están marcadas por el sexo, parecerían pertenecer a un estrato de personajes que tienen algún nivel de formación y de participación política. Los otros dos que discuten la película *Hamlet* –y, de ese modo, reescriben la película– se mueven más bien en un discurso que los sitúa en un estrato popular y lumpen guayaquileño. Este capítulo es verdaderamente notable porque supone una excelente recuperación del habla guayaquileña, por un lado, y, por otro, está plagado de comentarios a la película llenos de una ironía que hace palpable un saber otro de estos personajes populares.

Sólo como una muestra del nivel de comprensión de la historia, me permito citar cómo esos personajes interpre-

tan uno de los momentos más dramáticos, cuando Hamlet monologa después de la muerte de Ofelia:

[...] y ahí regresa el Jámle, a nado eshe hijoeputa, agua eres y en agua te convertirás, ¿no?, y que regresa eshe hijoeputa y entonshe, cuando ya se iban de enterradera con Ofelia y eshtaban haciendo el hueco, se encuentra con la calavera y él le dishe, como andaba fumando eshe hijoeputa, porque era de frente fumón... esh que, yo creía que era un payaso, decía, payaso, y ahí esh que se va de conversadera, loco, y she pone a conversar, ¿ve?, y ahí e'donde le dice el te vi o no te vi, hijoeputa, esho esh tremendo, que quiere decir que enigüei, aunque el muerto shea narizón, de todos modos la calavera es ñata, y yo estaba al lao de uno que trabaja en la Grancolombiana ¿no?, que shabía harto inglés eshe hijoeputa, y me deshía no te preocupes, eso es enigüei, aunque shea de muerto narizón la calavera es ñata, ¿ve? [...]4

Como se puede colegir de este fragmento, estamos ante el enfrentamiento de una pieza artística cinematográfica del mundo sajón, basada en un clásico, que es di-vertida (es decir, vertida en otra línea interpretativa) por estos personajes con una escolarización pobre que han sido obligados a asistir a esta proyección en medio de esta queja: "...esos hijoeputas que leen muchos libros, ¿no?, cultos dishen, y a uno lo mandan a ver esha pendejada de película...".

Pero lo que me interesa destacar es que, para pesar las

relaciones de la literatura con la subalternidad, las relaciones del canon universal con el local, la relación de los clásicos con nuestros clásicos locales, lo que esos dos personajes hacen puede ser visto como lo que los críticos literarios y los lectores realizan con respecto de los textos de una tradición. Esto es, observando los procedimientos de desmontaje del filme que llevan a cabo esos personajes populares, me permito tomarlos momentáneamente como críticos de arte, como críticos literarios.

Debo aclarar que –ahora que está de moda el enfrentamiento de lo occidental versus lo local, lo light frente a lo profundo, lo universal frente a lo nacional– mi punto de vista en literatura es que, desde el Ecuador –desde un lugar del saber en que hablamos–, la formación de una lista de lecturas es una combinatoria en la que el único valor que regula esa lista debe ser la buena literatura, esto es, aquella literatura que está bien escrita y que procesa las grandes interrogantes del ser humano. En este sentido, una lista de lecturas puede muy bien conformar –y sin ninguna tensión que pueda ocasionar problemas– tanto libros clásicos de la antigüedad como poemarios recientes de autores jóvenes. El valor, en literatura, está sobre todo en aquellos textos en los que se ve un esfuerzo por representar una tensión que se resuelve en el nivel más íntimo de la afectividad de un lector. Aclaro, pues, que no estoy asumiendo aquí esa caricatura que algunos en Quito han querido hacer de quienes se interesan por los estudios de la cultura: una cosa es la literatura y otra el estudio de la cultura aunque ambas necesariamente

tengan que dialogar entre sí. Hago mías las palabras de Fernando Pessoa quien, en *El libro del desasosiego de Bernardo Soares*, ha llegado a plantear que “odio, con odio verdadero, con el único odio que siento, [...] a la página mal escrita, como a persona propia, a la sintaxis equivocada, como gente a la que golpear”⁵.

En literatura, en este momento de globalización, uno de los problemas más importantes que ha adquirido una nueva fisonomía es el de la interpretación, que ha sido acaso un dispositivo esencial pues permite una relación entre un lector y una obra. Pues bien, frente a esta inopinada proposición de que Shakespeare debe ser el centro de todo canon, el capítulo de “Jámle” en esta novela de Miguel Donoso es una respuesta contundente: la formación del canon es un asunto local, regional, nacional, en diálogo con lo universal; o sea, un canon local tiene como referente una tradición que incluye también valores universales.

Con esto reconozco que el peso de Shakespeare es inmenso para cualquier grupo letrado. Mi reflexión parte precisamente de un texto que afirma esto: el capítulo XVII de la novela de Donoso es una relectura realizada sin duda alguna por el inmenso peso y prestigio de este autor. No pretendo desvalorizar la obra de Shakespeare sino situarla simplemente en un parámetro de lectura que nos permita, al mismo tiempo que asimilamos toda la riqueza de su drama, tomar distancia de afirmaciones totalitarias y conservadoras.

La interpretación literaria, entonces, se hace de acuer-

do a las condiciones culturales desde donde se lee. Y lo que he querido mostrar con esto es cómo un texto de Shakespeare es devorado y asimilado por una tradición local. Más aún: la condición cultural de nuestra periferia nos obliga a adecuar el significado “universal” de los clásicos a nuestros modos de vivir, de sentir y de pensar. Esa es nuestra forma de insertarnos en el mundo; no hay otra manera de leer la gran literatura universal; no se pueden establecer valores literarios para todas las culturas.

Es indiscutible que la figura de Shakespeare puede ser decisiva para configurar los modos de sentir de quienes nos involucramos con la literatura. Curiosamente, en 1982, la escritora Marguerite Yourcenar publicó el cuento *Una hermosa mañana*⁶, en el que recrea un instante definitivo en la vida del chico Lazare de 12 años que, de ayudante de posada, pasará a ser actor en compañías ambulantes de teatro en la época de Shakespeare. La escena decisiva se desarrolla en Amsterdam en cuya taberna conoce al actor Herbert Mortimer quien le enseña la lengua inglesa y a recitar largas parrafadas de Shakespeare. Este actor se ve obligado a marcharse porque en Londres un tal Burbage le proponía un buen papel. Nosotros sabemos que este apellido está conectado directamente al entorno shakespereano, pues se conoce que Shakespeare escribió la mayoría de sus obras para que sean representadas por el actor Richard Burbage y el resto de los hombres de los hombres del rey⁷.

El encuentro con este hombre es decisivo pues el actor le enseña el oficio a Lazare, ese “en que uno empieza y

termina muriéndose de hambre”⁸. Finalmente, “en una hermosa mañana” Lazare escapa de la sordidez de la posada y se enrola en una compañía de teatro que representará *Como gustéis* en Dinamarca; allí se entera de que esa otra obra en que aparece el fantasma de un rey de Dinamarca asesinado, no pueden representarla en Copenhague⁹.

En otro registro, aunque indicativo de esta tensión entre el centro canónico y la periferia, basta recordar que en el número de enero de este año de la revista “Playboy”¹⁰ se publica una parodia de “Hamlet como se lo cuenta en la calle”, escrito por uno de los autores más celebrados de libros juveniles en Norteamérica.

En fin, quisiera subrayar –como apertura de un sano debate– que la construcción de la subalternidad en literatura es también un sitio para ejercer el poder, como lo hacen los dos personajes populares de la obra de Miguel Donoso, en la que ellos construyen una autoridad sobre ese drama que han presenciado en la pantalla. El subalterno está en capacidad de fabricar su propia voz a partir de su condición. Y esta operación se puede hallar perfectamente en un texto que venga de una tradición local, puesto que lo que define un texto canónico es su capacidad de seguir produciendo comentarios: como lo ha visto Frank Kermode, “a pesar de que una época o una comunidad en particular definan un modo correcto de atención o un campo de interés lícito, siempre habrá algo más y algo diferente que decir”¹¹ [...] respecto de ese libro que se hace canónico.

Quisiera iluminar esta proposición con un pasaje esencial del crítico uruguayo Hugo Achugar:

No se lee sin pasado, sin historia, tampoco sin futuro, sin utopía. No se lee en el vacío, tampoco en la saturación. No hay lectura sin interpretación y la historia de la lectura, del lector o de la lectora, tiene que ver con paisajes, con ciudades, con casas, y sobre todo con bibliotecas, con bibliotecas y bibliotecarios. Tiene que ver también con los relatos que uno inventa y con los relatos que uno trae a la lectura o a la interpretación. tiene que ver con la novela familiar, con la novela supuestamente autobiográfica y con la novela histórica en la que uno está metido. Tiene que ver, por lo tanto, con lo que se busca encontrar¹².

Notas

1. Harold Bloom, *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*, trad. Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1996 [1994].

2. Véase Barbara Probst Solomon, "Harold Bloom", en *Babelia: El País* (Madrid), 219 (30/12/95): p.7-8.

3. Así lo expresa Diego Araujo, citado en Miguel Donoso Pareja, *Nunca más el mar*, edición de Fernando Balseca, Quito, Libresa, 1992.

4. Miguel Donoso Pareja, *Nunca más el mar*, Quito, El Conejo, 1982 [1981]; p.180.

5. Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, edición y traducción de Angel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1994 [1982], p.39.

6. Marguerite Yourcenar, "Una hermosa mañana" en *Como el agua que fluye*, trad. Enma Calatayud, Madrid, Alfaguara, 1983 [1982]: 217-247.

7. Ver el prólogo de Joseph Papp a William Shakespeare, edición de David Bevington, Nueva York, Bantam Books, 1988.

8. Yourcenar, op. cit. p.225.

9. La presencia de lo popular en el ambiente de formación que lleva al joven Lazare a enrolarse con la compañía teatral es notable: el mundo de la posada es descrito como el mundo de marineros de varias nacionalidades, faranduleros, ladrones, borrachos, mendigos. Para confirmar esto me he basado además en F.E. Halliday, *Shakespeare*, Barcelona, Salvat, 1984 y en la edición bilingüe del Instituto Shakespeare, Madrid, Cátedra, 1995.

10. Shel Silverstein, "Hamlet as Told on the Street", en *Playboy: entertainment for men* (Chicago), vol. 45, n°3 (enero 1998): 98-105.

11. Frank Kermode, *Formas de atención*, trad. Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 1988 [1985], p.99.

12. Hugo Achugar, *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*, Montevideo, Trike, 1994; p.59.

La Autora

- Socióloga, candidata a doctorado en la Universidad de Columbia
- Áreas de interés: Estudios de género y sociología de la religión

Los "Otros" y las "Otras" en la construcción de las identidades de género

Gioconda Herrera

Abordar la alteridad en el terreno de las identidades de género es prácticamente remontarse al origen mismo del género como categoría analítica en las ciencias sociales.

Quiero referirme, en primer lugar, a la trayectoria de la palabra género en la teoría feminista y al uso de la alteridad en distintas etapas de este recorrido. Mi posición no es asumir una definición o corriente feminista en particular, ni un concepto de género correcto o incorrecto sino más bien tomar la idea de la alteridad como eje para revisar los principales usos de la palabra género desde el concepto de Mujer hasta la categoría de identidades de género.

En segundo lugar mencionaré brevemente cuales han sido los distintos campos de producción de conocimiento en los temas de género en el Ecuador o sobre el Ecuador. Es decir, cuando se habla de género qué sujetos se cons-

truyen, cómo se los interpela y en qué contextos se los sitúa. Esto con la finalidad de problematizar el proceso de producción de conocimientos en general y el uso del género como categoría analítica en particular, en las ciencias sociales ecuatorianas. Parto para ello de la idea de que todo concepto es construido cultural y estratégicamente, de acuerdo a los usos políticos que se le quiera dar.

Por último, quiero ensayar dos imágenes que podríamos decir se construyen como referentes importantes en las representaciones de las identidades femeninas de clase media en el Ecuador y dejar planteadas un conjunto de preguntas en relación a estas dos representaciones: la figura de la empleada doméstica y la de la maternidad. Estos dos referentes, sostengo, reflejan procesos de rupturas inconclusas para las mujeres ecuatorianas de clase media.

Género y alteridad en la teoría feminista

Si miramos la trayectoria de la palabra género en las ciencias sociales nos encontramos con dos momentos claros. Una primera etapa en que la teoría se centró en indagar sobre el origen de la subordinación y un segundo momento en que se privilegió el estudio de las formas que asume la dominación de género.

En la primera etapa predomina una concepción del género como construcción socio-cultural de las diferencias sexuales en contraposición al sexo biológico. Existen por lo tanto estructuras permanentes que subyacen la multiplicidad de experiencias de subordinación de género. En esta concepción se basan los esquemas interpretativos

duales de la división sexual del trabajo, la producción versus reproducción; lo público y lo privado, voluntad/facticidad, naturaleza/cultura, en que lo otro es pensado como un todo homogéneo personificado en la figura masculina. Esta posición fue muy cuestionada desde el reconocimiento de la diversidad. La multiplicidad de experiencias femeninas (y masculinas) ha demostrado la necesidad de abandonar este tipo de basqueas ontológicas y de contraposiciones excluyentes entre dos polos HOMBRE/MUJER.

Luego las relaciones de género fueron concebidas más bien como el conjunto de saberes que adjudica significados a las diferencias anatómicas (Scott, 1990). Esta simbología cultural toma forma en un conjunto de prácticas, discursos y representaciones sociales que definen la conducta y la subjetividad de las personas en función de su sexo. A su vez, Éstas producen categorías sociales: varones y mujeres que ocupan lugares precisos diferentes y jerarquizados en el ordenamiento social (Fuller, 1996). En esta perspectiva la alteridad viene dada por la multiplicidad de otros y otras y su diverso posicionamiento en el tejido social. No se trata ya de definirse en relación a un otro absoluto sino que privilegiar la comprensión de la forma en que se manifiestan las redes de relaciones sociales (desiguales) en que está inmersa una persona determinada.

A partir de este enfoque podemos retomar la definición de Fuller sobre el género como un filtro con el que interpretamos el mundo y a nosotros mismos, y al mismo tiempo, una especie de armadura con la que constreñimos nuestra vida. En esta concepción confluyen desde los es-

tereotipos culturales del género hasta las vivencias relativas a la ubicación social del sujeto (clase, etnicidad/racismo, edad).

Es importante resaltar el hecho de que la identidad de género en esta concepción constructivista si bien supera el carácter estructural y fijo de la versión anterior no se convierte en una opción individual, como dice Butler (1990) es necesario dar cuenta de la arbitrariedad cultural del género. Para ello podemos hacer uso de la noción de "Repudio" que nos sirve para entender cómo la identidad se fija en el sujeto a través de mecanismos que aseguran la de fronteras claras para cada individuo. Esto se da a través del rechazo compulsivo mediante el cual el sujeto mantiene constantemente sus contornos identitarios. Es decir cada individuo maneja y negocia sus fronteras en base un espectro de contenidos sobre lo que "no se debe ser" (homosexual, afeminado para los hombres; vivir una sexualidad abierta y "despreciar" la maternidad para las mujeres) Es decir, la homosexualidad y la no maternidad pondrían en entredicho la calidad masculina y femenina de hombres y mujeres en nuestras sociedades.

Los campos de producción de los estudios de género en el Ecuador

Conviene entonces ahora abordar la segunda pregunta planteada inicialmente, desde dónde se habla de género en el Ecuador y qué se busca interpelar con esta palabra. Brevemente, podríamos dividir en tres los campos de producción de conocimiento sobre las relaciones de género en el

país: 1) los discursos metropolitanos sobre relaciones de género en el Ecuador; 2) los discursos de investigación acción orientados a producir conocimientos que sirvan de insumos para la acción estatal o no gubernamental y 3) los discursos académicos nacionales, generalmente de las universidades.

Discursos metropolitanos sobre el Ecuador

(Crain, Weismantel, Stolen, Hamilton). La característica más sobresaliente de los estudios realizados desde las universidades europeas y norteamericanas ha sido el privilegiar el estudio de las mujeres indígenas cuando hablan de relaciones de género en el Ecuador. Ya sea como "ventajas comparativas" en relación al resto de América Latina, o como especificidad en sí mismo, la particularidad del Ecuador como espacio de conocimiento se ha construido alrededor de lo indígena, por lo tanto al hablar de género, las interlocutoras inmediatas son las mujeres indígenas, mucho más 'otras' que las blanco mestizas o las mujeres de las elites locales. (Weismantel 1994, Crain, 1990, 1996; Hamilton, 1995; Perruchon, 1996).

Estas 'otras' han sido objetos de estudio desde distintos enfoques teóricos, desde las visiones en que se resalta a las mujeres indígenas como sujetos portadores de la tradición, últimos vestigios de la cultura no occidental, visión bastante romántica del tejido social, hasta perspectivas en que lo Étnico es concebido como en permanente construcción. Una de las principales limitaciones de este conjunto de estudios es su divorcio de las problemáticas debatidas en el espacio nacional en relación a las discrimi-

naciones de género. Su mayor mérito radica en precisamente construir e indagar acerca de ese otro, esas 'otras' que nuestra cultura nacional a tratado de disolver en un todo homogéneo. Cabe resaltar, por ejemplo, que la articulación entre género y etnicidad ha sido muy poco desarrollada en el trabajo académico de las feministas locales.

Discursos de investigación-acción

Si bien este circuito de producción ha sido el más fértil en el terreno de los estudios de género, se trata de trabajos realizados generalmente dentro de una lógica de ciencia aplicada. Es decir, son estudios orientados por objetivos de acción (la realización de un proyecto, la ejecución de una política) y éstos predeterminan en muchos casos el curso que sigue el análisis interpretativo. Las relaciones de género en este tipo de estudios están sobre todo identificadas como parte integrante del discurso de la pobreza y reciben una influencia significativa de los análisis realizados por las agencias internacionales de desarrollo. En muchos de estos casos, el género es abordado como una variable descriptiva más que analítica.

Una excepción a esta tendencia son el conjunto de trabajos realizados en centros de investigación que han logrado rebasar esta lógica inmediateista y se inscriben en lo que sería una perspectiva feminista de construcción del sujeto femenino en oposición a un otro masculino en base al modelo dual que mencionamos en la primera parte. Se trata de trabajos que abordan la problemática de la violencia doméstica fundamentalmente en base a un análisis

más integral de las formas que asume la dominación sociocultural de lo que se denomina el sistema patriarcal (Stolen, 1987; Cuví, 1994; Camacho, 1997)

Discursos de género en las universidades:

Sin negar el uso político-estratégico de cada uno de estos discursos, podemos afirmar que el género no ha sido tratado como una relación en construcción sino como una entidad fija, o en el mejor de los casos como una relación de dominación estructural que ha resultado impermeable al paso del tiempo.

Una excepción a la regla han sido los trabajos de historia que han permitido problematizar las visiones totalizantes acerca de la subordinación femenina y descubrir a sujetos mucho más activos, que negocian, resisten, escogen, des-legitiman su dominación (Borchart, 1991; Goetschel, 1995; Moscoso, 1996).

Mujeres de clase media y 'Otras'

Tanto en el concepto de repudio como en el de campo de producción está presente la idea del poder: las identidades de género actúan como legitimadoras de ciertas relaciones de poder. Además, existe una negociación permanente de los términos de estas jerarquías. Estas pueden ser entonces instancias para la reproducción de jerarquías raciales, Étnicas y sociales.

El ejemplo más claro fue la actitud de las clases dominantes frente a las mujeres de clase baja en la colonia y primera Época republicana: control sexual de sus mujeres

y acceso sexual a las mujeres de clase baja. Este tipo de estructuras de género estaba muy ligado a las desigualdades sociales selladas por las diferencias étnicas.

Otro ejemplo es aquel analizado por Natalia León en el marco de la problemática de la violencia doméstica. Esta historiadora encuentra que en la sociedad cuencana del siglo XVIII, los motivos que aparentemente causaban situaciones de violencia y demandas escritas de divorcio variaban de acuerdo a la clase social: mientras que las mujeres de las clases pudientes acudían a denunciar a sus maridos en nombre del honor y la vergüenza que le garantizaba su estatus social y estamental, las mujeres de clase media y baja declaraban sufrir situaciones de violencia conyugal debido a la escasez de dinero o la falta del cónyuge de garantizar la manutención del hogar (León, 1997).

Es curioso resaltar que para ese entonces dentro de los roles atribuidos a las mujeres su condición de madres no era la más importante, la castidad y la vergüenza de la virginidad eran elementos mucho más importantes en la definición normativa de los géneros. No se juzgaba a las mujeres en relación a sus hijos ni al bienestar de sus hijos.

Actualmente en cambio, estamos viviendo momentos de transición cultural en que han entrado en crisis ciertos valores asumidos y naturalizados de las construcciones de género y en la que los códigos fijos se desestabilizan.

Cabe repensar entonces las imágenes y los referentes con los que se alimentan las representaciones de género y que constituyen el bagaje con el cual las personas establecen sus contornos diferenciadores.

Me gustaría plantear que el terreno de estos referentes sigue atravesado por relaciones y concepciones estamentales de la sociedad en que están mezcladas lo comunal y lo societal, para hablar en términos del siglo XIX. Es decir, los referentes dicotómicos (actualmente en crisis) de mujer pura/impura, casta/libertina se mezclan con concepciones raciales y de exclusividad Étnica. Si bien se han producido procesos de movilidad social importantes todavía podemos hablar de matrimonios socialmente endogámicos y muy poca mezcla racial (entre mestizos e indios y negros por ejemplo).

Es en este contexto de cierta hibridez de tiempos, culturas y hasta espacios que quisiera plantear la idea de las rupturas incompletas o inconclusas. Es decir, hablar de los nudos no resueltos que plantea la desigualdad Étnica y social en relación a las construcciones de género en un país como el Ecuador.

¿Cómo plantear una división sexual del trabajo igualitaria con la figura de la empleada doméstica atravesando el espacio privado? ¿Cómo repensar lo público y lo privado desde la presencia de la figura de la empleada doméstica? Por qué el discurso feminista clásico no ha tenido mucho arraigo en las sociedades latinoamericanas? No es acaso esta una razón de peso? Si una de las principales reivindicaciones del feminismo ha sido el politizar lo doméstico y lo personal, volver público el espacio privado, cambiar las concepciones del espacio reproductivo, ¿cómo articulamos a este marco general el carácter estamental de la relación de estas mujeres con sus empleadoras?

Es decir, pensar en las identidades femeninas significa enfrentar no un sólo otro sino varios otros y otras en torno a los cuales las personas definen sus contornos. La pregunta es cómo articulamos estos "otros" en un todo relativamente estable y comprensible. Qué elementos vamos a privilegiar en la articulación del género con la clase social, la etnicidad, la raza, la edad para delinear las identidades sociales?

Uno de los espacios de construcción y reproducción de las identidades son las prácticas cotidianas. En el caso de la sociedad quiteña y serrana, las interacciones que se dan entre mujeres de diversa condición socioeconómica en estos espacios están cargadas de contenidos y formas estamentales (patrimoniales) más que de criterios racionales (en el sentido weberiano de lo moderno), características muy visibles por ejemplo a nivel del lenguaje utilizado en la interacción. así, más que un racismo abierto prima más bien una mezcla de condescendencia con una permanente de la 'otra'. Es muy común escuchar en el trato de la empleadora con su empleada el uso de términos como 'hijita' para denotar inferioridad de clase y cultura. En el marco de estas expresiones cubiertas de racismo vale la pena preguntarse cómo pensar los límites en base a los cuales se establecen los contornos identitarios para las mujeres de clase media. Cuáles son los "otros" en contra de los cuales se delinear las fronteras y qué peso tienen estas 'otras' en definir el 'deber ser' o en aumentar la ambigüedad social en que se desenvuelven las interacciones de estas mujeres y la reproducción de su estatus.

Por otro lado, tenemos la figura de la Madre como el referente cultural más fuerte en delimitar la identidad femenina. Si bien existen variaciones en términos de lo que significa las prácticas de la maternidad (motherhood), habría ciertos elementos medulares que constituyen el discurso normativo acerca de los que significa ser "buena Madre" y por ende "buena mujer", independientemente de la clase social (pero no de la dimensión étnica).

En primer lugar, y esto es producto de la modernidad, tanto en el discurso estatal como en el de la iglesia, está presente la identificación de la maternidad y la crianza de los niños/as con una función emocional y no sólo de reproducción fisiológica: la relación madre-hijo es vista como esencial para la producción de ciudadanos respetuosos del orden social. El alcance de esta imagen rebasa la dinámica del espacio doméstico. Podemos hablar de una sobrevaloración de la función de madres de las mujeres que se expresa inclusive en cómo las mujeres son percibidas en el mercado laboral (estrategias de empleos, salarios, contrataciones, segregación ocupacional). En ese sentido, la maternidad se convierte en uno de los referentes más importantes en definir el marco normativo de las identidades femeninas en el Ecuador. Negar la maternidad es casi perder el derecho social a la identidad de 'mujer'.

Es claro que el peso de la función reproductiva de las mujeres marca el proceso de transformación de referentes y valores culturales relacionados con las identidades de género. Si bien podemos hablar de una aceptación y reconocimiento cada vez mayor de la igualdad económica e in-

telectual de las mujeres Ésta no se traduce (sin tensiones y rupturas) en términos de igualdad sexual y emocional en las relaciones entre hombre y mujeres. Por ejemplo estamos lejos todavía una concepción de la sexualidad como algo que se cultiva y no como una condición natural que se vive. De allí que podemos decir que los códigos contemporáneos alrededor de los cuales se definen las identidades, en el caso de las mujeres de clase media, están atravesando una etapa de redefiniciones (de valores y de percepciones) que otorgan marcos simbólicos contradictorios, Por ello hablamos de rupturas inconclusas en la configuraciones de las identidades femeninas, procesos en los cuales ciertas estructuras simbólicas parecen modificarse y otras permanecen más fijas. Lo importante es resaltar que en el caso de la maternidad estamos frente a una figura relativamente reciente, comienzos del siglos XX, y no frente a una condición ahistórica e inamovible.

El autor

- PHD. en Ciencias Políticas. MIT.
- Maestría en Administración Pública. Escuela John F. Kennedy, Universidad de Harvard.
- Postgrado en Planeación regional y urbana. U. Católica de Chile.
- Sociólogo. Universidad Católica de Chile.
- Ha ejercido la cátedra en Ecuador, Chile y Estados Unidos.
- Fue Director de programas de la FAO.
- Consultor nacional e internacional.
- Investigador de temas políticos.
- Ha publicado numerosos artículos contenidos en libros y revistas especializadas en Ecuador, Chile, Argentina, Venezuela, México, Estados Unidos, Suiza, Francia, España, etc.
- Asesor de la Comisión Ecuatoriana de Medidas de Seguridad y Confianza para la negociación del tratado con el Perú.
- Subdecano del Colegio de Artes Liberales de la USFQ.
- Coordinador y catedrático del área de sociología de la USFQ.
- Profesor invitado de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO, y Consultor privado.

La Alteridad, sus raíces y consecuencias

Fernando Bustamante Ponce

En las Ciencias Sociales contemporáneas, la reflexión en torno a la alteridad ha adquirido una reciente presencia discursiva. Esta presencia permea hoy en día la actividad de las distintas disciplinas, al punto de que casi podría decirse –con un nivel solo modesto de exageración– que ellas han tendido a convertirse en “ciencias de lo otro”. El propósito de las presentes reflexiones no es, sin embargo, pensar sobre “el otro”, sino pensar sobre esta corriente que se obsesiona y ocupa del “otro”. La idea radica en intentar discernir qué es lo que nos dice el proceso antes mencionado, respecto al sujeto que descubre, inventa y privilegia la alteridad como objeto central de la práctica teórica. Esta reflexión se vuelca sobre el ojo que busca construir su mirada en torno a la figura retórica de alteridad. ¿Cuál es el sentido de esta mirada? ¿Qué nos dice sobre aquél que la sostiene? ¿Qué la mueve y qué

efectos produce en el observador? ¿Qué necesidad la subyace? ¿Por qué es importante?

Un primer paso en esta reflexión parte de una constatación: en la historia de las ideas, no es novedosa la invocación del “otro” como figura frente a la cual la subjetividad teórica ha de construirse. Desde la antigua Grecia en adelante, pasando por los mitos contractualistas del “Estado de Naturaleza”, del “Buen Salvaje” y terminando en las invenciones del “exotismo” o del “indigenismo”, la presencia discursiva del alter ha sido una recurrencia constitutiva del pensamiento del sí mismo. Es frente a este “que no es” o “que no soy” que la plenitud y solidez del “es” y del “soy” se ha ido conformando.

En un plano más psico-social, ya las escuelas interaccionistas y fenomenológicas de Mead, Cooley, Schutz y Goofman han resaltado la importancia que tiene en la conformación del Yo, el choque de éste con aquel ser exterior que le impone sus límites, le delimita una negatividad y le traza los bordes de su propia consistencia. Hegel, por su parte, no dejó de reflexionar sobre el carácter constitutivo del “trabajo de la negatividad” en la historia y en la historia del pensamiento.

En este uso clásico, fundante y ontologizante de la alteridad, existen al menos tres momentos: el teórico, el retórico y el normativo. El otro es esa muralla contra y frente a la cual yo descubro lo que soy, pero también me provee de los materiales para presentarme de una cierta manera y, por último, resulta en una imagen que delimita pedagógicamente lo que “no debe ser”, proporciona un

mapa de aquellos arrecifes en los que el ser puede naufragar y que, por tanto debe evitar. Un ejemplo claro de estos tres usos simultáneos puede encontrarse en el proceso cultural ontogenético de desarrollo de las identidades sexuales: los grupos estigmatizados por opciones eróticas rechazadas, sirven de referente por contraste en la conformación de las identidades “normales” (concordes con la naturaleza), en la elaboración de un discurso que las sostenga en el ámbito de la representación social de sí, y como símbolo y figura de lo “que no debe hacerse”.

Estos usos de la alteridad la presentan no sólo como negación (lenguaje epistemológico que se refiere a su rol en el conocimiento), sino también, y al mismo tiempo, como “negatividad”, en un sentido ético. El proceso de enfrentarse a la negatividad del otro es parte de un inevitable (y doloroso) proceso de construcción de un sí mismo positivo, virtuoso, deseable y racional. El mal y la sinrazón (encarnadas en el salvaje, en la mujer, en el esclavo o en el sodomita), son necesarios y útiles, sin embargo, porque proporcionan aquello frente a lo cual el bien y el logos han de afirmarse y devenir lo que son y deben ser.

Esta forma de trabajar en y con la alteridad, nada tiene pues de novedoso o de particular en nuestra contemporaneidad. La mirada actual sobre el otro, sin embargo, parece tener una conciencia de sí algo diferente. Quiero pesquisar en qué consiste esa diferencia y a qué ruptura se remite.

En primer término, quisiera presentar una primera

modificación, ya más moderna, del uso de la alteridad. Me refiero con ello al uso “crítico” que aparece en la modernidad. A partir de Marx, Darwin, Freud y Durkheim (en sus estudios sobre la religión), el otro cambia de lugar en el régimen epistémico. La operación clásica que aquí se realiza se halla bien expresada en la expresión marxista: “De te fábula narratur” y en la pregunta de Heminway: ¿Por quién doblan las campanas? El otro no es sólo aquello que no somos y en oposición a lo cual devenimos lo que somos; es una parte de lo que somos y su negatividad se halla presente en la estructura ontológica de nosotros. El otro no es solamente lo dialécticamente negado, sino que, más fuerte aún, es lo reprimido.

El impacto del darwinismo puede ser visto a esta luz. Hasta Darwin la cultura occidental no había hecho sino ahondar el abismo entre humanidad y animalidad o entre humanidad y naturaleza. La animalidad era lo que el hombre no era y era hombre el hombre en la medida en que se alejaba de la condición “natural” (ejemplo clásico lo hallamos en los mitos contractualistas del “estado de naturaleza”). El ser civilizado lo era porque había logrado, mediante los artificios de la civilización, crearse como un ser cualitativamente diferente al animal, era un no-animal radical. La esencia de la humanidad se hallaba en el abismo que, para siempre, la separaba de cualquier otra especie. El “shock” del darwinismo estriba en que es capaz de señalar con el dedo y repetir que al hablar del animal (el otro), estamos hablando incluso del hombre más civilizado. Nuestra animalidad no por negada deja

de ser una condición presente y actuante de lo que somos, algo de lo que ningún grado de refinamiento civilizatorio nos podrá librar.

Así, la modernidad en su transcurso describe y descubre paso a paso la presencia ineludible y molesta de lo que creíamos otro en el sí mismo. Freud y Jung rompen el monolitismo de las identidades sexuales, haciéndolas permeables a la inquietante presencia de la “perversión” (incluso en la más equilibrada y “normal” de las mentes burguesas) o de lo femenino (el “ánima” que encierra todo varón). Marx mismo ya había mostrado la presencia del desorden y la violencia aun en la más moderna y civilizada de las economías, y Durkheim desvela las presencias “shamánicas” y salvajes en la religión de los Europeos de su época. Estos son sólo ejemplos de una lista de “desvelamientos” críticos que nos conminan a aceptar como partes funcionales de lo aceptable, las funciones de lo “inaceptable”.

Sin embargo, la mirada “crítica” de esta forma de modernidad cultural “incómoda”, tiene todavía un compromiso con el ser civilizado-bueno-dominante: las revelaciones que nos trae, por chocantes y desagradables que sean, siguen estando al servicio de la construcción positiva del sí. Después de todo Marx estaba ante todo preocupado del desarrollo político y social de los centros desarrollados del capitalismo de su época, y veía a los “otros” como callejones sin destino de una historia de la cual eran tan sólo el furgón de cola, cuyo destino se jugaba en las metrópolis. Freud reconoce la sexualidad en función de

una empresa terapéutica que todavía se asienta en el imperativo de ajustar la personalidad a las ineludibles demandas de la civilización, y de un modelo antropológico centrado en una idea de la normalidad masculina, y Durkheim se sumerge en el mundo del animismo en busca de claves que le permitan resolver los males y males-tares de la sociedad industrial.

La preocupación “crítica”, por tanto, no tiene como centro pragmático de su compromiso moral “el otro” en su diferencia específica. Se orienta doblemente: por un lado, a vulnerar la autocomplacencia de un proceso civilizatorio prematuramente conforme consigo mismo, y, por otro, a demostrar que el logro de la plenitud de la positividad del ser requiere ajustar cuentas dialécticamente con la negatividad. La terapéutica, para ser exitosa, debe partir de la presencia funcional y viva del mal como parte de las formas realmente existentes de la salud. En cierta forma, la “crítica” es la culminación del imperialismo del “logos”: un “logos” que ahora busca no solo desterrar a la alteridad sino controlarla, manipularla y darle un lugar “racional” en el orden de las cosas. Las costumbres de salvajes ya no son un mero extra-mundo destinado a perecer o a subsistir como lamentables curiosidades, sino que ellas deben y pueden ser asumidas por la razón triunfante. Ellas deben ser parte de la ingeniería del ser y darle un sello, pero en ningún caso arrebatarse sus pretensiones. Después de todo la búsqueda durkheimniana del salvaje escondido en la sociedad industrial, busca aprovechar la vida salvaje como cantera para la construcción de

una civilización más apta para enfrentar los desafíos planteados desde su propia autocomprensión positiva y conquistadora. Foucault ha mostrado esta operación cultural por la que se trae al delincuente o al desviado desde el margen oscuro de la exclusión (muerte, destierro, ostracismo, objetivación), hasta el centro mismo de la acción disciplinaria, y a través de esta maniobra, vuelca las prácticas de disciplinamiento ensayadas en el desviado, sobre una sociedad toda ella vista como escenario de una desviación latente y solapada.

Lo que brilla por su ausencia en la praxis crítica a la que hacemos alusión, es la posibilidad de plantearse “desde el otro” y “para el otro” en tanto tal, en su diferencia específica, en aquello que puede tener de irreducible a las demandas de la construcción positiva del ser civilizado y normal. Mujer, salvaje, delincuente, negro, siguen siendo términos que remiten a una negatividad ética o normativa. Su descubrimiento en el seno de la complaciente autoimagen del varón civilizado, llevan a éste, no a una revalorización del término negado o reprimido, sino a otra cosa muy distinta: a la duda de sí. Esta duda de sí no es duda respecto al valor de su propia idea de la razón o del orden civilizado, sino que es duda con respecto a su competencia, capacidad de éxito, en excluir lo que ha de excluirse. La mirada crítica reviste la forma de un “acto de constricción” de un auto de fe de las (prematuras) pretensiones de la razón. La respuesta estriba en la búsqueda de un refinamiento de los procedimientos y de los caminos de la construcción del sí mismo. A la vez,

reintroduce una vigilancia obsesiva sobre la inevitable (ahora) presencia de lo negado en el propio ser.

En esta perspectiva, se cambia del burgués auto-satisfecho y conquistador al de un ser en perpetuo y ansioso patrullaje interior, que re-construye su personalidad como un panóptico desde el cual poder vigilar las agitaciones y las presencias fantasmales de lo otro en el sí mismo. Es el mundo de la autocrítica, de la terapia, de la política del crecimiento personal. En cierta forma, la criticidad reconstruye una versión secularizada de la política del ser monástico-medioeval, en donde todo disfrute complaciente del propio ser en este mundo es a priori sospechosa, porque tras cada abandonarse se halla el peligro de la tentación demoníaca. Pero en esta vivencia no es el propio demonio ni su presencia en este mundo el que se tematiza, sino sus asechanzas, astucias y recursos, así como la forma de desenmascararlas y hacerles frente. En cuanto al maligno, sigue siendo ese límite último de lo repudiable, totalmente inaccesible a toda redención o a todo esfuerzo empático-comprensivo. Después de todo, ponerse en el lugar de este otro infernal es ya en sí mismo un intento que tiene algo de blasfemo, cuando no de temerario. La forma “crítica” de hacer frente a la alteridad, si bien tiene un linaje algo más corto que la ontológica o fundacional, es el resultado, así mismo, de procesos culturales relativamente contemporáneos y consustanciales al surgimiento de las llamadas ciencias sociales. En cambio, el fenómeno de la “alterización” de estas últimas, parece ser un fenómeno más reciente o, por lo me-

nos, parece ser posible suponer que en esta tendencia es discernible un esfuerzo por trascender la perspectiva “crítica”. Deseo fundamentar tal aseveración.

Si hacemos una inspección, aunque sea somera, de la actual literatura sobre el “otro” (por ejemplo la ciencia política o la sociología de las “minorías”), creo que se puede hallar una tensión, una voluntad de algo diferente a lo reseñado hasta este punto.

Lo que aporta de nuevo el actual enfoque del “otro”, es una voluntad: la voluntad de intentar situarse en la perspectiva de alteridad, desde ella misma y desde sus propios putativos intereses. Ya no se trata de entenderla en “nosotros mismos”, sino en “ella misma”, y por dicho movimiento escudriñar lo que de irreductible, espeso y autónomo ella puede contener. A esta posición epistemológica corresponde una actitud pragmática, en donde el encuentro con el otro ya no es necesariamente parte de la *Bildung* del ser apolíneo en el logos, sino más bien su rescate desde los espacios cerrados o exclusiones en los cuales y por medio de las cuales se lo ha constituido. La locura ya no es aquello que se encuentra en los manicomios, sino una experiencia vital, respetable en su doloroso desgarramiento, en tanto este es para sí y no solo para una razón que se quiere exterior y aséptica respecto a la experiencia de “estar en la locura”. Ya no se trata de hacer de la mujer como si fuese un hombre, sino de fundamentar el propio derecho de autoafirmación de lo femenino como tal; ya no se trata de ver formas de ajustar cuentas con el salvajismo, sino de verlo como un proceso

civilizatorio “diferente” dotado de su propia legalidad, de su propio derecho a ser para sí, y no solo como contraparte pasiva de la razón.

Esta alteridad de la “diferencia”, ya no encuentra su máximo trofeo en descubrirla en el núcleo satisfecho de la civilización, sino que busca, de hecho, arrancarle el estigma de la negatividad y de una significación expropiada por el sí mismo.

Tal maniobra no deja de presentar problemas, puede derivar en distintos caminos. Uno de ellos es el meandro del relativismo radical. El descubrimiento del espesor propio de la vida de lo otro, puede inducir a una postura de tolerancia y pluralismo aparentemente inocua: “vivir y dejar vivir”. En tal caso, la máxima reivindicativa se centraría en procesos de emancipación particularistas que busquen arrancar la vida negada, de las tenazas de los procedimientos montados por el logos para normativizar y controlar su presencia y efectos: preservar una vida propia para las formas de existencia social negadas, una vida propia que ya no sería la de un mero límite a las pretensiones complacientes del ser positivo. Desafortunadamente, este relativismo y su expresión práctica en la tolerancia de particularismos, ya ha encontrado sus límites y sus contradicciones. Tal relativismo es, en último término, liberal en el sentido Milleano de la palabra. Y como ya la sociología funcionalista, empezando por Durkheim, ha señalado, la concepción de autonomía del sujeto que subyace al liberalismo es altamente problemática. La vida social no permite a menudo el lujo de que

cada cual “haga lo suyo”. El problema estriba en que la mera presencia de lo diferente altera las condiciones de reproducción de lo mismo. El terror al otro, en términos sociológicos, tiene mucho que ver con el terror a que el otro me involucre en su vida, bajo sus condiciones. Dejarlo existir es permitir que exista la posibilidad de que afecte, estorbe, incida en mi propio camino. Después de todo, tras la repugnancia a la tolerancia al homosexual está la intuición de que si se le permite desplegar su existencia en el espacio público, debería también aceptarse la posibilidad de que despliegue su propio erotismo y sus propias formas de seducción en el espacio común, donde ha de encontrarse inevitablemente con personas ajenas a su preferencia. Esto abre la ventana al espectro de ser seducido o que otros significativos lo sean. La alteridad tiene un potencial de seducción por su propia presencia y, una vez rotas las murallas del ghetto, las otras formas de vida pasan a formar parte del acervo común y, por lo tanto, pueden en cualquier momento socializarse, hacerse comunes y arrastrarme a mí y mis próximos a su esfera. La tolerancia no es, como podría parecer en una lectura desprevenida de los liberales clásicos, una cómoda adecuación de idiosincrasias y excentricidades británicas. Tiene un elemento de desafío y de tentación: la integración racial llevada a su extremo implica un mestizaje democrático, la tolerancia religiosa implica la posibilidad de las conversiones y de una religiosidad personalizada, lo cual a su vez socava la arquitectura comunal del fenómeno religioso (toda religión no decadente construye barreras so-

ciales entre sus fieles y los infieles).

Ciertas vertientes del llamado post-modernismo parecen llevar a la ciencia de la alteridad por un camino como el que he esbozado. No deja de tener un cierto sabor a paradoja que la lucha en contra del imperialismo etnocéntrico del logos, pueda derivar en un blando liberalismo del acomodo. Un acomodo, por otra parte, harto problemático en el plano práctico-político.

Sin embargo, en la orientación del altero-centrismo contemporáneo, existen otras posibilidades que quiero explorar brevemente. En el desvelamiento de la positividad del otro es posible encontrar otro tipo de compromiso teórico-práctico. Está bien ilustrado, por ejemplo, en el feminismo al estilo de Carol Gilligan. En esta actitud, el descubrimiento e invención del otro es un recurso destinado a mostrar, no que lo otro tiene derecho a existir en sus propios términos, sino que ofrece una positividad tendencialmente universalizante que en los valores, formas de vida, preferencias y rituales de lo negado, se hallan presentes posibilidades asequibles a todo ser humano, sin que por ello esta asequibilidad ofrezca la forma espantable de la tentación. Estas formas de vida ya no se presentan como amenaza sino como oportunidad de corregir el estigmatismo de la civilización. Su condición de amenaza se suspende y se las muestra despojadas de su "lado oscuro". Mientras que la actitud crítica impulsa un puritanismo de la autovigilancia tendencialmente terapéutica, a una conciencia de confesionario, la ciencia de la alteridad proporciona el agua purificadora de una absolución. Lo

que se presentaba como diabólico, corrupto, temible, tenebroso, obstáculo y caída, es iluminado como inocente espacio de libertad y de posibilidad.

No era necesaria tanta vigilancia. Muy por el contrario, esas formas negadas y suprimidas ofrecen al logos la posibilidad de su completitud, de cumplir verdaderamente sus promesas y sus deseos reprimidos. La manioobra teórico-práctica involucrada de la ciencia de la alteridad, es una restauración edénica donde el fruto prohibido no conduce a la caída sino, cual un bautismo preventivo, inocular contra los efectos nefastos de la gula frugívora. Parece decir “sois libres de probar de todas las frutas sin exclusión”. Probarlas no implica necesariamente un hedonismo sin discernimiento, sino más bien permitir que el hedonismo desarrolle sus propias legalidades del discernimiento. Aceptar valerosamente que el gusto tiene sus propias leyes al margen de una pretendida razón. En este sentido, una ciencia de la alteridad no termina necesariamente en el “todo vale” del relativismo liberal, sino en la expansión de las armas de la selección y de los criterios de lo deseable y de lo aceptable. Por ejemplo, Gilligan y sus seguidores pueden afirmar el modelo cultural de lo femenino, como algo que puede enriquecer y completar la experiencia de la masculinidad sin amenazarla, salvo en su acepción estrecha y consagrada. Lo otro aparece como el inédito recurso para una vida moral y afectiva más plena para todos, no solo para las mujeres o para hombres excéntricos. No se trata de un discurso para el ghetto feminista, sino una oferta que a

quienquiera puede interesar. Por ponerlo en frases breves, el esencialismo de lo positivo se preocupará de decirnos: “he aquí lo malo frente a lo cual el bien se afirma por combate”, el criticismo apuntará su dedo acusador y dirá: “he aquí que lo malo no lo es, que el no ser no es el no ser”.

Lo interesante, a mi juicio, en este punto, es que la ciencia del otro termina situándose, desde la anterior perspectiva, como una continuación superadora del logos. De hecho representa una ampliación de su sentido, una expansión de sus posibilidades y una fuente de profundización el sentido en que debemos entender la razón. En cierta forma, se asocia al proyecto pascaliano de una razón que es más que la razón de la razón, y que busca eliminar una cierta forma especulativa y metafísica de enfrentarla. Sin embargo, al hacerlo no deja la huella del proyecto mismo de la razón: la búsqueda de unos órdenes y formas de vida recomendables para todo ser humano. La diferencia es que lo que hacemos es asumir con integridad que los valores de la razón deben ser no solo para sino también desde todo ser humano, y últimamente desde el ámbito de todo lo creado (el ambientalismo busca el logos en la relación orgánica del ser humano con la naturaleza, pero no desde la positividad de una civilización sino desde la totalidad de ésta y su entorno no cultural).

Hay una última cuestión que deseo abordar, aunque sea a la rápida. El post-modernismo ha calificado la voluntad de saber (en su sentido fuerte) como expresión de

la voluntad de poder. Sin aceptar necesariamente esta premisa, al menos ella ilumina la posibilidad de que los actos de conocimiento estén animados por intenciones que sobrepasan la ostensible y ostentosa ética cientificista de la búsqueda del saber por el saber. ¿Qué mueve a los buscadores de la alteridad? ¿Qué política y qué programa puede haber en esta invención–descubrimiento de lo negado como no negable? Es difícil en el ambiente de sospecha ideológica y psicológica en que nos movemos, aceptar la inocencia de los buscadores del otro.

Quisiera sugerir una posibilidad tan solo a título tentativo. Decía más arriba que la conciencia crítica de la civilización, derivaba en la ansiosa vigilancia del otro en uno mismo y en el sí mismo. Esta es una forma de conciencia desdichada, que sabe a priori que no podrá disfrutar del paraíso del logos en su pureza metafísica. Además, implica el desgaste sin respiro de la sospecha, la alerta y el disciplinamiento perpetuos. El crítico es un Sísifo que apenas ha terminado un trayecto de desmitificación, debe reiniciarlo desde “abajo”. La nueva ciencia de la alteridad se construye como un esfuerzo de sesgos anti–disciplinarios, y me parece que, al menos en alguna de sus vertientes, es una continuación del proyecto lúdico–festivo de mayo del 68 (nos acercamos al trigésimo aniversario de este evento). Tal vez la búsqueda positiva de la alteridad es reveladora del cansancio de los intelectuales con el monasticismo de la crítica, y acusa el agobio de una forma de vida tardo–moderna construida sobre el disciplinamiento terapéutico del sí mismo. Un disciplina-

miento que halla sus expresiones límites en la creciente colonización de la vida corriente por las prácticas expertas de manejo del ser humano en nombre de la razón instrumental. La búsqueda del alter se relaciona con la búsqueda de los espacios de magia, juego, transgresión y abandono que parecen ser sistemáticamente negados por la cultura del esfuerzo y de la (auto)vigilancia. Abrir las compuertas a la alteridad significa legitimar lo alterado, junto con una noción del orden y de la razón que vulnera la normalidad. La normalidad ha dejado de constituirse como ancla y piso ontológico de una subjetividad en peligro de extravío. Hoy en día, la amenaza no estriba en perder el camino sino en la asfixia, y el escarbar en la alteridad proporciona las herramientas de ruptura con anclas que dan más que seguridad, un apabullante peso a las vidas de muchos sectores.

La intelectualidad comprometida con la alteridad me parece estar formada por grupos particularmente afectados y vulnerables a esta gravedad disciplinaria y crítica, que por esta vía buscan excusarse de existencias vividas como agobio y como paroxismo de control (autónomo o externo). El otro ofrece la imagen mítica de la transgresión, pero ello ya no es una amenaza que hay que conjurar sino fuente de desafío estético y experiencial, oportunidad para dar a la vida corriente un recurso defensivo y un arma de contraataque frente a los esfuerzos automáticos de una civilización convertida en dispositivo mecanizante.

La política de la minorías, que se desprende de la cien-

cia del otro, es un esfuerzo de validación tendencialmente universalizante de este compromiso: porque en el devenir con el otro se rompen los márgenes de lo permitido por el sí mismo, y se constata su no necesidad: se puede ser civilizado y al mismo tiempo otro, adánico y al mismo tiempo racional.

El autor

- Fotógrafo desde 1971. Ha realizado cinco exposiciones individuales. Ha sido organizador del Primer Encuentro Nacional de Fotografía Contemporánea, 1982. Ha sido profesor de fotografía en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador desde 1982 a 1987 y en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Católica del Ecuador desde 1994.
- Como cineasta ha dirigido, realizado, editado y ganado varios premios importantes con varias producciones, entre ellas y las más conocidas, “Entre Marx y una mujer desnuda” y “La Tigra”.

El cine como un nuevo sentido de lo real

Camilo Luzuriaga

El super analogón de la realidad

Si la fotografía permitió al hombre fijar, reproducir y conservar su visión de un objeto estático o la mirada estática de un objeto en movimiento, el cine permitió al hombre fijar, reproducir y conservar su visión de un objeto en movimiento o la mirada en movimiento de un objeto estático o en movimiento.

Si la fotografía goza del prejuicio de ser el analogón de la realidad visual, el cine gozó en sus orígenes del prejuicio de ser el super analogón de la realidad visual y, hoy, de la realidad a secas, de la realidad en su totalidad. Prejuicio que, respecto al cine lo limita porque no importa cuanto pueda mentir, lo que diga será tomado como verdad.

La vivencia cinematográfica y la irre realidad del espectáculo cinematográfico

El cine nació como espectáculo mudo y blanquinegro y

sobrevive airoso, contra toda predicción, como espectáculo sonoro y multicolor. Los medios de difusión que aparecieron, cada uno en su momento, supuestamente para acabar con el cine, terminaron copiando su técnica de reproducción del movimiento para otros fines menos espectaculares: la televisión, el video casero y la imagería por computadora.

Una misma película de ficción percibida a través de estos medios de difusión y reproducción no tiene el mismo efecto sobre el espectador que cuando es percibida en la gran caja oscura. El cine ganó otros espacios gracias a estos supuestos asesinos, sin perder su casa propia: la sala de cine.

La sala oscura, la pantalla gigante y la compañía de otras soledades anónimas, permitirán al espectador VIVIR el cine en toda su intensidad por muchos años más. La muerte del espectáculo cinematográfico no tiene fecha todavía ni invitados a su sepelio.

Si la fotografía induce en el espectador la sensación de haber estado en ese lugar, con esa persona, en esa circunstancia, el cine induce en el espectador la sensación de estar, es decir, de vivir. Y sólo se vive en tiempo presente. Vivencia sólo comparable en intensidad con la de los sueños.

Por todos los lados y por todos los sentidos, en el cine el espectador vive. Es él quien viaja en el tren. Es él quien cae al vacío. Es él quien hace el amor. Es él quien llora. Es él quien tiene esperanza. Como en la literatura. Con la diferencia que en el cine el lector/espectador no pone las imágenes audiovisuales, sino el escritor/realizador.

La descomposición de la realidad

Lo más interesante de la fotografía no es tanto haber permitido al hombre fijar, reproducir y conservar su visión de la realidad visual, sino haberle permitido percibir aspectos de la realidad desconocidos hasta entonces o de los cuales apenas sí tenía conciencia.

Nos cuesta, por ejemplo, reconocernos en una fotografía con los ojos a medio cerrar o abrir. Esa mirada extraña de nosotros mismos es un descubrimiento de la fotografía. Es el instante fotográfico o la llamada facultad para detener el tiempo en un instante apenas percibible por el ojo humano.

También nos cuesta reconocernos en un retrato hecho con un lente gran angular desde muy cerca. Nos vemos deformes. En otros casos, desenfocados. Un lente teleobjetivo puede hacer aparecer aglomerados unos sobre otros a los transeúntes que caminan lentos y espaciados por una amplia avenida.

La fotografía nos enseñó a ver con el rabo de nuestros ojos, en las fronteras de la visión humana, a reconocer nuestra capacidad ocular de desenfocar y distorsionar la realidad visual.

Lo más interesante del cine no es tanto haber permitido al hombre fijar, reproducir y conservar su mirada estática o en movimiento de un objeto estático o en movimiento, sino haberle permitido percibir el movimiento de un modo desconocido por inexistente, al menos en un principio.

Charlot caminó casi siempre de una manera extrañamente rápida, tan extraña que sólo cabía la risa como reacción. Charles Chaplin, en cambio, caminó siempre

normal, como todos. Y cuántas parejas cinematográficas se han encontrado en el andén del ferrocarril caminando el uno hacia el otro de una manera extrañamente lenta. Lentitud que sólo pudimos saber que existía cuando los primeros terrícolas caminaron sobre la luna.

Y que decir del rostro de la Tigra cuyo parpadeo se detiene súbitamente al final de la película, fijo como en una fotografía. O de las imágenes que se desvanecen a negro o de aquellas otras que se disuelven y confunden con otras hasta que esta otra prevalece.

Simultaneidad y yuxtaposición de varios puntos de vista

El cine tomó del teatro la tradición dramatúrgica y la forma de representar. Pero el espectador cinematográfico, a diferencia del espectador teatral, tiene de la literatura su capacidad de ver un suceso simultáneamente en diferentes planos, incluso en close-ups, valor de plano éste normalmente prohibido para el espectador teatral. Usualmente, en ninguna sala de teatro está permitido al espectador subir al escenario para mirar los ojos de la protagonista a medio metro de distancia. En la literatura sí. En el cine también.

Y, a la vez, mirar a la protagonista desde abajo, desde atrás, desde arriba, desde lejos. Todo casi al mismo tiempo y sin moverse del asiento. En esto el cine aventaja a la literatura porque la sensación de simultaneidad y yuxtaposición de varios puntos de vista es inmediata en el cine. Mientras que al literato le puede tomar una página yuxtaponer varios puntos de vista, al cine le puede tomar unos segundos.

El lector literario tiene a su favor, en cambio, gozar de libertad para detenerse el tiempo que guste en cada punto de vista que propone el escritor.

Simultaneidad y yuxtaposición que en el cine documental está más cerca de la fotografía seriada, y en el cine argumental más cerca de la literatura.

Un punto de vista en movimiento

La capacidad del cine de registrar la mirada en movimiento es la capacidad de registrar MI mirada en movimiento (la del espectador) y la mirada en movimiento de otros, aquellas miradas que YO espectador jamás me atrevería a intentar: lanzándome al vacío en caída libre desde un avión a tres kilómetros de altura, lanzándome corriente abajo por un río torrentoso, moviéndome sumergido bajo el agua junto a los tiburones, mirando la pendiente desde la punta de un esquí imparable.

YO espectador jamás miraría el mundo así con mis propios ojos, pero sí puedo imaginarme el mundo visto así.

Pero el cine, además, me permite ver el mundo desde una mirada en movimiento inimaginable: la mirada que cruza paredes siguiendo al protagonista, que asciende desde la calle hasta el último piso de un edificio siguiendo desde el exterior al hombre que sube desesperado por las escaleras, la mirada que penetra las venas más finas del cuerpo humano.

Inusitados puntos de vista en movimiento que pueden expresar emociones igualmente inusitadas.

El autor

- Maestría en Arquitectura en Columbia University, New York, 1985-86.
- Postgrado en Historia, Teoría y Crítica, Metodología de Diseño en Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA. 1984-85.
- Arquitecto en la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia, 1977-82
- Ha trabajado con varios arquitectos, entre ellos, Russo & Sonder Architects, NY , Stephen B. Jacobs & Asso., N.Y., Alfonso García Galvis & Asociados, Bogotá. Trabaja Actualmente en Arquitectos Oleas & Asociados, Quito.
- Ha obtenido premios y reconocimientos, entre ellos el Primer Premio Concurso Casa de la Música Quito, Ecuador 1998. Premio “Fernando Martínez Sanabria” Bogotá, Colombia 1994. Primer Premio en Diseño Arquitectónico en la VII Bienal Panamericana de Arquitectura Quito, Ecuador 1990, Beca Fullbright, 1985-87.
- Actualmente trabaja en la Universidad San Francisco de Quito como profesor de Teoría y Diseño Arquitectónico, y Coordinador de Arquitectura desde 1993.

Monumento y autenticidad

Diego Oleas Serrano

Se podría argumentar que el interés actual por los centros históricos y su preservación, ha generado una normativa que ha limitado el desarrollo y la transformación de esos núcleos urbanos. En otras palabras, al extender la noción de “monumento” a todo el conjunto, se paraliza cualquier posible transformación o, lo que es lo mismo, la construcción pierde su valor y solamente puede esperar un continuo deterioro.

Indudablemente la actitud frente a los centros históricos y sus edificaciones comporta primero un problema de definición conceptual que ayude a resolver cuestionamientos como: ¿Qué es un monumento? ¿Cuántas clases de monumentos hay? ¿Cuál es su valor? ¿Qué se puede hacer?

Este ensayo está compuesto por dos segmentos: el primero alrededor de Alois Riegl y sus categorías, y el segun-

do que alude al problema de la autenticidad en arquitectura. Es relevante exponer el pensamiento del historiador austriaco de principios de siglo Alois Riegl, quien deja fundadas algunas de las bases conceptuales sobre la apreciación contemporánea del monumento.

Riegl reconoce la continua destrucción de todo lo creado por el hombre, es una visión Lucreciana de la naturaleza: El viejo orden es reemplazado por un nuevo, una cosa se realiza a partir de otra. La visión de Riegl es positiva en cuanto a la “decadencia”; no es una posición nostálgica sino una caracterizada por un agudo sentido de necesidad histórica.

Riegl también cuestiona la separación entre “arte de élite” y “arte vernáculo”, de períodos de logros canónicos y períodos de declinación y decaimiento. En su lugar introduce el concepto “de continua evolución histórica”, la cual genera sus propios valores cambiantes.

El análisis de Riegl sobre los desarrollos históricos, que anteriormente habían estado enfocados en períodos altos y bajos, se enfoca hacia la búsqueda de continuas transformaciones de la percepción artística a través del tiempo. La relatividad de las relaciones históricas no es simplemente una de valores cambiantes, sino también una de las variaciones perceptivas que, a su vez, están condicionadas por la historia.

La experiencia moderna de cambio continuo, ya sea realizada por la acción humana o por la erosión del tiempo, lleva a Riegl a reconocer un poderoso cambio en la percepción del pasado: todo es del pasado a pesar de ser

reciente, y el máximo valor remanente en los objetos y artefactos humanos resulta ser su edad.

Riegl descubrió que la mortalidad de la cultura es de valor para la cultura en sí. Esta visión de finales de siglo XIX sólo podría ser contrarrestada por un trabajo lo más diferente posible de lo existente. Hay que aclarar que las categorías establecidas por Riegl tomaron forma en los inicios del Modernismo, en un momento en que la Vanguardia Vienesa pedía una arquitectura y un arte que reflejase la vida moderna.

Riegl establece tres tipos de respuesta hacia los trabajos de arquitectura y arte del pasado:

- 1.- Monumentos intencionales.
- 2.- Monumentos no-intencionales o históricos.
- 3.- Monumentos que poseen “valor de edad”.

Estas categorías a su vez son yuxtapuestas por dos conceptos adicionales:

A.- La voluntad de hacer arte (*Kunstwollen*), la cual engloba la gama de intereses y actitudes de una fase particular en el desarrollo artístico de una época.

B.- Algo relacionado con lo novedoso, lo integral, lo completo, con el valor artístico esencial de cualquier arte de cualquier período.

Los monumentos intencionales y no intencionales dependen de su valor conmemorativo. En el caso de los mo-

numentos intencionales, la conciencia histórica es el resultado de un punto de vista que es todavía normativo, autoritativo y ahistórico, en el sentido moderno, ya que no reconoce desarrollo. Así, su significado se sustenta en la memoria pero su forma física está expuesta a valores y percepciones cambiantes. La dinámica de la historia implica la posibilidad de pérdida al igual que de descubrimiento, en cualquier momento.

En cuanto a los monumentos no intencionales, hay conciencia de desarrollo histórico; sin embargo, el conocimiento histórico requiere que lo viejo sea reconstruido o restaurado con la mayor fidelidad y luzca lo más nuevo posible. Es esta una perspectiva historicista donde lo viejo adquiere una extraña contemporaneidad, el tiempo es simultáneamente afirmado y negado. Esta actitud, en cuanto a los procesos de restauración, corresponde a la promulgada por Viollet Le Duc, el cual realiza reconstrucciones históricas integrales buscando algún estado original ficticio. Al contrario, Riegl habla de preservar los signos de decadencia natural, es el paso del tiempo y sus huellas lo que determinan en un edificio su valor como monumento histórico. Restaurar prolijamente un edificio tiene como consecuencia la cancelación de su valor como documento del pasado y su capacidad de expresar el tiempo transcurrido desde su creación. De acuerdo con Riegl, una de las características fundamentales del “valor de edad”, es que los monumentos debían envejecer con gracia y exhibir las depredaciones del tiempo. En el caso de que los monumentos todavía tuviesen una utilidad prácti-

ca o simbólica, la idea de decadencia natural podría incluir la igualmente natural represión de la decadencia, la cual surge del uso continuo y de la reparación.

Por otro lado, el uso de formas históricas en un trabajo nuevo, sean éstas neocoloniales, neogóticas, etc., juega con la contradicción entre el pasado y el presente, de tal manera que la distinción desaparece. Así, tanto la preservación arbitraria como la selección caprichosa de motivos y detalles históricos, presentan una falsa congruencia que inevitablemente corrompe la identidad de las dos, ubicándolas en un limbo histórico.

Según Riegl, hay una especie de complementariedad entre la noción de “nuevo o novedoso”, con el valor de la edad”; el reconocimiento de este último depende del contraste con los artefactos nuevos y modernos. Del hombre, de sus procesos productivos, se esperan objetos completos; y de la naturaleza, actuando en el tiempo, se espera la desintegración de los mismos como símbolo de un proceso de decadencia igualmente necesario.

Deben evitarse las interferencias con las acciones de las leyes de la naturaleza, ya sea la supresión de ésta por el hombre o la prematura destrucción de las creaciones humanas por la naturaleza. Estas ideas opuestas y complementarias a la vez, son mutuamente dependientes y se encuentran muy cerca de las ideas del movimiento moderno, donde la preservación de monumentos históricos es paralela a la destrucción y reconstrucción de la ciudad. Los planes de la “ciudad ideal” de los años 20’s y 30’s, al igual que los desarrollos urbanos de los 50’s y 60’s, determina-

ron un nuevo nivel de conciencia de la relación entre lo nuevo y lo viejo.

Se podría argumentar que la evidencia de la decadencia no es considerada como el elemento crucial; parece ser que, en la actualidad, la edad constituye el valor máximo de las edificaciones históricas.

Los aspectos conmemorativos de los monumentos intencionales y no-intencionales que, de acuerdo a Riegl, eran esenciales, ya no tienen ninguna validez. Así, las reglas estéticas y las reglas de lo apropiado, que eran parte integral de su significado, ya no representan modelos normativos o valores permanentes arquitectónicos; el pasado es valorado en sí mismo.

Por lo demás, lo nuevo es todavía visto negativamente en relación con lo viejo. Los argumentos en este sentido, exhibidos por algunos sectores (postmodernismo), no se basan en una radical interpretación de nuestra relación con la cultura histórica, sino simplemente con una reacción superficial, pues lo que para el modernismo tenía un valor positivo y gran poder estético, se denigra como símbolo del positivismo científico y del reduccionismo.

Es importante enfatizar que los intereses estéticos también han tenido mucho que ver con el surgimiento de nuevas categorías estéticas. Así, mientras Riegl reconoció el valor de ruina y el sentido de desintegración a través del tiempo, no identificó el fragmento como una nueva categoría estética. Esta no tiene que ver con tratar de salvar una parte del todo sino con negar o descartar el valor de un trabajo integral. La construcción deliberada de ruinas

en el siglo XVIII, es un punto crucial en el sentido moderno histórico. Aun en el pasado reciente se han construido ruinas como un gesto irónico con aspectos de la cultura identificados como “obsoletos”.

El fragmento como categoría estética pertenece a la experiencia moderna; ésta ha señalado que una resolución estética armónica es una decepción. La unidad orgánica sólo se puede lograr mediante mecanismos técnicos no naturales; así, cuando sólo medios totalitarios pueden garantizar la coherencia de un trabajo, tal vez entonces el fragmento sería mejor y más verdadero que un trabajo integral resuelto.

Un ejemplo bastante elocuente de la sensibilidad moderna hacia el arte del pasado, son las estructuras de Egina exhibidas en la gliptoteca de Munich. Inicialmente, éstas habían sido escrupulosamente restauradas por el escultor Thorvaldsen. En 1960, las partes de Thorvaldsen fueron removidas exhibiéndose inclusive los cortes hechos por el escultor. En la actualidad, las esculturas son sostenidas por soportes metálicos, resaltando su estado fragmentario. Esto hubiera sido impensable sin la experiencia estética moderna. Esta intervención es una sensibilidad estética contemporánea.

Como hemos visto, no es posible una percepción objetiva del pasado; ésta es determinada profundamente por la sensibilidad estética contemporánea y por el impulso de realizar arte (*Kunstwollen*) de nuestra época.

Esta condición nos enfrenta directamente con la tradición moderna y su legado. La revolución de sensibilidad

que afectó todas las artes a comienzos de siglo, constituyó un corte tan significativo como lo fue el Renacimiento; se puede argumentar, entonces, que estamos más cerca del comienzo de una tradición que al final de ella.

Períodos de creatividad intensa son raros en la historia de la arquitectura; se basan en la coincidencia de talentos fuera de lo común, patronaje y suerte, y en fases de transición cultural donde nuevas visiones del mundo necesitan ser expresadas. Esta feliz coincidencia fue breve pero cambió algunas de las bases formales, espaciales, estructurales y simbólicas de la arquitectura. Desde los primeros años de este siglo hasta la actualidad, las condiciones e intenciones han venido cambiando. Las convenciones de la arquitectura moderna han sido estiradas y agitadas en nuevas combinaciones, pero no han sido fundamentalmente revisadas. Las críticas básicas de los años 70's y principios de los 80's, no implicaron más que un cambio de vestimenta; en realidad, la mayor parte no es sino un ensamble de elementos preexistentes de arquitectura moderna con apliques superficiales de historicismo. El Movimiento Moderno se ha convertido en la tradición dominante de nuestro tiempo; ésta no es monolítica ni tampoco estática; está compuesta por creaciones de artistas individuales, de valores variables y de edificaciones con una vida única, de considerable variedad regional y amplio aspecto de calidad.

Desde la pérdida de autoridad clásica y de sus normas, en el siglo XVIII, los arquitectos no han tenido un vocabulario de carácter universal; ésta es la posición actual.

Hoy, a diferencia de los arquitectos de principios de siglo, el arquitecto tiene la cadena de descubrimientos de la tradición moderna en los cuales apoyarse. Parece razonable construir con base en la sabiduría de los trabajos de calidad dentro de la tradición y evitar los errores de las obras menores. Esto no significa la imitación de formas arquitectónicas pasadas, sino la redefinición rigurosa de los principios detrás de ellas, en el contexto de los nuevos problemas, incluidos los de las intervenciones en el patrimonio cultural. Es posible que así, cortando a través de lo usual, se puedan revelar nuevos niveles de significado, es decir, un trabajo auténtico, aquél que sugiere legitimidad y probidad, lo opuesto a lo falso y fraudulento.

Aquél es el trabajo cuyas formas se basan en principios, formas que evitan lo arbitrario y son apropiadas en un número de niveles. Son este tipo de valores y aspiraciones los que indujeron a Adolf Loos a concluir: “Tenemos más afinidades con la verdad, aunque tenga cien años, que con la mentira que avanza a nuestro lado”.

Bibliografía

- 1.- Riegl, Alois. “The Modern Cult of Monuments: Its character and Its Origin. Oppositions # 25, M.I.T. Press.
- 2.- Foster, Kurt. “Monument/Memory and the Mortality of Architecture Oppositions” # 25, M.I.T. Press.
- 3.- Bonfante, Ezio. “Arquitectura para los centros históricos”. Arquitectura Racional. Ed. Alianza Forma.
- 4.- De Gracia, Francisco. “Construir en lo Construido”. Editorial Nerea.

El autor

- Fundador, Decano Académico y Profesor de la Universidad San Francisco de Quito.
- Fundador y Director Ejecutivo del Colegio Menor San Francisco de Quito.
- Vicepresidente de la Corporación de Promoción Universitaria.
- Estudios en las Universidades de Notre Dame y de Illinois
- B.S. en Ciencias de la Ingeniería; M.S. en Ingeniería Nuclear; M.S. en Física; Ph. D. en Física.
- Miembro del Directorio y Presidente de la Academia Cotopaxi, en 1981-1995
- Profesor de la Escuela Politécnica Nacional, de 1976 a 1987.
- Profesor de la Escuela Politécnica del Ejército, de 1977 a 1983
- Científico visitante del Centro internacional de Física Teórica en Trieste, Italia, en 1978.
- Miembro del Directorio de varias empresas

Espacio y tiempo

Carlos Montúfar Freile

El desarrollo de la ciencia durante este siglo ha sido particularmente extraordinario y fascinante para los científicos. Desafortunadamente, el ciudadano común poco ha podido disfrutar del sinnúmero de descubrimientos que se realizan incluso día a día; ha perdido desde hace tiempo la posibilidad de establecer una comprensión integradora del mundo, ya sea por lo especializado o por lo abstracto de los conceptos, de las hipótesis y teorías a través de las cuales acceden las ciencias a la interpretación del fenómeno que llamamos realidad. Se dice que se llegará a conocer todo sobre nada.

Uno de los principios de la física moderna establece que la única certeza que tenemos es que la certeza absoluta es inalcanzable. El ser humano, desde siempre, ha tenido preocupación y fascinación por alcanzar ciertos principios básicos del universo y ser capaz, entonces, de pre-

decir el futuro. Magos, charlatanes, místicos y científicos han incursionado en este arte; sin embargo, el poder de predicción de la ciencia, pese a las incertidumbres o a las no certezas, es la envidia de otras disciplinas. ¿Cuál es el secreto? El método científico: deducción, inducción, en función de otras teorías y nuevas observaciones, pero, por sobre todo, paciencia, minuciosidad, objetividad, coherencia, rigurosidad, etc. No es fácil pero en gran parte el progreso de la humanidad (alimentación, salud, vivienda, etc.) se debe a los que se han dedicado a esta tarea. Las aplicaciones de los descubrimientos es lo que nos llega a todos, pero la verdadera belleza radica en la base teórica de los mismos, o más bien dicho, en el desmoronamiento continuo de pilares que se creían inamovibles.

Una de las revoluciones teóricas más importantes de este siglo es el derrumbamiento del concepto de absoluto, tanto en torno al espacio como en torno al tiempo. Veamos entonces, cómo se ha desarrollado este proceso.

Hace aproximadamente quince mil millones de años nace el universo en la Gran Explosión. Conjuntamente, en ese evento se establecen las reglas del juego que han permitido la evolución física del universo, preparando, al mismo tiempo, el campo para la evolución biológica en nuestro pequeño planeta.

Todo proceso evolutivo, biológico o físico, requiere de un “cambio”. ¿Qué entendemos realmente por cambio? En primer lugar, “algo” tiene que transformarse, es decir, pasar de un estado a otro y esta transformación se puede producir tanto en el espacio como en el tiempo. Si, por el

contrario, descartamos la idea de cambio, el universo se torna estático y por ende no interesante. Llamemos entonces a este “algo” materia, una entidad sujeta al cambio y que requiere de un esfuerzo externo para que lo haga. Esta materia, este “algo”, simplemente por el hecho de existir, ofrece resistencia al cambio; si no lo ofreciera no la podríamos cambiar; en otras palabras, la materia se resiste a perder su statu quo, a abandonar su estado original (Primera Ley de Newton), y para transformarlo, consecuentemente, hay que aplicar una fuerza. El cambio que se produce será siempre proporcional a la fuerza aplicada e inversamente proporcional a la resistencia que la materia ofrece (Segunda Ley de Newton).

¿Cuáles son las causas fundamentales que producen estos cambios? Existen en la naturaleza tres interacciones fundamentales capaces de producir transformaciones. Estas son: la gravitacional, la electrodébil y la nuclear. Todo proceso natural es causado por una de estas tres interacciones. Cada una de ellas actúa en la naturaleza a través de una fuerza que produce un cambio. Para poder tener una mejor idea sobre estos procesos, es importante referirse a las escalas del universo y al dominio donde estas fuerzas actúan.

Estamos acostumbrados y podemos comprender dimensiones del orden de nuestro cuerpo, nuestras manos, nuestros dedos, etc. Una longitud de un metro o de un centímetro son bastante comprensibles para nosotros, en tanto que una milésima de milímetro o cincuenta millones de kilómetros escapan a nuestro sentido común. Igualmente, podemos apreciar con facilidad un minuto, una hora o un día,

pero una millonésima de segundo o quince mil millones de años nos son difíciles de comprender. Las interacciones fundamentales de la naturaleza actúan en diferentes rangos de esa escala: desde lo infinitamente pequeño hasta lo infinitamente grande. En algunas partes de esa escala compiten y en otras se complementan.

Por ejemplo, la energía del sol es la unión de partículas cargadas eléctricamente (protones) que naturalmente se repelen. La repulsión eléctrica no permite la unión (entonces compiten) pero la gran masa del sol produce fuerzas gravitacionales tan grandes que vencen este obstáculo (por tanto se complementan) y permiten, así, la actuación de la fuerza nuclear que, naturalmente, funciona en distancias muy cortas.

En la escala de lo grande, lo inmenso, reina la gravitación. Esta es la fuerza responsable de la expansión del universo, la formación de galaxias, estrellas y planetas. Nuestro sistema solar funciona exclusivamente por las fuerzas atractivas de la gravitación. Pero, en realidad y aunque parezca absurdo, ésta es la más débil de todas esas fuerzas. Es una interacción puramente atractiva entre cuerpos, que es irrelevante en la escala de lo pequeño, inclusive dentro de nuestra escala humana. La atracción gravitacional entre dos personas es prácticamente nula, pero la atracción de la Tierra sobre una persona es muy considerable debido a la gran cantidad de materia que tiene la Tierra. Eso es lo que llamamos “peso”. El hecho de que no exista la antigravedad o sea una fuerza gravitacional repulsiva en esta escala, permite que nuestro sistema solar exista.

La fuerza electrodébil es, en realidad, la manifestación de tres interacciones. Estas son las eléctricas, magnéticas y radiactivas las cuales pueden ser explicadas por un solo modelo, el modelo electrodébil. Su rango de interacción se da en la formación de los átomos, moléculas y cristales, pero existen manifestaciones importantes, como los rayos, que se dan en escalas más grandes. La vida, que es en gran parte biología molecular, se debe a esta interacción. La fuerza electromagnética es bastante más fuerte que la gravitacional; por ello podemos construir electroimanes capaces de vencer la atracción de la Tierra. Debido a que existen fuerzas electromagnéticas atractivas y repulsivas (en gravitación sólo hay atractivas), se logran anular efectos y, por consiguiente, resultan irrelevantes en una escala de grandes dimensiones. La Tierra es eléctricamente neutra, así como la luna. La Tierra es un gran imán que desvía el ingreso de partículas con carga, muy energéticas, que vienen del sol y son letales para la vida en nuestro planeta.

La energía del sol proviene de la unión (fusión) de átomos livianos, atrapados por la fuerza nuclear. Esta fuerza es la más fuerte de todas, pero sólo actúa en distancias sumamente pequeñas y es capaz de liberar enormes cantidades de energía. En la escala nuestra y la del universo, es totalmente irrelevante; sin embargo, es sumamente importante en la formación del núcleo atómico que, a la vez, forma la tabla periódica de los elementos, los cuales, además, forman toda la materia viva e inerte del universo.

Estas causas o interacciones fundamentales del universo, para producir cambios, necesitan de dos parámetros

externos comunes a todos: “dónde” y “cuándo”. En la física se conocen como espacio-tiempo, el escenario del universo. Nuestros sentidos permiten apreciar tres dimensiones espaciales y una temporal: adelante-atrás, arriba-abajo, izquierda-derecha y ayer-mañana. Cada cambio, producido por una o más de las grandes causas a través de una fuerza, se conoce como un “evento” en espacio-tiempo, o sea “qué”, “dónde” y “cuándo”. Para nosotros, el espacio tridimensional es vivencial y la posición de un punto está dada por coordenadas claras, como por ejemplo: Avenida Colón 325 y Amazonas, oficina 302. Además puedo concretar una reunión a las 5:00 pm. Esto define el inicio de un evento que es la cita que termina, por ejemplo, a las 6:00 pm. En este caso, tenemos dos puntos en espacio-tiempo con una separación temporal, o sea, ocurre en un mismo sitio con una diferencia de instancia. Si hay dos reuniones al mismo tiempo, en dos sitios diferentes, entonces tenemos eventos cuyas coordenadas tienen una separación puramente espacial. Diferentes observadores van a tener diferentes coordenadas para los eventos, pero los fenómenos, tienen que ser los mismos para todos.

La Teoría Especial o Restringida de la Relatividad se basa fundamentalmente en el principio de que todos los fenómenos físicos tienen que ser iguales para todo observador, sin importar dónde está ni a qué velocidad constante se mueve con respecto al evento, es decir a una coordenada espacio-temporal. Así mismo, esa teoría se basa en que la velocidad de la luz es constante e independiente del estado de movimiento de la fuente o del observador. Todos los ex-

perimentos realizados hasta la fecha confirman esa hipótesis: la naturaleza nos impone un límite máximo respecto de la velocidad en que podemos desplazarnos. No se puede enviar información de un punto a otro más rápidamente que la velocidad de la luz, que es de 300.000 kilómetros por segundo. Estos principios nos permiten definir lo que los físicos denominamos “cono de luz”. En un instante definido nuestro futuro puede verse afectado por otros eventos, únicamente después de que una emisión de luz pueda llegar-nos desde ellos. Por ejemplo, si el sol desaparece, ello afectaría nuestro futuro dentro de ocho minutos, que es el tiempo que tarda la luz en llegar desde esa estrella hasta nuestro planeta, y no antes. Esto es lo que llamamos nuestro cono de luz o de futuro y garantiza una causalidad, es decir, que el efecto ocurra después de la causa.

El hecho de que tal teoría requiera que la máxima velocidad en el universo sea la de la luz y que por lo tanto esta sea la misma para todo observador, conlleva conclusiones inesperadas pero rigurosamente comprobadas por experimentos a lo largo de este siglo. De ellas, la principal y quizás la menos aceptable por nuestro sentido común, es que el tiempo, consecuentemente, no puede ser absoluto. De hecho no lo es y contradice los postulados de la física clásica y en particular de la física newtoniana. Galileo, durante el siglo XVII, ya había postulado una relatividad en el espacio, pero al tiempo lo consideraba único, absoluto. Los observadores, independientemente de nuestra ubicación y velocidad siempre debíamos medir tiempos iguales. Entonces, conceptos tan preciosos para nuestro

sentido común, como la simultaneidad, se destruyen una vez que la física moderna nos dice que no todos los relojes marchan igual. ¡Relojes en movimiento marchan más lentamente que aquellos en reposo! Y además, ¡comprobado hasta la saciedad experimentalmente! Evidentemente, estas discrepancias ocurren sólo a velocidades cercanas a la luz y no a nuestras modestas y humanas velocidades.

Si concentramos grandes cantidades de masa en volúmenes pequeños, la atracción gravitacional empieza a crecer rápidamente y se hace tan fuerte que afecta inclusive a la luz misma. Encontramos que rayos de luz provenientes de otras estrellas se desvían cuando pasan en cercanía del Sol. La gravedad lo atrae todo. ¿Qué pasa con un rayo de luz que pretende salir de la superficie de un cuerpo masivo y pequeño donde las fuerzas gravitacionales son enormes? (Por ejemplo, si lográramos comprimir toda la masa del Sol en un volumen igual al de un balón de fútbol). Este rayo, al escaparse, pierde su energía en el proceso hasta llegar al límite de un rayo de luz de cero energía. Consiguientemente, el futuro nunca llega porque la luz nunca llega. ¡El tiempo se detiene! Experimentos precisos determinan que el tiempo a nivel del mar marcha más lentamente que en la cúspide de una montaña. La física moderna se concentra en estudiar los extraordinarios misterios del universo, en lo infinitamente pequeño y en lo inmensamente grande, tanto en el tiempo como en el espacio, y sus principios muchas veces contradicen nuestro mero uso del sentido común. Es más, fascinantes aventuras de observadores del universo, traen imprevisibles con-

clusiones que hoy en día se aplican en ingenierías diversas y cuyos efectos jamás habrían sido posibles con el uso único del sentido común. El hombre ha viajado a la luna, dispone de satélites, de centrales nucleares y de computadores, de equipos hipersofisticados para mirar y escrudiñar en lo más profundo de la materia, por más pequeño y cercano o grande y distante que esta se encuentre.

La mecánica cuántica, la termodinámica, las supercuerdas, las multidimensiones, agujeros negros y, en fin, una gran variedad de nuevas teorías, hacen de la física una de las más relevantes y fascinantes ciencias de hoy en día y principalmente del nuevo milenio. Sin embargo, a pesar de que todos estaríamos de acuerdo con la función de la física hoy y después, precisamente porque apela a nuestro sentido común, éste es en realidad, tal como lo dice el argentino Ernesto Sábato, físico, filósofo, escritor y pintor: “el gran enemigo de la ciencia y la filosofía, y lo es constantemente, pues el sentido común es el rechazo de los fantasmas desconocidos frente a la creencia en los fantasmas familiares”. Y añade: “el mundo de la experiencia doméstica es tan reducido frente al universo, los datos de los sentidos son tan engañosos, los reflejos condicionados son tan poco proféticos, que el mejor método para averiguar nuestras verdades es asegurar lo contrario de lo que aconseja el sentido común. Las teorías científicas y filosóficas están todavía demasiado adheridas al sistema conceptual de entrecasa. Su defecto, tal vez, es el de ser aún poco descabelladas.”

El autor

- Físico Teórico de la Escuela Politécnica en 1989
- Científico invitado en el “FERMILAB”, Chicago (Laboratorio de Física de Altas Energías). Enero a julio de 1992
- Master en Física de Altas Energías, Boston University, Enero 1995
- Candidato a PHD en 1995, Boston University
- Es profesor de Física en la Universidad San Francisco de Quito.

El origen del Universo

Carlos A. Marín

Introducción

En el año 340 a.C. el filósofo griego Aristóteles pensaba que la Tierra era el centro del universo. Aristóteles creía que el sol, la luna, los planetas y las estrellas, giraban en órbitas circulares alrededor de la Tierra. Esta idea, aunque ligeramente modificada por Ptolomeo en el siglo II d.C., fue mantenida hasta el siglo dieciséis de nuestra era. En 1514 un monje polaco, Nicolás Copérnico, propuso un modelo diferente en el cual la Tierra y los demás planetas giraban alrededor del Sol en órbitas circulares. Este modelo pasó casi por completo inadvertido hasta que, un siglo más tarde, Galileo inventó el telescopio. Con la ayuda de ese instrumento, Galileo pudo observar el planeta Júpiter y se dio cuenta de la presencia de cuatro pequeños satélites que giraban a su alrededor, lo cual implicaba que no todo giraba alrededor de la Tierra como los

antiguos habían pensado. Fue un golpe mortal a la teoría de Aristóteles y Ptolomeo. Más o menos por el mismo tiempo, el astrónomo alemán Johannes Kepler, ayudado por las observaciones de un astrónomo danés (Tycho Brahe), pudo demostrar que las órbitas de los planetas alrededor del Sol no eran circulares como Copérnico había sugerido, sino más bien elípticas, con el Sol en uno de los focos de la elipse. Una explicación clara del movimiento planetario solo surgió cuando Isaac Newton, en su libro *Principios Matemáticos de Filosofía Natural* (1687), postuló la existencia de una ley de gravitación universal, a partir de la cual pudo derivar las leyes de Kepler.

Esa visión del universo cambió en el año 1924 cuando el científico norteamericano Edwin Hubble, usando el telescopio de 100 pulgadas de diámetro (254 centímetros) del Monte Wilson en California, pudo demostrar que nuestra galaxia no era la única del universo. Había muchas más. Ahora sabemos que por lo menos hay cien mil millones de galaxias y que cada una de ellas contiene en promedio cien mil millones de estrellas. En 1929, después de haber catalogado numerosas galaxias junto con sus respectivos espectros, Hubble demostró que las galaxias presentaban un corrimiento hacia el rojo que era directamente proporcional a la distancia que les separa de nosotros. Esto significa que las galaxias se están alejando o que el universo está inmerso en una expansión sistemática, lo cual implica que no tiene un centro (no hay un marco de referencia privilegiado o absoluto en el universo).

Teoría de la gran explosión

A principios del siglo XVIII Isaac Newton descubrió que cuando la luz atraviesa un prisma, se divide en los diversos colores que la componen (espectro luminoso). Cuando en una noche clara observamos una estrella o galaxia usando un telescopio, lo que vemos es el espectro luminoso de dicha estrella o galaxia. A partir del espectro luminoso podemos calcular la temperatura de la superficie de la estrella, los elementos químicos presentes en su atmósfera, etc.

El brillo aparente de una estrella depende de dos factores: la cantidad de luz que irradia (luminosidad) y la distancia a la que se encuentra de nosotros. Cierta tipo de estrellas poseen la misma luminosidad sin importar cuán lejos estén de nosotros, por lo que si fuésemos capaces de observar estas estrellas en una galaxia cercana, midiendo su brillo aparente, seríamos capaces de determinar la distancia a la que se encuentra dicha galaxia. Usando esa técnica, Hubble fue capaz de demostrar que la galaxia de Andrómeda se encuentra a un millón y medio de años luz de distancia de la Tierra (un año luz representa la distancia recorrida por la luz en un año: unos 9.5 billones de kilómetros aproximadamente). La luz que hoy en día nos llega de Andrómeda comenzó su viaje hacia nosotros hace un millón y medio de años y, por lo tanto, cuando observamos esa galaxia, la vemos como fue en el pasado; similarmente cuando vemos el sol, lo vemos como fue hace 8.3 minutos aproximadamente ya que el Sol se encuentra a ciento cincuenta millones de kilómetros de nosotros.

Hubble calculó la distancia a muchísimas galaxias cercanas a la nuestra. Al estudiar los espectros de estas galaxias con detenimiento, Hubble pudo constatar que dichos espectros estaban corridos hacia el extremo del espectro correspondiente al color rojo. ¿Qué significa dicho corrimiento?

Para entenderlo mejor describamos brevemente el efecto Doppler. Cuando una ambulancia pasa cerca de nosotros, podemos notar que el tono de la sirena se hace más agudo a medida que se acerca y se vuelve más grave a medida que se aleja. Este efecto se conoce con el nombre de “efecto Doppler”. La policía usa radar dopler para medir la velocidad de los vehículos a partir de las frecuencias de los pulsos de las ondas de radio reflejadas en los mismos. Con las ondas luminosas ocurre un fenómeno parecido. Cuando las ondas de luz procedentes de una fuente luminosa, una estrella o una galaxia, se aproximan a nosotros, su frecuencia aumenta (es decir que su longitud de onda disminuye), y por lo tanto las vemos corridas hacia el extremo azul del espectro. Cuando las ondas se alejan, su frecuencia disminuye (su longitud de onda aumenta), y las ondas presentan un corrimiento hacia el extremo rojo del espectro. El corrimiento hacia el rojo en el espectro de las galaxias significa, por lo tanto, que se están alejando de nosotros. En 1929 Hubble descubrió que el corrimiento hacia el rojo de las galaxias no es aleatorio¹ sino directamente proporcional a la distancia que nos separa de ellas. Esto significa que el universo no es estático, como se había pensado antes, sino que se está expandiendo.

El hecho de que el universo se esté expandiendo, signi-

fica que debe haber habido un tiempo en el pasado en el que las galaxias estaban más juntas. De hecho, al principio todo el universo debe haber estado concentrado en un espacio muy pequeño en el que las temperaturas, las densidades y la curvatura del espacio-tiempo debieron ser gigantescas. En el instante cero, la densidad, la temperatura y la curvatura del universo eran infinitas. Luego, a medida que el universo se fue expandiendo y enfriando, las densidades bajaron. A este comienzo explosivo se le conoce como “Big-Bang” (Gran Explosión). No tiene sentido hablar sobre qué sucedió antes del Big-Bang (al menos desde nuestro punto de vista), ya que el espacio-tiempo fue creado en la Gran Explosión.

Teoría general de la relatividad

Entre 1908 y 1914, Albert Einstein realizó varios intentos sin éxito para obtener una teoría de la gravitación que fuese compatible con la teoría especial de la relatividad (1905).

En 1915, finalmente, lo logró y la llamó “Teoría General de la Relatividad”. La genialidad de Einstein fue suponer que el espacio-tiempo no es plano sino curvo, debido a la distribución de materia y energía en él presente. Así, por ejemplo, la Tierra se mueve alrededor del sol en una órbita elíptica, no debido a la acción de una fuerza gravitacional sino debido al hecho de que el espacio-tiempo alrededor del sol está curvado; entonces la Tierra sigue la trayectoria más parecida a una recta en el espacio-tiempo curvo. La superficie de la Tierra, por ejemplo, es una

superficie curva bidimensional sin bordes o límites; sobre dicha superficie la distancia más corta entre dos puntos no es una línea recta sino un arco de círculo máximo (una geodésica: la distancia más corta entre dos puntos en una superficie curva). Las trayectorias de partículas sujetas a la acción de fuerzas no nulas, se pueden interpretar como geodésicas en un espacio donde el tensor de curvatura (que determina la curvatura del espacio-tiempo) no es nulo. Esto es equivalente a introducir marcos de referencia acelerados que se mueven de tal forma que las fuerzas que actúan sobre las partículas se anulen. Por lo tanto, el concepto de fuerza no necesita entrar en dinámica y las trayectorias de las partículas se pueden interpretar como geodésicas cuyas propiedades vienen determinadas por las propiedades métricas del espacio-tiempo. Así, la gravedad tiene un origen puramente geométrico.

La Teoría General de la Relatividad se resume en una ecuación (en realidad 16 ecuaciones)²:

$$R_{uv} - \frac{1}{2} R g_{uv} = \frac{8 \pi G}{C^4} T_{uv}$$

donde $R = g^{ij} R_{ij}$. A R_{uv} se le denomina Tensor de Ricci y determina la curvatura del espacio-tiempo. G_{uv} es el tensor métrico, y determina las propiedades métricas del espacio-tiempo. T_{uv} es el tensor energía-cantidad de movimiento. G es la constante de gravitación universal y su valor es p

$$6,67 \times 10^{-11} \text{Newton m}^2 / \text{Kg}^2$$

Finalmente, c es la velocidad de la luz. A partir de esta complicada (en apariencia) ecuación, se pueden predecir efectos extraordinarios como por ejemplo:

a) Avance del Perihelio: Las órbitas de los planetas predichas por la Teoría General de la Relatividad (T.G.R.) son casi exactamente las mismas que predice la teoría Newtoniana, salvo que la T.G.R. predice que el eje mayor de la elipse que describe un planeta en su movimiento alrededor del sol, debería girar alrededor del sol. El planeta Mercurio, al estar más cerca del sol, sufre los efectos gravitatorios más fuertes. El eje mayor de su elipse rota alrededor del sol a razón de un grado cada diez mil años. Este fenómeno se conoce con el nombre de avance del perihelio. En el año 1974, Russell Hulse y Joseph Taylor de la Universidad de Massachusetts, descubrieron un pulsar binario: PSR 1913+16; el avance de su perihelio es de cuatro grados por año, es decir que su eje mayor da una vuelta en 91 años.

b) Desviación de la luz: Los rayos de luz también deben seguir geodésicas en el espacio-tiempo. La T.G.R. predice que la luz debe ser desviada por los campos gravitacionales. La luz de una estrella distante que pase cerca del limbo del sol será desviada un pequeño ángulo, con lo cual la estrella parecerá estar, para un observador ubica-

do en la Tierra, en una posición diferente de su posición real. Este efecto se puede medir con mayor facilidad en un eclipse de sol, tomando una fotografía de una estrella cerca del limbo del sol y luego comparándola con otra fotografía de la misma estrella cuando el sol no está en el campo visual. En el caso del sol, la desviación es de aproximadamente 1,75 segundos de arco.

c) Corrimiento al rojo gravitacional: Cuando un fotón de luz se propaga hacia arriba a través del campo gravitatorio terrestre, su energía disminuye produciéndose un incremento de su longitud de onda, por lo que un observador en tierra notará que la luz se torna rojiza: este efecto se conoce como corrimiento al rojo gravitacional. Si el fotón, por el contrario, cae a través del campo gravitacional, su energía aumenta, lo cual implica una disminución de su longitud de onda y el fotón presentará un corrimiento hacia el azul. Este cambio en energía de los fotones debido a la gravedad de la Tierra, fue medido en 1960 por Robert Pound y Glen Rebka usando una técnica de espectroscopía nuclear conocida como resonancia Mossbauer. Los resultados experimentales calzaron perfectamente con las predicciones de Einstein.

d) Ondas gravitacionales: Son perturbaciones del campo gravitacional que se propagan a la velocidad de la luz. Son ondas de espacio-tiempo curvo que se generan en eventos colosales tales como la explosión de una estrella, en los agujeros negros, etc. Las ondas gravitacionales son

ondulaciones auténticas de geometría. En los años 60, Joseph Weber, de la Universidad de Maryland, ideó un dispositivo para detectar la presencia de ondas gravitacionales. Las ondas gravitacionales son muy difíciles de detectar. Si una estrella de 10 masas solares colapsara para formar un agujero negro, induciría en una barra de un metro de longitud una vibración de tan sólo 10^{-17} m.

Adicionalmente, la T.G.R. predice la existencia de agujeros negros como veremos más adelante, predice el retardo de una señal de radar reflejada en un planeta o satélite debido al campo gravitacional del sol, y muchas cosas más; sin embargo, una de sus predicciones más impresionantes, a la que Einstein no le prestó mucha atención debido a su creencia en un universo estático, es precisamente la expansión del universo.

El modelo de Friedmann

En el año de 1922, el físico y matemático ruso Alexander Friedmann, usando las ecuaciones de campo de Einstein, probó que el universo debería estar expandiéndose si dos suposiciones básicas fueran ciertas: “El universo es isótropo y homogéneo”. La primera suposición (isotropía) nos dice que a gran escala (a nivel de galaxias y cúmulos de galaxias), el universo parece el mismo en cualquier dirección que se observe. La segunda hipótesis (homogeneidad) dice que lo mismo sería cierto para un observador ubicado en otra galaxia. El descubrimiento de Hubble en 1929, fue un gran triunfo para la T.G.R.

La evidencia de la isotropía del universo a gran escala,

se dio en 1965 cuando dos científicos americanos que trabajaban para los laboratorios de la Bell Telephone en Nueva Jersey, Arno Penzias y Robert Wilson, estaban probando un detector de microondas extremadamente sensible (las microondas tienen una longitud de onda comprendida entre 10^{-3} m y 0,1 m). Ellos descubrieron un ruido de fondo que parecía venir de los confines del universo. Al mismo tiempo aproximadamente, Bob Dicke y Jim Peebles de la Universidad de Princeton, investigaban una idea propuesta por George Gamow (que había sido estudiante de Alexander Friedmann). Según Gamow, si el universo tuvo un principio muy denso y caliente, todavía deberíamos ser capaces de observar el resplandor de su origen. Sin embargo, debido a su expansión estaría tan distante que hoy en día nos llegaría muy enfriado, en longitudes de onda del orden de las microondas y en la forma de un ruido de fondo cósmico. Poco después, Penzias y Wilson se enteraron del trabajo que venían realizando Dicke y Peebles, y comprendieron que ellos ya habían descubierto esa radiación de microondas. Esa radiación tiene un espectro térmico con una temperatura del orden de 2.726°K^3 . Por su descubrimiento, Penzias y Wilson recibieron el premio Nobel de Física en el año 1978. El ruido cósmico de fondo es prácticamente igual en todas direcciones y nunca varía más de 5 partes en un millón. Su existencia es entonces una confirmación extremadamente precisa de la primera hipótesis de Friedmann sobre la isotropía del Universo a gran escala.

No hay evidencia científica a favor de la segunda hipó-

tesis: la homegeneidad del Universo a gran escala. Confiamos en ella, como dice Stephen Hawking, solo por razones de modestia. El que las galaxias se estén alejando de nosotros podría sugerir la posibilidad de que nosotros estamos en el centro de la expansión y por lo tanto en el centro del Universo (como pensaban los antiguos griegos).

Sin embargo, existe una explicación alternativa. Si imaginamos al universo como un globo en el que hemos dibujado numerosos puntos que representan las galaxias, a medida que inflamos el globo podemos observar que los puntos sobre la superficie del globo (las galaxias) se alejan, y se alejan con una velocidad que es directamente proporcional a la distancia que les separa. Visto así, el universo no tiene ninguna clase de borde ni límite y desde cualquier punto sobre la superficie del globo veríamos a nuestro alrededor exactamente lo mismo, por lo que no se puede decir que exista un punto que sea el centro de la expansión y, por lo tanto, que se constituya en el centro del universo.

Edad del universo

La edad del universo se mide a partir del parámetro de Hubble (H), que es una medida del ritmo de expansión del universo. En la actualidad el ritmo de expansión es prácticamente constante: el universo se expande entre un cinco y un diez por ciento cada mil millones de años. Sin embargo, al principio de la gran explosión el ritmo de expansión fue muy rápido. El valor de H se determina midiendo la velocidad de separación de dos galaxias típicas separadas una cierta distancia. El valor de H se encuentra

comprendido entre 50 y 85^+ kilómetros/segundo y por megaparsec (1 megaparsec = 3,26 millones de años luz). Al inverso del parámetro de Hubble, que tiene dimensiones de tiempo, se le denomina tiempo de Hubble. Tomando el valor más bajo del ritmo de expansión ($H = 50$ km/seg y por megaparsec), el tiempo de Hubble es aproximadamente 10^{18} segundos (más o menos unos veinte mil millones de años).

Si los efectos gravitatorios dominantes son debidos a las galaxias, entonces la edad del universo es dos tercios del tiempo de Hubble: 13 mil millones de años. Por otro lado, si la masa-energía del universo estuviera dominada por la radiación, la edad del universo sería la mitad del tiempo de Hubble: 10 mil millones de años.

Interacciones fundamentales

En el universo existen cuatro interacciones fundamentales: La interacción fuerte, la interacción electromagnética, la interacción débil y la interacción gravitacional. De las cuatro, las más familiares para nosotros son las interacciones electromagnética y gravitacional.

Los fenómenos eléctricos y magnéticos fueron conocidos por los antiguos griegos alrededor del año 700 A.C. En el año 1865, James Clerk Maxwell unificó electricidad y magnetismo en las famosas ecuaciones de Maxwell. Las ecuaciones de Maxwell predecían la existencia de ondas electromagnéticas (perturbaciones del campo electromagnético que se propagan a la velocidad de la luz) cuya existencia fue probada por Heinrich Hertz en 1887.

La partícula mediadora de la interacción electromagnética es el fotón de luz. Se le llama partícula mediadora o mensajera porque transmite la interacción electromagnética de un lugar a otro. El rango o alcance de la interacción electromagnética es infinito.

La interacción gravitacional explica la caída de los cuerpos, así como el movimiento de los planetas alrededor del sol y el movimiento de la luna alrededor de la Tierra. Fue postulada por Newton en 1687. La ley de gravitación universal establece que cualquier partícula en el universo atrae a cualquier otra partícula con una fuerza que es directamente proporcional al producto de sus masas e inversamente proporcional al cuadrado de la distancia que las separa. La constante de proporcionalidad se denomina constante de gravitación universal y fue medida por primera vez por Sir Henry Cavendish en 1798. El mediador de la interacción gravitacional es el gravitón, que tiene masa nula y todavía no ha sido observado en el laboratorio. El alcance de la interacción gravitacional es infinito.

La interacción débil explica por qué hay partículas inestables que decaen radiactivamente. Por ejemplo, el neutrón libre decae emitiendo un protón, un electrón y un antineutrino tipo electrón, en aproximadamente 15 minutos (Los neutrinos y sus antipartículas los antineutrinos, son partículas producidas en el interior de las estrellas; no poseen carga eléctrica y prácticamente no tienen masa. El muón⁵ (una partícula 207 veces más pesada que el electrón), decae en dos microsegundos emitiendo un neutrino tipo muón, un electrón y un antineutrino tipo electrón.

Los mediadores de la interacción débil son los bosones masivos cargados $W^\pm$ y el bosón neutro Z^0 , descubiertos por un equipo de investigación dirigido por Carlo Rubbia y Simon Van der Meer en el CERN (Centro Europeo para Investigaciones Nucleares) en Ginebra en 1983. La masa de estos bosones es alrededor de 100 veces la masa del protón. El descubrimiento de estas partículas permitió la unificación de las interacciones electromagnéticas y débiles en la interacción electrodébil. El alcance de la interacción débil es muy pequeño, apenas 10^{-18} metros.

La interacción fuerte explica por qué los protones y los neutrones se encuentran sólidamente unidos en el interior del núcleo atómico sin que éste colapse. Nos dice que partículas como los protones y neutrones tienen una estructura interna: están constituidos por “quarks”. Así, por ejemplo, el protón está constituido por dos quarks u (u : up = arriba) y un quark d (d : down = abajo). El neutrón, por otro lado, está formado por un quark u y dos quarks d . El pión con carga positiva contiene un quark u y un antiquark d (el antiquark es la antipartícula del quark). Los quarks tienen cargas eléctricas fraccionarias ($+2/3$ para el quark u y $-1/3$ para el quark d). Los antiquarks tienen cargas eléctricas de signo contrario a la de los quarks, por ejemplo el antiquark u ($\bar{u}$) tiene una carga eléctrica igual a $-2/3$. Los mediadores de la interacción fuerte son partículas a las que se les llama gluones. Hay ocho tipos de gluones y no tienen masa. El alcance de las interacciones fuertes es del orden del tamaño del núcleo atómico: 10^{-15} metros.

Para comparar la intensidad relativa de las cuatro in-

teracciones fundamentales, notemos que si nosotros asignamos un valor 1 a la interacción fuerte, entonces la interacción electromagnética es 10^{-2} de la interacción fuerte (cien veces más débil), la interacción débil es 10^{-6} de la interacción fuerte (un millón de veces más débil) y la interacción gravitacional es apenas 10^{-39} veces la interacción fuerte. Esto significa que a escala microscópica (atómica) las interacciones más importantes son las interacciones fuerte, electromagnética y débil; mientras que a escala macroscópica (estrellas y galaxias), es la interacción gravitacional la que domina.

Historia del universo primitivo

El Universo primitivo atravesó por una sucesión de épocas que describimos brevemente a continuación:

1.- Era de Planck: Los efectos cuánticos gravitatorios debieron ser muy importantes en esta época, produciéndose probablemente grandes distorsiones en la estructura del espacio-tiempo. En esta era, las cuatro interacciones fundamentales estaban unificadas en una sola gran interacción. Al final de la era de Planck (10^{-43} segundos después de la gran explosión), la densidad y la temperatura del universo eran aproximadamente⁶: 10^{-97} kg/m³ y 10^{32} °K respectivamente.

2.- Era de las Grandes Teorías Unificadas (GTU): En esta época, el universo tiene una estructura en forma de espuma espaciotemporal. Las interacciones electrodé-

biles y fuertes están unificadas. Probablemente existían partículas superpesadas (10^{15} veces más pesadas que el protón) además de tres generaciones de quarks y leptones (incluyendo sus respectivas antipartículas) y trece partículas mensajeras (los bosones débiles cargados $W^{\pm}$ y la partícula Z^0 , ocho gluones, el fotón de luz y el gravitón). Al final de la era GTU (10^{-36} segundos después del gran estallido) la temperatura del universo era 10^{28} °K.

3.- Era Hadrónica: Las interacciones electrodébiles y fuertes se separan. Los quarks se condensan para formar hadrones (mesones y bariones). Al juntarse un quark con un antiquark se forman los mesones, por ejemplo el pión con carga positiva π^+ . Al juntarse tres quarks se generan bariones como el protón y el neutrón. Hasta 10^{-12} segundos después de la gran explosión, las interacciones débil y electromagnética están unificadas (interacción electrodébil). Al final de la era hadrónica (10^{-6} segundos), la temperatura era 10^{13} °K.

4.- Era Leptónica: 10^{-6} segundos después de la gran explosión, los antiquarks se aniquilan. Quarks pesados como los quarks c (charm), s (strange), t (top) , b (bottom) han decaído dejando únicamente un remanente de quarks ligeros (u,d), lo cual explica la abundancia observada de protones y neutrones en el universo. Por la misma época, los antimuones se habían aniquilado y los muones se habían desintegrado. Finalmente, al cabo de 1 segundo, se habían aniquilado los positrones quedando so-

lamente protones, neutrones, electrones, neutrinos, fotones y gravitones. Al final de la era leptónica (1 segundo después del Big-Bang) la temperatura del universo era 10^{10} °K.

5.- Era del plasma o era de radiación: El universo es una sopa de partículas ionizadas o plasma. En esta era se sintetizan núcleos ligeros como los de deuterio, helio, tritio. Debido al decaimiento de los neutrones (los neutrones tienen una vida promedio de 800 segundos), la población de neutrones disminuyó ligeramente, de manera que por el tiempo en el que casi todos los neutrones estaban ligados a partículas alfa (núcleos de ${}^2_4\text{He}$), la distribución de bariones llegó a ser 13% de neutrones y 87% de protones. Ya que las partículas alfa están formadas por dos protones y dos neutrones, esta nucleosíntesis primitiva produjo alrededor del 26% en peso de helio, siendo la materia restante básicamente protones libres. Pasaron 10^5 años antes de que la temperatura descendiera hasta diez mil grados Kelvin, momento en el cual la energía térmica cayó por debajo de la energía de ionización del hidrógeno y los protones y electrones libres se combinaron formando hidrógeno atómico. En esta época el material cosmológico se hizo transparente a la luz, materia y radiación se desacoplaron. La densidad de energía del Universo comenzó a estar dominada por la materia. Al final de esta era (10^{13} segundos después de la gran explosión), la temperatura del universo era de tres mil grados Kelvin.

6.- Era de la materia: Las galaxias y cúmulos de galaxias se formaron por atracción gravitacional una vez transcurridos 10^{16} segundos después de la gran explosión. El proceso exacto de formación de las galaxias no es muy bien conocido. A los 10^{17} segundos del estallido inicial, una nube gigantesca de gas y polvo comienza a colapsarse. Esta nube tiene miles de millones de kilómetros y se va convirtiendo en un disco plano y giratorio, o sea una nébula solar. Dentro de este disco, las partículas chocan y se juntan y es así como el sol y los planetas luchan por surgir. A medida que el sol se enciende, la mayoría del gas del sistema solar recién formado se disipa y quedan solamente los mundos ardientes y rocosos. Choques enormes forman el planeta que nosotros llamamos Tierra. En la actualidad, el Universo se encuentra en un mar de radiación térmica, cuya temperatura es 2.726°K .

Velocidad de escape de agujeros negros

Si se lanza un objeto hacia arriba a cierta velocidad, el objeto, después de alcanzar una altura máxima, vuelve a caer. Si le imprimen un poco más de velocidad al objeto, seguro ascenderá un poco más, pero nuevamente volverá al suelo. Nos preguntamos entonces si podrá existir una velocidad tal que si lanzamos un objeto hacia arriba con dicha velocidad, el objeto no retorne al suelo. La respuesta es afirmativa. A dicha velocidad se le conoce con el nombre de velocidad de escape. La velocidad de escape es la velocidad mínima con la cual debe ser lanzado un objeto desde la superficie de un planeta o una estrella, para

que llegue al infinito venciendo el campo gravitacional del cuerpo celeste que abandona. La magnitud de la velocidad de escape se puede calcular a partir de la ecuación:

$$V = \left(\frac{2 G M}{R} \right)^{1/2}$$

donde G es la constante de gravitación universal, M es la masa del cuerpo celeste, y R su radio.

La velocidad de escape para un objeto lanzado desde la superficie de la Tierra, es de 25.000 millas por hora aproximadamente. Esa es, por ejemplo, la velocidad de un transbordador espacial. La velocidad de escape en el sol es 617,5 kilómetros por segundo, es decir, un poco más de dos millones de kilómetros por hora.

Imaginemos ahora que tenemos una estrella con una masa equivalente a 10 veces la masa del sol y con un radio casi cinco veces mayor. Durante la mayor parte de la vida de la estrella, que dura casi unos mil millones de años, la estrella genera calor en su centro por la transformación continua de hidrógeno en helio (Una estrella es una especie de horno nuclear). La energía liberada genera una presión en dirección radial y hacia afuera de la estrella, que mantiene equilibrada a la fuerza gravitacional que, como sabemos, es atractiva y trata de hacer que la estrella se colapse. La velocidad de escape en una estrella de estas características, es de unos mil kilómetros por segundo. Cuando se agota el combustible de la estrella por

no haber más transformación de hidrógeno en helio, no hay nada que impida el colapso de la estrella. Al colapsarse la estrella, la velocidad de escape será mayor ya que el campo gravitacional de la estrella será más intenso. Cuando el radio de la estrella ha disminuido a 30 kilómetros, la velocidad de escape es 300.000 kilómetros por segundo, que es la velocidad de la luz. Como la velocidad de la luz es una velocidad límite en el universo (nada puede viajar más rápido que la luz), la luz emitida por la estrella no podría escapar al infinito sino que quedaría atrapada por el campo gravitacional. El resultado sería la formación de un agujero negro, una región del espacio-tiempo desde la que no se puede escapar. El contorno del agujero negro se llama horizonte de sucesos, su radio está dado por la fórmula de Schwarzschild⁷ :

$$r_s = \frac{2 G M}{C^2} \quad (7)$$

Para nuestra estrella (10 masas solares), el radio de Schwarzschild es 30 km. Si el sol se convirtiera en un agujero negro, su radio de Schwarzschild sería 3 km. Si la Tierra se convirtiera en un agujero negro, su tamaño sería más o menos 1 cm. (esto por supuesto es imposible).

Hay buenas pruebas de la existencia de agujeros negros; por ejemplo la fuente de rayos X conocida como Cygnus X-1. También es muy probable que en el núcleo de nuestra galaxia exista un agujero negro con una masa

equivalente a dos mil millones de veces la masa del Sol. También podría haber agujeros negros mucho más pequeños esparcidos por todo el universo, formados no por el colapso de estrellas sino por el colapso de regiones fuertemente comprimidas en el medio denso y caliente que existió después de la gran explosión. A estos agujeros negros se les denomina agujeros negros primarios. Un agujero negro de estas características, pesaría unos mil millones de toneladas (la masa de una montaña) y tendría un radio de unos 10^{-15} metros (el tamaño de un protón). Sin embargo, en un agujero negro primario los efectos cuánticos serían tan importantes que, debido a un efecto muy similar al efecto túnel de la mecánica cuántica, el agujero negro podría evaporarse emitiendo radiación. Un agujero negro primario tardaría en evaporarse unos diez mil millones de años. A un agujero negro formado por el colapso de una estrella, le esperaría un destino similar, aunque tardaría en evaporarse mucho más: 10^{66} años o más.

La gran explosión parece la explosión de un agujero negro a gran escala; de ahí que si se logra entender cómo un agujero negro crea y emite partículas, se llegará a un gran entendimiento de cómo la gran explosión lo creó todo en el universo.

Destino del universo

Existen tres modelos que satisfacen la suposición de Friedmann sobre la homogeneidad e isotropía del universo a gran escala. En el primer modelo (el que encontró Friedmann), el universo se expande lo suficientemente

lento como para que la atracción gravitatoria entre las galaxias logre frenar y detener su expansión. Entonces experimenta una contracción (se colapsa). En este modelo el universo es finito pero ilimitado como la superficie de la tierra. La gravedad es tan fuerte que el espacio-tiempo se curva cerrándose sobre sí mismo (el tamaño del universo comienza siendo igual a cero, aumenta hasta llegar a un valor máximo y luego disminuye hasta hacerse cero nuevamente). En el segundo modelo, el universo se expande tan rápidamente que la atracción gravitatoria entre las galaxias no logra detener la expansión aunque sí frenarla ligeramente, de manera que luego el ritmo de expansión se hace casi constante. En este segundo modelo el universo está curvado en sentido contrario como la superficie de una silla de montar; el espacio es infinito e ilimitado. Finalmente en el tercer modelo, el universo tiene apenas la velocidad justa para evitar el colapso. El ritmo de expansión se hace cada vez más pequeño, aunque nunca se anula. En este último modelo el espacio-tiempo no está curvado (el universo es plano). Para saber a cuál de estos modelos se ajusta mejor nuestro universo, debemos tener una idea clara de la densidad de masa-energía presente en él, así como el ritmo actual de expansión.

La velocidad de escape juega también un papel crucial a la hora de saber cuál es la densidad crítica del universo. Si suponemos que el universo es una gran esfera de masa M y radio R , entonces una galaxia (con una velocidad dada), escapará al infinito si su energía total, que es la suma de su energía cinética y su energía potencial gravitacional,

es cero. Este hecho nos permite demostrar que la densidad crítica depende del parámetro de Hubble de acuerdo con la ecuación:

$$\rho_c = \frac{3H^2}{8\pi G}$$

($H = 50$ km/seg y por megaparsec), uno puede verificar que la densidad crítica del universo sería el equivalente a unos 3 átomos de hidrógeno por metro cúbico. Si la densidad promedio del universo es menor que la densidad crítica, entonces el universo se expandirá para siempre y tendrá una muerte lenta. Al final, toda actividad organizada cesará y el universo experimentará la denominada muerte térmica. Si la densidad promedio del universo es mayor que la densidad crítica, entonces la gravedad hará que la expansión eventualmente se detenga, comenzando una contracción (gran implosión) que dará origen a un estado superdenso. Probablemente se produzca luego otra expansión y el universo continúe indefinidamente oscilando. Si tal contracción se produce, no comenzará sino en unos 15 mil millones de años.

La densidad de energía total observada es aproximadamente un 10% de la densidad crítica. La mayor parte de esta densidad está presente en una forma no visible denominada materia oscura, cuya presencia se puede inferir a partir de las curvas de rotación de galaxias espirales y del movimiento de galaxias en cúmulo. La materia oscura probablemente está formada por partículas de masa ma-

yor a 0.6 electrón-voltios⁸ (una millonésima parte de la masa del electrón). La evidencia acumulada hasta el presente nos dice que probablemente el universo se expanda para siempre. Si es así, parece destinado a seguir expandiéndose hasta quedar finalmente detenido en un estado de equilibrio termodinámico y máximo desorden, después del cual ya nada ocurrirá. Sin embargo, no se puede descartar la existencia de algún tipo de materia (todavía no vista) que haga que la densidad del universo se eleve hasta el valor crítico. Por otro lado, un equipo de físicos japoneses y americanos (colaboración Super-Kamiokande) han presentado recientemente evidencia de que los neutrinos poseen masa (XVIII International Conference on Neutrino Astrophysics and Astrophysics, Takayama, Japan). Si la evidencia es correcta, esta masa podría eventualmente contribuir a que la densidad de energía del universo se eleve a lo mejor hasta alcanzar la densidad crítica.

¿Hay un sentido en la existencia?

Los astrónomos británicos Bernard Carr y Martin Rees⁹, han llegado a la conclusión de que el universo es extremadamente sensible a los más diminutos cambios en las leyes físicas. Hay ciertas constantes físicas fundamentales como la velocidad de la luz, las masas de las partículas subatómicas, la constante de Planck, las constantes de acoplamiento (por ejemplo, la unidad elemental de carga eléctrica, la constante de gravitación universal, la constante de Fermi, etc.) que determinan muchos de los rasgos del mundo tales como el tamaño de los núcleos ató-

micos, los átomos, los planetas y las estrellas, la densidad de materia-energía en el universo, la vida de las estrellas e incluso la altura de los animales y los seres humanos. Variaciones en las intensidades de cualquiera de las interacciones fundamentales de tan sólo una parte en 10^{40} , desencadenaría una catástrofe en el interior de una estrella. Si el valor de las constantes físicas fundamentales variase aún muy ligeramente, la existencia de cualquier forma de vida sería imposible. Si el universo hubiera sido creado con leyes físicas ligeramente diferentes, nosotros no estaríamos aquí.

Cabe entonces preguntarse si el universo es el resultado de un plan inteligente, si todo es el resultado de una serie de grandes e increíbles coincidencias o si, quizás, existe una tercera alternativa.

Referencias

- 1) Stepehn W. Hawking, *Historia del Tiempo*, Círculo de Lectores (1988).
- 2) Hans C. Chanian, *Gravitation and Spacetime*, W.W. Norton & Company, Inc. (1976).
- 3) E. W. Kolb and M. S. Turner, *The Early Universe*, Addison Wesley (1994).
- 4) Particle Properties Data Booklet (1994).
- 5) Carlos Marín y Bruce Hoeneisen, *Politécnica*, Vol. XVII, No. 1, 45 (1992).
- 6) Paul Davies, *The Accidental Universe*, Cambridge University Press (1984).
- 7) C. Misner, K. Thorne and J. Wheeler, *Gravitation*, W. H. Freeman & Company (1973).
- 8) Bruce Hoeneisen, *Thermal Physics*, Mellen Research University Press (1993).
- 9) Paul Davies, *Superforce*, Simon & Chuster, New York (1984).