

Conclusión: la mente extendida

9.1. Los objetos distribuidos

El análisis del estilo gráfico y plástico en el arte marquesano que acabamos de concluir se ha basado en la noción de un *corpus* de obras como una «población» dispersa en el tiempo y el espacio. La totalidad del arte marquesano puede conceptualizarse de manera macroscópica como un «objeto distribuido» en el espacio-tiempo. Como las 216 piezas que componen un juego de porcelana y vajilla de lujo, todas las obras de arte marquesano pertenecen a un «conjunto»; claro está, uno menos uniforme que los juegos de porcelana que las parejas de jóvenes recién casados reciben como regalo de sus parientes ricos. Una vajilla de porcelana está integrada como objeto distribuido —objeto que se compone de muchas partes separadas en el espacio con microhistorias distintas— de acuerdo con un plan previo, es decir, según las acciones del personal de diseño y manufacturación de empresas como Spode, Wedgwood, etc. Por el contrario, el *corpus* de arte marquesano no surge a partir de una organización ejecutiva similar, sino solo a causa del aumento y la eliminación históricos mediante una red de relaciones sociales entre los marquesanos —artistas y mecenas— y extranjeros —coleccionistas, académicos, etc.— a lo largo de más de dos siglos. Excepto quizás desde un punto de vista estilístico, la unidad del arte marquesano como objeto distribuido es muy débil, pues aquel solo se compone del detrito y los restos de un sistema de producción y circulación de arte que una vez se extendió floreciente por las Marquesas, pero del que ahora solo quedan retazos dispersos, como los huesos de los marquesanos cuyos cuerpos vivos lucían los tatuajes que tanto impresionaron a quienes visitaban sus islas en el siglo XIX. Solo disponemos de los especímenes de museos, las curiosidades que permanecen en manos privadas, los bocetos y los dibujos, así como los textos académicos, por ejemplo, los ensayos de Steinen (y este mismo trabajo). Sin embargo, a pesar de que se haya esparcido y de que su contexto se haya transformado, el arte marquesano retiene una integridad interior propia como un todo macroscópico en vez de un agregado de fragmentos. Cada pieza, motivo, línea y marca hablan entre sí. Es como si todas compartieran un parentesco y se pudieran situar dentro de una genealogía común, al igual que sus creadores. Sobre todo, cada fragmento de

arte marquesano resuena con los demás porque ha pasado, de manera única, por una mente marquesana y se ha dirigido a otra.

Por supuesto, las mentes marquesanas siempre pertenecieron y pertenecen a unos agentes individuales, diferentes y distintos. No pretendo sugerir que el arte marquesano es producto de una «mente de grupo» o una consciencia colectiva, pero en los próximos apartados trato, con debido cuidado, el problema de la relación entre las características macroscópicas de los objetos distribuidos, como «el *corpus* de arte marquesano», y «la mente» tanto en el sentido individual como en el colectivo. En el fondo de mis argumentos yace la idea de que existe un *isomorfismo estructural* entre los procesos cognitivos que conocemos (desde nuestro interior) como la «consciencia» y las estructuras espaciotemporales de los objetos distribuidos en el ámbito de los artefactos, como la *œuvre* de un artista determinado –por ejemplo, Duchamp– o los *corpus* históricos de ciertas clases de obras –las casas de reunión en la cultura maorí, a título de ejemplo–. En otras palabras, las estructuras de la historia del arte ponen de manifiesto un proceso cognitivo externalizado y colectivo.

He de medir mis argumentos al detalle, pues reconozco que piso arenas movedizas. Volvamos a algunas de las ideas que presenté en anteriores capítulos, para que sirvan de plataforma estable sobre las que apoyar las cuestiones que pretendo desarrollar a continuación. Vale aclarar de nuevo que tales ideas tratan el isomorfismo estructural entre algo «interno» –la mente o consciencia– y algo «externo», los agregados de obras de arte como «objetos distribuidos» que combinan la multiplicidad y la dispersión espaciotemporal con una coherencia inmanente.

El contraste entre lo «interior» y lo «exterior» ha de resonar con algunos pasajes previos de este libro, en concreto, los apartados 7.9 a 7.11, que se ocupan de las estrategias externalista e internalista para animar a los ídolos. Una conclusión que considero relevante de esas líneas es que la diferencia entre «adentro» y «afuera» no es de carácter absoluto. Que el contraste entre la «mente» o la persona interior y la exterior sea real no quita que también es relativo. Si buscamos sumergirnos dentro del individuo, todo lo que parece que encontramos son otras personas, los homúnculos de Dennett. Si tratamos de explicar el aspecto exterior de las personas como sociólogos y no como psicólogos cognitivos, descubrimos que todo individuo social es la suma de sus relaciones, distribuidas en el espacio y el tiempo biográficos, con los demás (M. Strathern 1988; A. Gell 1998: «Strathernograms» [Strathernogramas]). Nuestra personalidad interna consiste, al parecer, en réplicas de lo que somos en el exterior, como indica la parábola de Peer Gynt y su famosa cebolla. Teniendo esto en cuenta, puede que no sea una aberración pensar que lo que son las personas en lo externo (y lo colectivo) es una suerte de réplica de lo que son en el interior. Sobre todo, si, como yo mismo haré, consideramos que la palabra «persona» no se limita a unos organismos biológicos

limitados y empleamos tal término con todos los objetos o sucesos en el entorno del que se puede abducir la agencia o personalidad.

Si las observamos desde esta perspectiva, la persona y su mente no se confinan a unas coordenadas espaciotemporales, sino que consisten en un abanico de sucesos biográficos y los recuerdos que generan, además de una categoría variada de objetos, rastros y restos materiales que se pueden atribuir al individuo. Estos, en conjunto, testimonian la agencia y el ser paciente durante una extensión biográfica que, de hecho, puede prolongarse mucho más allá de la muerte biológica. De esta manera, se comprende a la persona como la suma de los índices que demuestran, no solo en vida, la existencia biográfica de aquella. La agencia personal, como intervención en el entorno causal, crea un «objeto distribuido», es decir, todas las diferencias materiales del «modo en que son las cosas», de las que se pueden abducir una agencia particular.

Reconozco que esta concepción de la personalidad es oscura y abstrusa. Por suerte, no es tarea mía describirla en tales términos, sino solo abstraer ciertos temas que se apoyan sobre los «objetos distribuidos», delineados con mayor claridad que el «objeto» teórico que se corresponde con el efecto biográfico acumulado que causa la existencia, en vez de la no existencia, de determinado agente o individuo. Estos objetos distribuidos que demuestran la agencia y que tengo en mente constituyen, por supuesto, varias categorías de objetos de arte.

La idea de una personalidad que se extiende en el tiempo y el espacio forma parte de muchas instituciones y prácticas culturales. Los templos, tumbas, monumentos, osarios, lugares sagrados, etc., de antaño tienen que ver con la extensión de la personalidad más allá de la vida biológica por medio de índices que se distribuyen en el entorno. El primer ejemplo al que dedicaré mi atención pertenece a esta categoría, en concreto, las obras memoriales que se producen en el norte de Nueva Irlanda y algunas islas adyacentes y que se conocen con el nombre de *malangan* (figura 9.2/1). Susanne Küchler ha analizado sus características y su importancia a lo largo de varios artículos (Küchler 1985, 1988, 1992). Tengo razones para destacar estos tallados, porque ejemplifican de manera muy clara no solo la noción de «distribución» (el objeto y la persona se distribuyen en el espacio-tiempo), sino también la idea extraordinaria a la vez que esencial de que las *imágenes* de algo –un prototipo– forman *parte* de él (como objeto distribuido). Esta es la tesis de Yrjö Hirn (léase el apartado 7.4), que se remite, como hemos visto, a Epicuro y Lucrecio, y que sostiene que los objetos sensibles y perceptibles desprenden *partes* de sí mismos –membranas, pieles o vapores– que se difunden en el ambiente y que la persona incorpora en sí misma durante la percepción. Como descubriremos, el propósito del *malangan* es transmitir la antigua eficacia social –el prestigio social, los privilegios rituales, la posesión de tierras, etc.– al exhibir las esculturas memoriales que absorben los sucesores como *recuerdos* o imágenes visuales internalizadas.

9.2. *El malangan*

Las colecciones albergan unas 5000 esculturas *malangan*, lo que las convierte en los objetos de arte etnográfico «coleccionables» más comunes de todos los lugares del mundo donde hay una producción artística. Sin embargo, Küchler cuenta que, si bien todavía se esculpen estas obras de varias maneras y sobresalen en la vida política y ritual de la Nueva Irlanda contemporánea, es muy difícil encontrar una en la propia isla, pues se hallan todas en manos de extranjeros y, como objetos físicos, no revisten importancia alguna a ojos de sus antiguos creadores. La venta a cambio de dinero es la «muerte» final de estos artefactos, tal y como ha ocurrido desde las últimas décadas del siglo XIX. Teóricamente, desde la perspectiva de los habitantes de Nueva Irlanda, la escultura *malangan* se descompone y cesa de existir tras cumplir su función religiosa, por lo que no importa en absoluto su futuro como pieza de museo. Solo «es» como objeto de relevancia social durante un periodo de tiempo muy breve, en las ceremonias funerarias de personas de renombre. En ellas poco a poco imbuyen de vida a las esculturas al tallarlas y pintarlas. Al alcanzar la perfección, las exhiben durante unas horas en el culmen de la ceremonia funeraria, tras lo que las «matan» ofrendándoles monedas de concha. Desde ese momento, cesan de existir como objetos rituales, motivo por el que luego se pueden vender a los coleccionistas. La ofrenda que «destruye» la escultura *malangan* otorga el derecho a quien la hace de *recordar* la imagen. Es este recuerdo internalizado, que se reparte entre los que contribuyen a la ceremonia, lo que constituye el bien ceremonial que brinda a quien lo posee ciertos privilegios sociales, con el que se realiza la transacción de la ceremonia funeraria, y que se transmite de las generaciones antiguas a las nuevas.

El objeto *malangan*, cuya existencia física solo se mide en días o hasta horas, es un índice de agencia de naturaleza explícitamente temporal. Durante la breve ceremonia, la escultura objetiva la red densa y duradera de las relaciones pasadas y futuras entre los miembros de las unidades matrilineales, ocupantes de la tierra, que constituyen la sociedad del norte de Nueva Irlanda. Tales relaciones se legitiman sobre la base de los *derechos que sus miembros han comprado anteriormente para recordar las esculturas y motivos malangan*, de manera que actúen como agentes perpetuando tales motivos (con varias combinaciones) en ceremonias *malangan* sucesivas, donde de nuevo los recuerdos se han de objetivar brevemente en esculturas (con formas distintas), han de formar parte de transacciones y se han de fraccionar entre los participantes a cambio de pagos rituales.

Sin embargo, analicemos más detenidamente las esculturas en cuestión. Se manifiestan en distintos tipos, pero solo comentaré la clase común, de madera pintada, que se observa en la figura 9.2/1 y que adopta la forma de figuras ancestrales acompañadas de motivos secundarios. Qué motivos y formas se

plasman en una escultura determinada depende de las identidades de las unidades que organiza la ceremonia y de las estrategias de alianzas políticas que aquellas prevén para el futuro una vez se hayan consumado ritualmente tales alianzas al repartir los recuerdos.

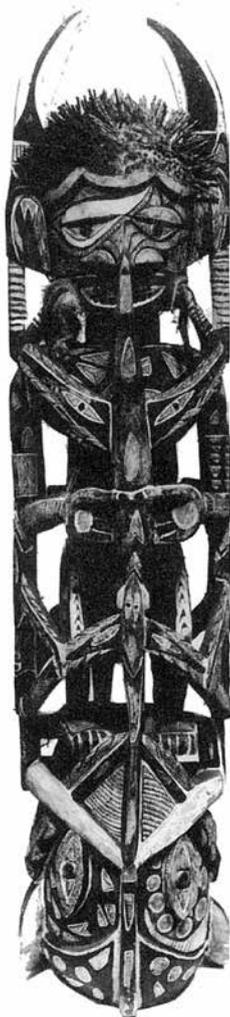


Fig. 9.2/1. Escultura malangan. Fuente: British Museum. Registro de Nueva Irlanda n° 1884, 7-28.1.

El propósito de una escultura *malangan* es proporcionar un «cuerpo» o, siendo más precisos, una «piel» a una persona de importancia que acaba de fallecer y cuya agencia, tras la muerte, permanece en un estado de dispersión. Utilizando nuestros términos, abundan los índices de su agencia, pero no se concentran en un lugar determinado. Los huertos y las plantaciones de los

fallecidos, esparcidos por todos lados, todavía producen; su fortuna está en manos de socios de intercambio; sus casas están en pie; sus maridos o esposas todavía están casados con ellos; etc. El proceso de escultura coincide con la reorganización por la que la sociedad local se ajusta al sustraer al fallecido de participar en la vida política y productiva. Se recogen las cosechas, se deja que las casas se derrumben para convertirse, a cambio, en campos muy productivos, y así sucesivamente. Es decir, la «efectividad social» dispersa del fallecido, la diferencia que marcan en el curso de las cosas, poco a poco se convierte en una cantidad objetivable. Se transforma en algo a lo que se puede adherir un único índice material y de lo que se puede abducir una efectividad acumulada. Eso es el *malangan*: una especie de cuerpo que aloja, como una pila cargada, la energía potencial del fallecido, dispersa en el mundo de los vivos. Kűchler (1992) considera la escultura un repositorio temporal de la «fuerza vital» del muerto, pero tal vez nosotros deberíamos señalar que no existe diferencia entre aquella y la «vida» propiamente dicha. La fuerza vital que se acumula en el *malangan* es el resultado o producto final de la actividad de toda una vida en el mundo social, no una energía mística categóricamente distinta de la vida ordinaria.

El mecanismo por el que se acumula la vida dispersa en el índice físico –la escultura– es el fuego. La creación de la imagen se concibe como hacer un fuego: se parte de unas cenizas, se ponen candentes las brasas y, finalmente, surge la llama (1992: 104). La madera desnuda se carga de eficacia con una técnica de calentado y quemado, que se conecta con el uso del fuego para crear la abundante y compleja red de agujeros y cavidades que cubre la escultura una vez acabada, sobre todo, en la época antes de que los tallistas dispusieran de herramientas de metal. Conforme emergen las formas (el escultor, especialista al que se ha contratado, se guía a partir de los sueños que le envían los ancestros), la escultura se vuelve (metafóricamente) cada vez más caliente. El proceso culmina con el pintado, momento en que la imagen está lista para redistribuir su carga acumulada o «calor» en la ceremonia funeraria, donde se exhibe públicamente, y la recuerdan los que ostentan ese privilegio. Es también entonces cuando, finalmente, la escultura «muere», queda fría y se pudre.

Como he mencionado, esta se considera una «piel» del fallecido, concepto que aquí emerge con una alta importancia por varias razones. En el norte de Nueva Irlanda, la «piel» representa la afinidad. Las relaciones políticas –sobre todo, el control sobre la tierra– se fundan sobre la base de relaciones afines estratégicas creadas por vínculos de «piel». En este caso, la piel significa *persona que puede participar en la transacción*, el individuo que se divide, recombina y reconstituye (para leer más sobre la «piel» en este sentido, véase, por ejemplo, A. Gell 1993: 23 ss.). Como indica Kűchler, la escultura es un «contenedor» de madera sólido y tridimensional que aloja la fuerza vital ancestral, como, y, a la vez, funciona como una superficie externa –un campo de dos dimensiones–,

un pergamino en el que los participantes de la ceremonia *malangan* inscriben la alianzas afines que *anticipan*, con forma de decoraciones en pintura roja, blanca y negra. La memoria de la forma externa y pintada de la escultura, con la que realiza la transacción, legitima las relaciones futuras entre las unidades que poseen las tierras. Como una escultura y contenedor, el *malangan* es un repositorio de «efectividad social» *antigua* acumulada. Como visión o superficie externa, proyecta el futuro que han de causar esas relaciones pasadas como resultado de la legitimación de ciertas relaciones anticipadas (entre afines) que establece la ceremonia. En otras palabras, el *malangan* media y transmite la agencia entre el pasado y el futuro. Aunque la escultura solo existe dentro de unas coordenadas espaciotemporales limitadas, teóricamente es un *objeto disperso en el tiempo*, pero que no se encuentra en un lugar o un momento específico, sino que se arrastra por el espacio-tiempo, como una tormenta.

Sin embargo, la «piel» tiene un significado más que tal vez no le haya pasado desapercibido al lector. Continuemos hacia el clímax de la ceremonia, en el que los participantes contemplan la forma final de la escultura y la registran en su memoria. Entonces, los privilegiados, quienes han realizado los pagos rituales apropiados, reciben «el conocimiento del *malangan*», es decir, el derecho de reproducir no solo su forma visual, sino también las relaciones sociales, incluida la posesión de las tierras que indexicaliza tal forma. La palabra que denomina a este conocimiento que otorga poder a quien lo alberga es *wune*, que, entre otras cosas, significa ‘humo’. Como la superficie de la escultura, en esta fase, está rebosante de calor, de ninguna manera extraña que la manera de describir la transmisión de potencia desde la figura índice al destinatario espectador pertenece al campo semántico del fuego. Sin embargo, también nos resulta imposible no recordar las palabras de Lucrecio, citadas en el apartado 7.4, en las que asocia los «simulacros que voltean por el aire», los ídolos que se desprenden de las cosas y que nos permiten percibirlos, con los cuerpos que «se difunden libremente (...), como el humo que sale de la leña, y los vapores que despiden los fuegos». El modelo epicúreo indica que las imágenes de las cosas son partes suyas que estas emiten, igual que el fuego de la madera que arde emite humo. La conexión que establece Lucrecio entre la emisión de calor y humo —una difusión informe casi material a partir del objeto— y los «ídolos» comunes que tienen una forma visual se sintetiza, casi por arte de magia, en el pensamiento de Nueva Irlanda. El *wune* como conocimiento poderoso no es solo el «humo» que emana de la superficie ardiente de la escultura, sino también la « semejanza » en forma visual, los simulacros, la «piel» de la figura que se internaliza como recuerdo.

La escultura *malangan* es un ídolo piel, que como las «túnicas añosas» de las cigarras, se distribuye con forma casi material entre los recuerdos de quienes participan en la ceremonia. Estos internalizan la «piel» ancestral como

una nueva «capa» propia, que anticipa el nacimiento de una «piel» más de relaciones con los afines. Al memorizar la imagen, se genera una nueva piel *en el interior*, de manera que se proyecta una nueva identidad en el futuro. El pobre Peer Gynt (apartado 7.11) solo adquiriría *sus* nuevas capas viviendo las múltiples vicisitudes que se relatan en la obra de Ibsen, lo que dio como resultado la acumulación biográfica de membranas que disecciona junto con su cebolla. Los neoirlandeses tenían un modo distinto de proceder, pues han desarrollado el arte de intercambiar los «recuerdos» como una estrategia consciente y pública. Se institucionaliza el acumular recuerdos en vez de que se produzca por simple casualidad como en *Peer Gynt*. Sus recuerdos aglomerados e interconectados consisten en membranas internas que media el *malangan*; este, a su vez, se puede descomponer y reconfigurar a voluntad.

Esto tiene lugar en el clímax de la transmisión, cuando la superficie de la escultura *malangan*, que anima el fuego, se disipa en los simulacros lucrecianos que luego los espectadores privilegiados absorben más o menos como partes internas de su cuerpo. De esta manera, aquellos reciben la sustancia —no solo el cuerpo ancestral, sino la *capacidad de agencia* entera del fallecido—, que podrán emplear en adelante. Se trata, por así decirlo, de la abducción suprema de agencia a partir del índice, pues a través del índice la agencia del otro no solo se *experimenta*, sino que también se perpetúa y reproduce. El recuerdo deja de ser un simple registro pasivo de hechos anteriores para convertirse en el medio creado en lo social con el que se transmite el poder de cambiar el mundo y moldear el curso de la historia. Una vez se ha presenciado el índice «cargado», este pasa a ser un mero cadáver vacío de poder, porque sean cuales sean los recuerdos que los otros formen de él (al verlo en estado inerte, alojado en un museo o una tienda), ya no serán *aquellos* recuerdos específicamente poderosos y eficaces.

El ejemplo del arte *malangan* nos resulta útil porque empieza a socavar la diferencia que interponemos entre lo físico y lo mental (o cognitivo) con respecto de la cultura material. No se puede negar que estas esculturas son objetos físicos, pero las que revisten *importancia social* son imágenes internalizadas que los neoirlandeses llevan en la cabeza. El ser un objeto material es solo una fase de transición en la biografía del *malangan*, cuya existencia es, en mayor parte, similar a los retazos de un recuerdo o, dicho de manera más exacta, una «piel» interior. Las esculturas *malangan* del norte de Nueva Irlanda (en vez de las que descansan en las colecciones) caminan, labran huertos, elaboran discursos políticos, participan en las transacciones de un intercambio, se casan, tienen hijos, mientras permanecen, paradójicamente, en un lugar en el que no se puede realizar observación etnográfica alguna. Solo con un estudio exhaustivo de las ceremonias *malangan* pasadas, presentes y futuras, y de las transacciones asociadas de tierras y parentesco —estudio que Küchler está completando mientras

escribo estas líneas—, se nos revelará la forma ideal del *malangan* como sistema regional de recuerdos distribuidos socialmente.

Entretanto, si bien no nos es posible indagar sobre esta fascinante cuestión, sí damos continuidad al tema general al enfocarnos en sistemas similares de obras de arte distribuidas regionalmente —sistemas que, en esta ocasión, se componen de objetos duraderos en vez de recuerdos— que forman un todo dinámico. Para ello, nos remitimos a los conocidos estudios de Nancy Munn (1977, 1986).

9.3. *El Kula de la isla Gawa*

El trabajo de Nancy Munn resulta particularmente destacable en el contexto de nuestro análisis, pues ha dedicado mucha atención, en una serie de estudios, a la relación de los índices materiales —las canoas de Gawa y los objetos valiosos del Kula— con el espacio-tiempo social, asunto que conecta con el razonamiento que me ocupa ahora. Mi tesis es que la «cognición» o, dicho de manera más precisa, la consciencia es un proceso mental por el que la temporalidad subjetiva se constituye a través de una *transformación* de la experiencia consciente que sucede a lo largo del tiempo. En el próximo apartado presentaré brevemente el modelo de la mente elaborado por Husserl como una serie de «modificaciones» de los recuerdos y las imágenes perceptuales. A la vez, definiendo que los «índices de agencia» que existen y circulan en el mundo social externo crean, por así decirlo, un campo espaciotemporal entre sí configurado en una estructura análoga. Es decir, este también se compone de unas transformaciones de contenidos o imágenes que ocurren con el tiempo. Más adelante nombraré los ejemplos de mis argumentos con respecto de los estudios de Marcel Duchamp sobre las casas de reunión maoríes, pero, antes de sumergirnos en este razonamiento, nos vendría bien continuar analizando la relación entre las obras de arte (u otros índices de agencia) y el espacio-tiempo, área en el que Munn ha realizado contribuciones de mucha importancia.

El artículo de la autora titulado «The Spatiotemporal Transformation of Gawa Canoes» [La transformación espaciotemporal de las canoas de Gawa] (1977) sigue la biografía de las canoas de la isla Gawa, que empiezan como árboles que crecen en la tierra de un clan determinado y luego adquieren su forma de canoa a manos de los miembros de otros clanes, después de haberse desplazado por rutas de intercambio internas a Gawa. Entonces, continúan moviéndose en esas rutas, donde las intercambian por los boniatos transmitidos de las matrilineas que proporcionan a las esposas a las que las reciben. En cierto sentido, las canoas se transforman en boniatos dentro de Gawa, mientras que fuera de la isla se convierten en caracolas, que intercambian por aquellas los usuarios finales, hombres que pertenecen a otras islas del «anillo Kula». Tales personas las usan para realizar intercambios entre islas.

Para la matrilinea de Gawa que ha intercambiado la canoa por caracolas –que, a su vez, participarán en intercambios en el exterior–, todavía están en «posesión» de la canoa, solo que toma una forma distinta, la de tales objetos en vez de la de una canoa de madera. En este contexto Munn detecta un proceso consistente de desmaterialización. La canoa que antes era un árbol enorme, pesado y enraizado en el suelo se convierte, poco a poco, en algo completamente inmaterial o, dicho con mayor exactitud, material pero ilimitado. En otras palabras, la canoa se transforma en un «campo de influencia», generado por el magnetismo que ejercen los bienes sujetos al intercambio Kula en los que se ha convertido la canoa. Como propiedad libre de cargas –denominada *kitoum*– del clan que la posee, tales bienes tienen el poder de desplazar otros objetos valiosos de distinto origen y clase en dirección a Gawa. De manera recíproca, conforme viajan por otras islas, extienden el nombre y la fama de su lugar de origen a lo largo y ancho del circuito. Así, Munn afirma que, en última instancia, han pasado a ser lo que llama el «espacio-tiempo sociotemporal», que no es una variedad dimensional, sino un campo de fuerza (como un campo electromagnético) creado por los objetos valiosos –índices de agencia– que están unidos a individuos poderosos, pero que, aun así, circulan por el entorno. El campo constituye un espacio de transacciones polarizado por las múltiples fuerzas que ejercen los objetos mientras estos se encuentran en un movimiento continuo y experimentan metamorfosis sucesivas. Cada *kitoum* o ‘bien libre de cargas’ se remite a un miembro de la matrilinea que lo posee, quien constituye su posición social de adherencia, donde deja de ser un objeto libre y se convierte en un componente separable de la persona, su oficio original, por así decirlo.

Un operador del Kula, que participa en los intercambios de bienes valiosos –collares y brazaletes de caracolas– dentro de una misma isla y entre islas, se extiende en el espacio y el tiempo. El mecanismo real del sistema Kula se han analizado tantas veces desde la descripción original de Malinowski (1922), que no se necesita repetirlo aquí. Huelga decir que los hombres participan en él porque pueden reclamar sus *kitoum*, es decir, los objetos que son propiedad ceremonial suya libre de cargas, no bienes que estén en su posesión como intermediario entre poseedores. La relación entre el dueño y su *kitoum* no se puede disociar, como si este formara parte del cuerpo de aquel. Sin embargo, al mismo tiempo, el *kitoum* se puede desplazar a otros lugares como objeto de intercambio, circular libremente en el espacio y el tiempo y puede convertirse en otro objeto. Dicho esto, el vínculo con el dueño original no cesa de existir, pues los *kitoum* importantes son objetos individuales reconocidos con nombre propio. Vaya donde vaya el *kitoum* en su viaje por las islas, también portará consigo el nombre de su dueño. Quien tiene el *kitoum* lo inserta en una «ruta» de intercambio o *keda* a la que tiene acceso a cambio de dones que no son

equivalentes al *kitoum*, pero que sirven como una especie de alquiler que paga el destinatario por el privilegio de servir como intermediario para ayudar a que el *kitoum* de prestigio alcance su destino. De esta manera, se crea un flujo de riqueza en la dirección opuesta al camino del objeto de intercambio. Finalmente, después de pasar por numerosas manos de comunidades distintas, el *kitoum* encontrará en el sistema otro bien valioso que iguala su renombre, otro *kitoum* de un hombre de misma importancia que habita en una isla alejada. Cuando esto ocurre, el *kitoum* original –por ejemplo, el brazalete de caracolas– se «casará» con su opuesto –que habría de ser un collar, porque solo se puede intercambiar un brazalete por un collar, y viceversa–. Entonces, el collar empieza su travesía hacia el dueño original del *kitoum*, pasa de nuevo por las manos de numerosos intermediarios y genera más flujos opuestos de riqueza. El objetivo de los operadores es hacerse con muchos *kitoum*, manipular las rutas de intercambio y con ello extender su «nombre», unido a aquellos, a lo largo y ancho del circuito. Si el nombre de una persona se conoce en comunidades distantes y se sabe que controla las rutas en las que se transfieren objetos de valor y prestigio, entonces tal persona puede controlar los cálculos de otros operadores que se hallen lejos. Por así decirlo, trasciende el estado de simple hombre encarnado; se ha convertido en un ser expandido y distribuido, un ser omnipresente, porque su nombre se vincula a objetos que circulan en el sistema, y más aún porque el movimiento de tales propiedades viene determinado por su agencia, su mente calculadora y su mágica capacidad de persuasión (Munn 1986).

Los bienes Kula asociados al nombre del operador se conciben como índices de su presencia física como persona con un poder controlador. Los destinatarios alejados abducen a partir de tales índices no solo su poder, sino también su belleza física, pues los objetos Kula son, al fin y al cabo, ornamentos corporales tanto como partes del cuerpo que se consideran hermosos, antiguos y prestigiosos. Como persona distribuida, el operador atrae la riqueza igual que un joven a sus amantes. Como su atractivo de largo alcance cautiva a las mentes de los otros, al operador empiezan a lloverle, bajo la forma de objetos valiosos, muestras del amor que suscita. Munn (1983) cuenta que el sistema de evaluación de los bienes Kula se corresponde con el de los operadores. El modelo que se aplica a los objetos valiosos se opone a los objetos «nuevos», sin prestigio, sin ese brillante lustre que producen los años de pulido e intercambios. Tales objetos aún no están vinculados al nombre de hombres famosos ni tesoros antiguos que evocan con fuerza la identidad de personas que, gracias al Kula, han trascendido el tiempo y el espacio, cuyo poder, atractivo e influencia perdura en la eternidad. Un brazalete o un collar importantes no «representan» a una persona de renombre de manera simbólica, sino que, a todos los efectos, *son* ese individuo, pues el tiempo, la influencia y algo similar a la «sabiduría» impregnan su sustancia física, su superficie suave y pulida, al igual que la

mente y el cuerpo del hombre importante al que pertenecían y del que se han desprendido como ídolo de su personalidad distribuida. De nuevo, es posible extraer una analogía entre el objeto Kula como índice físico migratorio y los simulacros voladores de Lucrecio.

Sin embargo, no podemos permitir que el peso del análisis recaiga solo en la «naturaleza distribuida» de la personalidad, en perjuicio de la base de agencia que subyace a todo esto. En la práctica, ¿cómo se convierte uno en un gran operador Kula, un hombre capaz de «capturar mentes» a pesar de la distancia y dominar una región expandida de espacio-tiempo social? ¿Cómo adquirir ese atractivo encantador y esa irresistible capacidad de persuasión, por las que las rutas de intercambio entre islas acaban convergiendo ineludiblemente en una única trayectoria? Solo es posible con conocimiento, inteligencia y astucia calculadora. Para obtener éxito en su empresa, el operador debe poseer una habilidad superior para llevar a cabo acciones estratégicas, lo que requiere un *modelo interno* exhaustivo de la dimensión exterior dentro de la que se mueven los objetos valiosos Kula (A. Gell 1992a: 280-285). Ha de comprender el campo de intercambios, extraordinario por su variedad y complejidad; y tiene que recordar el sinnúmero de historias de intercambios anteriores, así como evaluar los resultados de estos. Debe proyectar conjeturas para anticipar el futuro con precisión y orientar sus intervenciones estratégicas. En otras palabras, debe funcionar como un dispositivo de simulaciones (en efecto, es lo que hacen las mentes, más o menos), que presente una visión sinóptica de todas las transacciones Kula, pasadas, presentes y futuras.

En su propia persona, el operador debe reconstruir un simulacro válido, un mapa espaciotemporal dinámico que represente el laberinto de las transacciones Kula. De esta manera, con una destreza sonámbula, logra determinar de qué delicados hilos tiene que tirar. Todo depende de la coherencia de las intenciones estratégicas que se basan en su experiencia y sus recuerdos acumulados, así como del mundo «de afuera» producido por los sucesos históricos, el mundo real en el que las mentes, objetivadas en los artículos de intercambio, se expanden, se encuentran y compiten. El operador de éxito controla el mundo del Kula porque su mente se coextiende con respecto de aquel, y ha internalizado su textura causal como parte de su ser como persona y agente independiente. Lo «interno» —los procesos mentales— se ha fundido con el «afuera» —las transacciones de la personalidad objetivada—. La mente y la realidad se hacen una, y, sin pretender usar mis palabras de manera muy literal, se alcanza algo similar a un estado divino. Esta divinización —relativa— mediante la fusión de una agencia expandida y objetivada con la textura causal infinita del mundo real es, a mi modo de ver, el objetivo último del Kula. Por lo menos a mí me parece que sugiere ciertas rutas hacia la transcendencia que son tan accesibles para nosotros, almas seculares y férreos materialistas, como para los melanesios

que participan en las transacciones del Kula, cuestión que, sin embargo, es meramente anecdótica. El foco que deseo concretar en este razonamiento es mucho más limitado. Simplemente, el considerar a las «personas» expandidas que pueden participar en transacciones y la personalidad en la que se basa el sistema Kula nos conduce a reconocer que la «mente» puede existir de manera tanto objetiva como subjetiva, es decir, como un patrón de objetos transaccionables –índices de personalidad, por ejemplo, brazaletes y collares de caracolas– y como una fugaz sucesión de «pensamientos», «intenciones», «estados mentales», etc. El sistema Kula como un todo es una *forma de cognición* que tiene lugar fuera del cuerpo, que se difunde por el espacio y el tiempo, y que se perpetúa por medio de índices físicos y sus transacciones.

9.4. *La œuvre de un artista como objeto distribuido*

Pasemos a continuación de los ejemplos oceánicos de «objetos y personalidad distribuidas» a unos casos más cercanos a nosotros. En Occidente, estamos familiarizados, sobre todo, con una forma de «objeto distribuido», que es índice de una persona distribuida: la *œuvre* o las «obras completas» de los artistas famosos. Todo artista está representado por numerosas obras distribuidas en varias colecciones que también se pueden reunir para organizar exhibiciones retrospectivas o publicar en una edición de lujo con un catálogo razonado completo.

Consideremos el maquillaje característico presente en la *œuvre* de un tipo de artista que más conocemos, un artista profesional posrenacentista con un estilo personal distintivo y un importante seguimiento crítico. La *œuvre* de un artista consiste, principalmente, en una serie de obras acabadas, tal vez producidas en lugares diferentes y luego distribuidas en un alto número de colecciones. Las obras completadas suelen venir datadas o se las puede datar. Asimismo, se les puede asignar una secuencia cronológica: obras tempranas, de mitad de periodo, tardías, etc. Por lo tanto, la *œuvre* está dispersa espacial y temporalmente. Tras la muerte del artista, una vez se completa la *œuvre*, constituye una porción independiente de espacio-tiempo al que se puede acceder de manera individual por medio de cada obra, que es índice del conjunto y el contexto histórico-biográfico de su producción.

Sin embargo, la *œuvre* no se compone exclusivamente de obras acabadas que suponen entidades independientes. Si estudiamos la producción de muchos artistas famosos –por ejemplo, Leonardo, Miguel Ángel y Constable–, descubrimos que, numéricamente hablando, la mayor parte radicaba en «estudios preparatorios» para las obras acabadas, en vez de las obras mismas. Además, el *valor histórico* de estos estudios técnicos en teoría «provisionales», que no se generan para el público de arte, sino para uso privado en el taller,

iguala o supera al de las propias obras acabadas (a qué precio se vendan de manera individual es otra cuestión). Desde un punto de vista histórico, los bocetos preparatorios son de valor incalculable porque nos informan de los procesos cognitivos por los que se generan las obras destinadas a exhibición ante un público. Asimismo, suelen funcionar como señales cruciales que indican la tendencia subyacente del desarrollo del estilo que emplea el artista y, en efecto, de las tendencias históricas amplias del arte –por ejemplo, la relación entre los bocetos de Constable y el arte del siglo XIX tardío, incluido el impresionismo–. La disponibilidad de los bocetos y las versiones provisionales de las obras nos permite comprender la actividad artística como un proceso que se desarrolla a lo largo del tiempo –cognitivo y biográfico–.

Mientras tanto, la diferencia que he establecido entre los «estudios preparatorios» y las «obras acabadas» no es absoluta. Como sabemos las fechas de estas últimas, también podemos considerar que son, a la vez, los «estudios preparatorios» para las obras posteriores. Así, si bien Cézanne concibió independientemente sus primeras «bañistas» y algunos de sus paisajes, en realidad, estas sirven como estudios preparatorios para *Las grandes bañistas*, obra con la que el autor trata de concretar y seguir desarrollando una larga serie de experimentos previos que se había extendido a lo largo de veinte o treinta años.

Muchos artistas producen obras dentro de series reconocibles, en una evolución consciente del tratamiento especial que dispensan a un motivo determinado a lo largo de su carrera. Por ejemplo, Braque empezó pintando cuadros con el tema del «estudio del artista» –que incluía un lienzo sobre un caballete– desde la década de los treinta, serie que culmina en los cincuenta y los sesenta con un sinnúmero de obras maestras que sintetizan el estilo maduro del autor. También encontramos «series» famosas de Picasso, Bacon, Monet, Matisse, etc. En otras palabras, a menudo las obras de arte forman «momentos» de series temporales, no solo porque son objetos datables –que se originan en unas coordenadas espaciotemporales–, sino porque también constituyen *linajes*. Son ancestros y descendientes de otras obras que abarca la *œuvre*. Juntas conforman un macroobjeto u objeto temporal que evoluciona con el paso del tiempo.

Finalmente, nos damos cuenta de que los componentes de la *œuvre* de un artista no solo señalan «hacia delante» en la línea temporal, como el «boceto preparatorio» apunta hacia la obra acabada, o como el primer «papa» de Bacon señala hacia los siguientes, sino que los artistas también «recuerdan» sus obras antiguas al crear otras nuevas, las «citan» y hasta se copian a sí mismos. No sabemos cuál de las dos versiones de *La Virgen de las Rocas* pintadas por Leonardo es la original y cuál la copia, la de Londres o la de París. Todo lo que puede afirmarse con seguridad es que ambas ostentan la misma excelencia técnica, y que son «Leonardos» por igual. Hoy en día los críticos reprenden a los artistas por «repetirse», pues se considera que este es un recurso que traiciona a la demanda

de innovación continua que hace el público. No obstante, toda práctica artística depende inevitablemente de una repetición completa, en realidad; de lo contrario, sería imposible aplicar el concepto de «estilo», que se basa en cierta semejanza entre todas las obras de una *œuvre*. Sin la repetición, el arte perdería su memoria. En efecto, el concepto de «estudio preparatorio» conlleva en sí mismo que el artista acabará «copiando» su trabajo previo —elaborado en privado, con un formato de «ensayo»— para producir una obra «pública» posterior. El engarzado de conexiones temporales entre las obras que abarca la *œuvre* de un artista señala en ambas direcciones. *Grosso modo*, toda obra de arte, enmarcada en el contexto de la *œuvre* de su creador, suele ser tanto una «preparación» para las obras que le sigan y una «repetición» de sus predecesoras.

Sin embargo, cuando tenemos en cuenta la proyección y la retrospectiva artísticas, podemos precisar esta reflexión un poco más. Hemos de diferenciar, por ejemplo, el «estudio preparatorio», que se produce al diseñar una obra posterior concebida en términos concretos, de la relación, bastante más débil, con el trabajo «precursor», que, tomado como fin en sí mismo, pasa a ser ancestro de otra obra que no se proyectó *específicamente* en el momento de producir la primera. En la práctica, se puede diluir la frontera entre el «boceto preparatorio» y el «precursor» de una obra, pero, aun así, ambos conceptos se pueden contraponer como tipos ideales. De manera similar, también podemos establecer una dialéctica entre la «copia del artista» —como la versión ulterior de *La Virgen de las Rocas*—, que se generó con la idea específica de replicar una obra previa, y la copia involuntaria de trabajos anteriores, cuestión necesaria para elaborar sus siguientes obras. Es decir, cuando el pintor pretende realizar una nueva creación, reproduce sus trabajos previos porque lo exigen la coherencia estilística y el eje pictórico —hábitos artísticos muy arraigados—. De nuevo, en la realidad se difumina el límite entre la copia intencionada y la repetición involuntaria, pero sigue siendo posible establecer esta distinción ideal.

Así, podemos diferenciar dos relaciones temporales relativamente «fuertes» entre obras y dos relativamente «débiles». En la orientación prospectiva o hacia el futuro, la relación «fuerte» subsiste entre el «boceto preparatorio» y la obra acabada, mientras que la «débil» conecta la obra «precursora», la primera de una serie que *no se planeó con antelación* como tal, con los trabajos siguientes de su mismo conjunto. Por el contrario, en la orientación retrospectiva o hacia el pasado, la relación «fuerte» vincula el original anterior y la copia ulterior, creada con el fin de *replicar* la primera, mientras que la relación «débil» se establece con la obra «original», que, a través de una evolución artística en la que no todo cambia a la misma vez, *se repite en parte* en un trabajo posterior que regresa a la primera, la modifica y la continúa desarrollando.

Ahora disponemos de los conceptos técnicos con los que diseñar un modelo general de la *œuvre* de un artista como objeto distribuido, concretamente,

en el *tiempo*, puesto que la distribución en el espacio, si bien es una cuestión histórica interesante, no nos concierne en este trabajo. Los elementos de nuestro modelo son los componentes separados de la *œuvre* del artista, es decir, las «obras completas» como artículos individuales que se vinculan entre sí con los cuatro tipos de relación que acabamos de describir.

En adelante, hablaremos de *protenciones* fuertes y débiles en el caso de las relaciones «prospectivas» u orientadas hacia el futuro; y de *retenciones* fuertes y débiles en el de las relaciones «retrospectivas» u orientadas hacia el pasado. Los motivos para ello se esclarecerán en cuanto introduzca el modelo sobre la conciencia del tiempo elaborado por Husserl, cuestión que pretendo hacer muy pronto.

Sin embargo, antes de ese paso, presentaré un modelo ideal resumido de la *œuvre* del artista como objeto distribuido en forma de esquema o mapa temporal-relacional (figura 9.4/1).

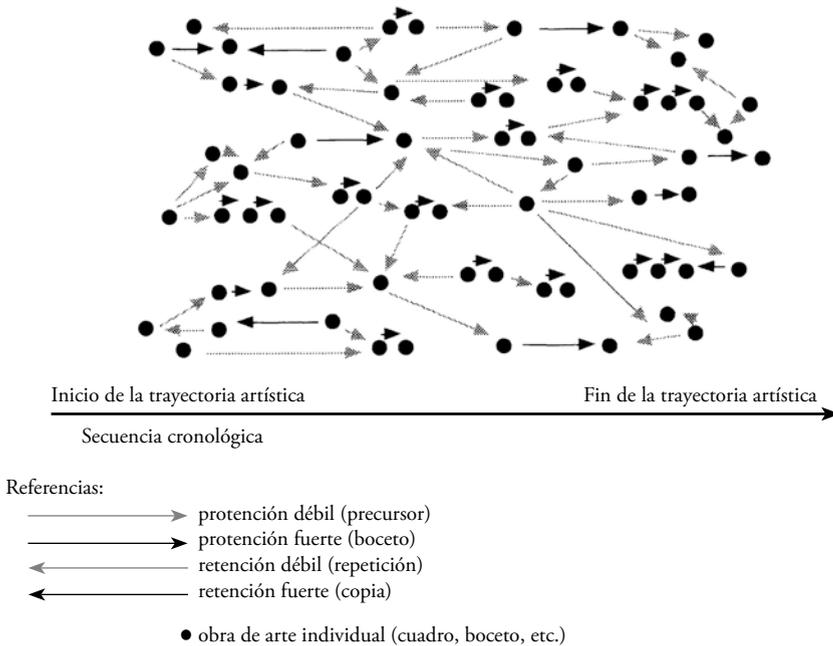


Fig. 9.4/1. La *œuvre* del artista como objeto distribuido.

Lo que tenemos aquí es una extensión de obras individuales y datadas que están representadas por los puntos nodales engarzados en una red de protención y retención. Como todas estas relaciones son de carácter temporal, podríamos haber mostrado las obras individuales de la figura 9.4/1, simplemente, como una secuencia lineal:

Las flechas de protención y retención se dibujarían encima y debajo de la fila de obras –los puntos– organizadas cronológicamente. Sin embargo, tal operación habría dado como resultado un esquema ciertamente ilegible. El diagrama aquí propuesto tiene como simple fin comunicar la idea de que podemos concebir la *œuvre* del artista en la macroescala como una obra indivisible que se compone de muchos índices físicos –los trabajos del artista–, pero que conforma una única entidad temporal. Es similar a una tormenta formada por muchos relámpagos instantáneos. Por así decirlo, la *œuvre* es un objeto *hecho de tiempo*, no el tiempo de la física, débil y dimensional (he comentado y defendido esta cuestión en otros trabajos; léase A. Gell 1992a), sino el tiempo sustancial al que Bergson llamó *durée*, modelo que proporciona la evolución biológica considerada como proceso teleonómico en vez de una acumulación aleatoria de mutaciones. El *durée* bergsoniano no reviste importancia alguna para los físicos, lo cual no quiere decir que no tenga validez psicológica o cognitiva como concepto. En efecto, tenemos motivos suficientes para pensar que la personalidad, si la comprendemos desde un punto de vista cognitivo, se coextiende con respecto de la experiencia temporal subjetiva. Afirmar que alguien tiene una «consciencia» equivale a referirse a una serie de procesos cognitivos dispuestos en un orden temporal a lo largo de un eje de *durée*. Sin embargo, es aquí donde llegamos al *quid* de la cuestión. El conjunto ordenado cronológicamente que constituya la *œuvre* de un artista se compone de objetos materiales. No es ni una persona ni un grupo de experiencias subjetivas o estados cognitivos, sino un cúmulo de índices del que se puede abducir la personalidad y la agencia del artista, como se describió antes (apartado 9.2). Dicho esto, al mismo tiempo, también nos es fácil imaginar que el «recordar» algo del pasado es *muy similar* a «copiar» un cuadro que se ha pintado en el pasado, o que «elaborar un boceto preliminar para una obra» también *se parece mucho* a anticipar mentalmente un suceso o un curso de acción futuros.

En otras palabras, que se organicen en la *œuvre* de un artista sus obras individuales –de las cuales cada una es, por una parte, una repetición de sus trabajos anteriores y, por otra, una anticipación de los que aún no ha iniciado– parece generar las mismas relaciones entre los *índices*, que son objetos del mundo externo, que las que existen entre los *estados mentales* de los procesos cognitivos que reconocemos como la consciencia. En palabras distintas, la estructura temporal de las relaciones entre índices de la *œuvre* externaliza u objetiva el mismo tipo de relación establecido entre los estados interiores de la mente del artista como ser consciente. Su *œuvre* es su consciencia artística –su personalidad en el sentido cognitivo y temporal– amplificada y hecha accesible al público.

No obstante, ¿dónde tiene lugar la «cognición»? ¿En la mente del artista, o en sus lienzos? Por supuesto, generalmente, los procesos cognitivos de toda mente, sobre todo, a lo largo de toda una trayectoria biográfica, son experien-

cias privadas a las que no se puede acceder desde afuera y que dejan solamente unos rastros indescifrables. Dificilmente podríamos considerar la *œuvre* de un artista un «objeto temporal» unificado a menos que cada obra individual se hubiera originado, en un primer momento, como una *intención* de producir tal y cual índice, es decir, un estado mental que da pie a la agencia artística, pero el modelo de la agencia creativa basada en la generación y ensayo, que antes examinamos brevemente, revela con meridiana claridad que el «pensamiento» ocurre tanto fuera como dentro de nosotros. El poeta escribe sus versos, luego los borra, los modifica y los mejora de una forma que depende fundamentalmente de que existan rastros físicos de su actividad mental anterior. Esto es todavía más cierto en el caso del artista gráfico, que continuamente se vale de su producción pasada como un incentivo para elaborar sus creaciones posteriores, en las que efectúa cambios libremente conforme avanza. En términos más generales, el artista vive rodeado de sus propias obras, que, completas o a medio acabar, abarrotan su estudio y le proporcionan un registro permanente de su actividad a lo largo de muchos años (y tal vez de *toda* su actividad si no encuentra compradores).

La *œuvre* se puede entender de esta manera: cada obra es una modificación o revisión de sus predecesoras, los restos de un ciclo determinado inmerso en una secuencia de generación y ensayo que se extiende por toda su trayectoria. Cierto es que este modelo está algo idealizado, y que el arte, en gran medida, consiste en una producción rutinaria en vez de una lucha constante por la perfección, pero también lo es que los artistas más creativos y con mayor importancia histórica se desarrollan del modo descrito, y que sus obras pueden interpretarse como un proceso acumulativo de descubrimiento en lugar de una simple explotación de las técnicas que han aprendido, sin olvidarlas ni superarlas jamás.

Deseo continuar comentando otra idea a partir del modelo de la creatividad basada en la «generación y ensayo»; se trata del concepto de *modificación*, que resultará familiar a los versados en la literatura filosófica de la cognición, porque es el término que emplean las traducciones de Husserl. El filósofo alemán asigna al concepto de «modificación» —de las imágenes, percepciones, etc., es decir, de los objetos de pensamiento— un papel central en su modelo de la consciencia como proceso temporal. En un trabajo anterior he ofrecido una explicación de tal modelo, y aquí propongo reubicar algunos de mis comentarios al respecto puesto que el pensamiento de Husserl puede ayudarnos a esclarecer ciertos aspectos de la *œuvre* del artista como objeto temporal (o tal vez deberíamos decir como «objeto transtemporal»), modelo que hemos presentado en las páginas anteriores. En concreto, nos ha de servir para eludir una grave contradicción que aún no he revelado.

Supongamos que tenemos dos obras: X e Y. La primera mantiene una «protención débil» hacia Y, pues X se puede considerar precursora de Y, pero

un «estudio específico» para ella. Mientras el artista pinta a X, todavía ni este ni nadie ha concebido a Y en términos concretos. Solo se puede aseverar que, mientras el pintor se ocupa de X, también «espera» pintar más cuadros que probablemente estarán relacionados técnica y temáticamente a X, pero de momento únicamente alberga una vaga intuición de cuál será su «siguiente» obra. Y sigue siendo solo un cuadro «futuro», a la que nada del mundo se corresponde. Por fin, el pintor se decide a realizar su próxima obra –la siguiente dentro de una serie–, que resulta ser Y. Ahora tenemos tanto X como Y, mientras que antes solo se encontraba la primera. Al examinar a Y de cerca, vemos, junto con el pintor, que Y ya estaba prefigurada en X de muchas maneras, por lo que tenemos motivos para decir que Y repite a X y que es una «retención débil» de ella, pues X está retenida en Y como «versión preliminar» de esta. Sin embargo, entonces nos hallamos ante un problema porque ya habíamos supuesto (en términos más bien difusos) que X protiene a Y; es decir, Y es la imagen de lo que X *presagia* en términos de la evolución del artista. ¿Cómo puede ocurrir que Y sea una protención de X (como obra «futura», aún no concretada) a la vez que Y «retiene» a X como un recuerdo ahora que Y existe realmente? ¿Cómo identificar la «Y» que era una *protención derivada* de X, y la Y que *es una retención de X*, cuando parece que ambas Y tienen propiedades contradictorias? Parece que esto nos conduce a cierto conflicto lógico, pero, cuando pensamos en las relaciones entre las obras de arte que conforman la *œuvre* de un artista, queremos tomar ambas direcciones. Pretendemos ver las imágenes posteriores «prefiguradas» en las obras previas, y los «trazos» o recuerdos de estas en las primeras. Aunque, claro está, estos dos tipos de relaciones entre imágenes separadas temporales son diferentes, cuando los juntamos, parece que se solapan de manera muy confusa.

Esto, por decirlo así, equivale, en la historia del arte, al conocido problema filosófico de los sucesos y los tiempos, que explicaré con el siguiente ejemplo. Digamos que mañana tengo cita con el médico. Hoy presagio ese suceso como un hecho futuro que (probablemente) tendrá lugar, pero no conozco, por ejemplo, qué me dirá el médico ni qué tratamiento me recetará. Pasado mañana, la cita de mañana ya será un suceso pasado –del que tendré recuerdos, una retención–, que antes habrá sido también presente (mañana). Evidentemente, la cita sigue siendo el «mismo suceso», ya sea hoy «el día de hoy» –15 de octubre de 1996– o ayer, o la semana pasada, o mañana, o pasado mañana, o el día que se prefiera. Sin embargo, ese suceso especial, a lo largo de varios días, es presente, pasado y futuro. ¿Cómo puede ocurrir esto sin que se haga patente la contradicción?

La solución del puzle radica en que los sucesos como una cita con el médico –que se anticipan en el tiempo, se hacen actuales y luego se diluyen en el recuerdo– no poseen la condición de pasado, presente y futuro a la vez,

sino solo de manera transitoria, según el «punto de vista» que tenemos del suceso en un momento «del ahora» determinado que cambia continuamente. La «futuridad» de un suceso próximo sí modifica nuestra actitud para con él (con un tono *irrealis*, como dirían los lingüistas), pero, aun así, no encontramos obstáculo al identificar un suceso futuro que solo se «anticipó» con el que corresponde a nuestra predicción (más o menos) y que ocurre de verdad, y el recuerdo de tal hecho que se vuelve *irrealis* de manera muy distinta conforme se sumerge en el pasado para convertirse en un «simple recuerdo». Un suceso como futuro posible, como presente que se vive ahora y como pasado que se puede recordar sigue siendo el mismo; lo que cambia es nuestro punto de vista mientras el hecho sufre una serie de *modificaciones* desde la perspectiva del sujeto cognitivo. Observamos el suceso a través de varias capas gruesas de futuro y pasado que alteran su aspecto, su barniz temporal, por así decirlo.

Cuando Husserl estudiaba este problema en los inicios de su trayectoria como filósofo y le interesaba describir los procesos cognitivos en general para poder separar (con el tiempo) los hechos «psicológicos» de la cognición de las certezas filosóficas trascendentales, propuso un modelo muy útil de la «conciencia del tiempo», diseñado para representar la modificación sistemática de los *noemata* u 'objetos de cognición', que está en función del pasaje de momentos «del ahora» sucesivos, es decir, de cambios en la perspectiva del tiempo del sujeto.

Para exponer sus ideas, Husserl se vale de un diagrama que está adaptado en la figura 9.4/2 (tomado de A. Gell 1992a).

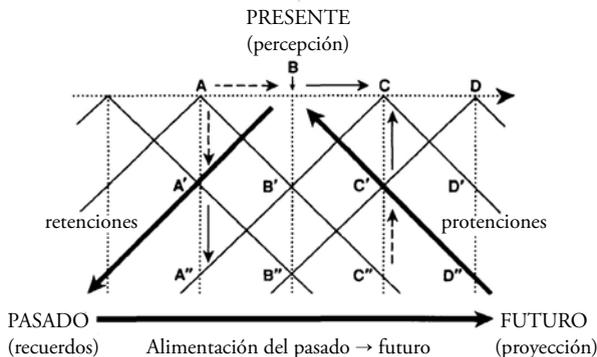


Fig. 9.4/2. Versión del diagrama elaborado por Husserl sobre la conciencia del tiempo, tomada de A. Gell, *The Anthropology of Time*. Fuente: A. Gell 1992a.

La línea horizontal $A \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow D$ corresponde a la serie de sucesos o «estados de las cosas» que tienen lugar en unos momentos «del ahora» dispuestos desde el pasado al futuro. Supongamos que nos encontramos en B, y

que nuestras percepciones están actualizadas a ese punto. Ahí el paisaje temporal consiste de una experiencia perceptual presente del estado de las cosas de B, más las retenciones de A conforme A' se diluye en el pasado. A' –que es A visto desde B– es una *modificación* del A original, es decir, lo que A «parece» cuando lo percibimos desde B, atenuado o disminuido, pero aún conectado al presente. Quizás podemos concebir la «modificación» de A, mientras esta se hunde (diagonalmente desde la izquierda en la figura 9.4/2) en el pasado ($A \rightarrow A' \rightarrow A'' \rightarrow A''' \dots$), como una *pérdida gradual de verosimilitud* que afecta a las percepciones que se experimentan en A, conforme las sobrepasan las que se tienen en B, C, D, etc. Lo que percibimos del estado de las cosas en un momento «del ahora» determinado no deja de ser válido de inmediato, sino solo de manera gradual, porque el mundo no cambia por completo de una sola vez. Ya no podemos decir que en B el estado de las cosas de A es el «ahora», pues ha cambiado la perspectiva temporal, pero muchas características de A encuentran homólogas en B; las de B, en C; etc.

Por lo tanto, se pueden interpretar las retenciones como el trasfondo de percepciones antiguas sobre el que se proyectan las más actuales y en el que se calibran tendencias y cambios importantes. Conforme las percepciones se desactualizan, disminuye su importancia, y acaban perdiéndose de vista, de manera que percibimos el presente no como el filo de una navaja, sino como un campo extendido en el tiempo dentro del que ciertas tendencias emergen de los patrones que distinguimos cuando se actualizan las sensaciones del pasado próximo, luego el siguiente más próximo, etc. Tal tendencia se proyecta al futuro con las protenciones, o sea, las anticipaciones del patrón por el que se actualizan las percepciones necesarias en el futuro cercano, el siguiente más cercano, etc., en simetría con el pasado, pero en un orden temporal inverso.

Continuemos con la explicación que ofrece Husserl de su propio modelo. En B, A se retiene como A' –A visto por cierto grosor de tiempo–, y C se protiene como C', el candidato favorito para suceder a B. Con el transcurrir del tiempo, C' acaba siendo C, tal vez algo distinto de lo que se anticipaba, pero sin alejarse demasiado de ello. Ahora B se retiene en la consciencia como B', en relación con el C actual, de la misma manera que A' se retenía en B cuando B era el presente. Sin embargo, ¿cómo se relaciona A con C? Desde la perspectiva de C, A ya no se retiene como A', porque hacerlo equivaldría a poner A' y B' a la misma altura, lo cual no refleja que, cuando B (ahora B') era el presente, A era solo una retención –A'– *aun en aquel entonces*. Por este motivo, desde C, A se ha de retener *como una retención de A'*, que a la vez es una retención de A; o sea, se retiene como A''.

Husserl afirma que A pasa a ser A' en B; A'' en C; A''' en D; etc. La percepción se convierte en una retención, luego una retención de una retención, después una retención de una retención de una retención, y así sucesivamente,

hasta alcanzar la fase final de atenuación y desaparición más allá del horizonte temporal. Este razonamiento deshace la diferencia rígida entre el presente dinámico y el pasado fijo e inmutable. El pasado, el presente y el futuro forman parte de un mismo todo y son dinámicos por igual en el modelo de Husserl, que encarna una verdad cognitiva fundamental, porque toda modificación en el sistema desencadena otras en el resto de él. De esta manera, la modificación del presente que convierte a C en C' automáticamente provoca más modificaciones en todo el sistema ($B' \rightarrow B''$, $A'' \rightarrow A'''$, $D' \rightarrow D$, etc.). Como asevera Findlay (1975: 11), el pasado por completo se sumerge en una masa a la que arrastra todos los contenidos relativos a él. No obstante, no solo se «sumerge» conforme avanza el presente, sino que también cambia su significado, se evalúa de maneras distintas y establece patrones de protención diferentes de acuerdo con la evolución del presente. El pasado dinámico y el futuro cuya complejidad altera constantemente no se pueden acomodar al tiempo «físico», sino al cognitivo. Cuando formula su modelo de retenciones, protenciones, modificaciones, etc., Husserl no describe un proceso físico oscuro que ocurre conforme los sucesos se aproximan del futuro, se actualizan en el presente y se hunden en el pasado, sino que explica el variado espectro de intenciones que vinculan al sujeto con el mundo enfocado al presente que aquel experimenta. La «modificación» no es un cambio de A en sí mismo, sino de nuestra perspectiva de A como resultado de la acumulación continua de nuestra experiencia.

El autor resume su visión de la conciencia del tiempo inmanente en el siguiente fragmento:

Por otra parte cada ahora actual de la conciencia está sujeto a la ley de la modificación: cambia en retención de retención, y esto constantemente. Por tanto resulta un continuo constante de la retención de tal modo que cada punto ulterior es una retención respecto de cada punto anterior. Y cada retención, ya por sí, es un continuo. El tono empieza, y constantemente 'él' continúa. El tono-ahora se transmuta en un tono-ha-sido; la conciencia 'impresional' traspasa en un constante fluir a una conciencia 'retencional' cada vez nueva. Marchando a lo largo de la corriente o con ella, tenemos una constante serie de retenciones correspondiente al punto inaugural (...). A cada una de estas retenciones se une así una continuidad de modificaciones retencionales; y esta continuidad, en cuanto tal, es, otra vez, un punto de la actualidad el cual se va escorzando retencionalmente. (...) [C]ada retención, en sí misma, es una modificación continua que cobija, diremos en forma de una serie perspectiva, el legado del pasado. No es que sólo en la dirección de la corriente, cada retención anterior vaya reemplazándose por una nueva, por constantemente que fuera. Cada retención posterior es, más bien, no solo una modificación constante brotada de la protoimpresión, sino una modificación continua del idéntico punto inaugural (1928: 390, citado en Findlay 1975: 10).⁵⁶

56 N. del T.: tomado de *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*. Trad. O. E. Langfelder. Buenos Aires: Nova.

De manera similar, los sucesos futuros, en realidad, no «cambian» porque, desde nuestro punto de vista, se hacen menos indefinidos, más inminentes, y se pueden anticipar con cada vez mayor precisión según van acercándose, pero, a pesar de ello, sentimos un potente impulso de verlos como si lo hicieran. El modelo de Husserl abarca esto mediante un continuo de continuos de modificaciones protencionales. Las protenciones son continuaciones del presente a la luz del todo temporal al que parece pertenecer el presente. «Ser consciente de un todo en desarrollo incompletamente y cuando se desarrolla sigue siendo siempre, de todos modos, ser consciente de él como un todo: lo que aún no se ha inscrito se inscribe como que todavía ha de inscribirse» (Findlay 1975: 9).

Los A, B y C del modelo de Husserl corresponden a los «sucesos» o estados de las cosas. Lo que pretendo decir es que los pueden reemplazar las obras de arte individuales como componentes de la *œuvre* de un artista. Se trata de objetos físicos, no de sucesos, pero, de todos modos, siguen siendo *rastros* o índices de ciertos sucesos o actuaciones que los crearon físicamente. Si uno busca concebir la *œuvre* como un objeto temporal unificado, siguen funcionando la misma «ley de las modificaciones» básica, lo que significa que no podemos ver la *œuvre* de un artista como objeto temporal a menos que escojamos una obra particular como un momento «del ahora» y contemplemos el resto de componentes como obras o «pasadas», o «futuras», en relación con el «ahora» que decidimos tomar de punto de partida temporal.

Volviendo a nuestra reflexión anterior, solo podemos proyectar una pintura anterior, X, como «precursora» de Y (como protención de X) al situarnos en el lugar del tiempo *en que Y todavía no existe*. De manera inversa, solo observamos a Y como repetición de X —una retención de esta— al desplazar nuestra situación a un «ahora» ulterior en el que Y ya se ha creado y X es una obra «pasada», pues no nos es posible ocupar ambos lugares al mismo tiempo. Esto equivale a decir que no podemos totalizar la *œuvre* de un artista como un objeto temporal que se pueda considerar *sub specie aeternitatis*. Solo somos capaces de compilar un «archivo» de perspectivas temporales diferentes sobre la *œuvre* como un todo.

Supongamos que, a lo largo de su trayectoria creativa, un artista genera 500 obras que numeramos de Op. 1 a Op. 500. Podemos interpretar la *œuvre* del artista «desde el punto de Op. 1» (como un conjunto muy difuso de protenciones realizadas a partir de Op. 1), o desde la mitad de su trayectoria creativa (protenciones y retenciones generadas desde O. 250), o desde las «últimas obras» (retenciones desde Op. 500 y protenciones hacia obras que solo podemos imaginar y que el artista podría haber completado si hubiera vivido por más tiempo). Según el número de obra que tomemos como punto de vista, obtenemos un patrón distinto y particular de relaciones protencionales y retencionales entre las obras y, en consecuencia, una interpretación diferente

de la *œuvre*. No hay un sentido absoluto en que las obras del artista se vean o como una repetición de sus trabajos anteriores, o como una precursora de los siguientes. El conjunto de obras elaboradas por un artista, extendidas en el tiempo, forma una entidad dinámica e inestable, no una simple acumulación de artefactos que se pueden fechar, cuestión que solo es posible apreciar si participamos en su vida conforme esta avanza.

Quizá ponga el lector objeciones a lo que he argumentado: «Muy bien pensado, pero, por mucho que lo intente, resulta difícil conectar lo que dice con la *œuvre* real de un artista cuyas obras conozco, por ejemplo, Canaletto». En ese caso, me vería obligado a reconocer que los admirables paisajes urbanos del pintor parecen no encajar con que se interpreten como documentos psicológicos en vez de topológicos. El modelo que he propuesto sirve más con artistas cuya *œuvre* contiene altos niveles de autorreferencias conscientes y de desarrollo coherente. No pretendo afirmar que el modelo sea de utilidad en todos los contextos de la historia del arte, pero sí podemos hacer que lo sea en algunos de ellos, y, de hecho, a uno en particular me dedicaré a continuación.

9.5. *La œuvre de Marcel Duchamp*

En cierto sentido voy a hacer trampa. El modelo de la conciencia del tiempo que diseñó Husserl data de un periodo en el que los problemas del espacio-tiempo, la continuidad y la relación entre la realidad física y la mental eran de rabiosa actualidad, y su reflexión sobre el tema muestra una poderosa influencia de William James. Otro filósofo contemporáneo que trató estos problemas, y que también puede haber determinado en parte el curso de la historia del arte, era Henri Bergson. El nacimiento del cubismo analítico, la publicación de la *Psicología de la conciencia del tiempo inmanente*⁵⁷ de Husserl, y la aparición de *La evolución creadora*, que es la obra más leída de Bergson, ocurrieron de manera casi simultánea, entre 1906 y 1907. El artista cuya obra pretendo usar para ilustrar mi tesis, Marcel Duchamp, se formó, precisamente, en esta época. Aunque Duchamp nunca estudió filosofía o matemáticas sistemáticamente, sí absorbió gustoso las ideas que circulaban por los grupos de intelectuales de su juventud. Además, leyó y llegó a dominar muchos textos, sobre todo, de Poincaré y Joffret (Adcock 1983), que popularizaron el pensamiento matemático y científico avanzado. En consecuencia, aunque la difusión real de estas ideas tal vez nunca se pueda documentar (cosa que en absoluto busco cambiar), la verdad es que probablemente Duchamp era consciente hasta cierto punto, y aun de manera indirecta, de la concepción —construida por James, Bergson y Husserl— del flujo temporal o la «corriente de conciencia», a través de los cubistas y

57 N. del T.: El título exacto de Husserl es *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, o *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente* en su traducción española.

su filósofo propio, Princet, así que puede haber algo de tautología en emplear a Duchamp para ejemplificar un modelo «husserliano» de la historia del arte cuando, de hecho, quizá el francés *tuvo la intención* de ilustrarlo él mismo.

Sea como sea, Duchamp, sin duda, nos proporciona el caso más importante de un artista famoso cuya *œuvre* conforma una red de protenciones y retenciones que se abre a partir de obras individuales, sobre todo, de su obra maestra *La novia desnudada por sus solteros, incluso*, también conocida con el título *El gran vidrio*, 1913-1925.⁵⁸ Evidentemente, en este ensayo no puedo más que bosquejar la riqueza de la *œuvre* de Duchamp, pues, para hacerle justicia, necesitaría una monografía entera, entre las muchas que ya se han escrito sobre el francés. De hecho, algunas de ellas documentan profusamente la idea que aquí desarrollo, sobre todo, C. E. Adcock (1983).

En esencia, la obra de Duchamp gira alrededor del concepto de continuo, pues se basa en aprovechar la idea de la «cuarta dimensión», que vale aclarar de inmediato que no es el «tiempo» en el sentido ordinario, sobre todo, como simple medida de duración o como el tiempo de los físicos. Para Duchamp, y para algunos de sus contemporáneos, la «cuarta dimensión» era, principalmente, el dominio real, pero *irrepresentable*, que abarca y atraviesa el mundo «ordinario» en el que vivimos y que percibimos normalmente. Los trabajos del artista francés se originan en una parábola matemática: un objeto bidimensional (en el plano, como en la famosa *Planilandia* de Abbot) proyecta una sombra unidimensional; y uno tridimensional –la clase de objeto con la que estamos familiarizados en nuestro mundo en tres dimensiones–, una sombra bidimensional. Por tanto, ¿qué cosa proyectaría una sombra tridimensional? Por supuesto, tendría que ser un «objeto tetradimensional», algo que podemos imaginar, pero no representar, pues esto requeriría más dimensiones que aquellas de las que disponemos en nuestro mundo tridimensional. El arte de Duchamp, en una simplificación extrema, consiste en una serie de intentos en esencia cómicos para producir «sombras» de entidades tetradimensionales o, al menos, para proponer ciertos pasos con los que generarlas al extrapolar las sombras de objetos tridimensionales.

En principio, Duchamp identificó, simplemente, la cuarta dimensión de manera oscura con un país de Nunca Jamás simbolista. De 1910 a 1911 elaboró creaciones dentro de este movimiento, que culminaron con *Chico y chica en primavera* (1911), obra que encontraremos desde una perspectiva distinta más adelante. A partir de mediados de 1911, recibió la influencia de los cubistas, a los que les interesaba la cuarta dimensión, no como mito simbólico, sino como un hecho de la experiencia subjetiva. Así, la noción que tenía Du-

58 N. del T.: De acuerdo con la mayoría de fuentes documentales disponibles, las fechas de la obra de Duchamp son de 1915 a 1923.

champ de la cuarta dimensión se alineó cada vez más con el *durée* bergsoniano. La intención que subyacía a la fase «clásica» del cubismo era crear imágenes que mostraran al espectador *cómo era en realidad* el objeto, en vez de a qué «se parecía» solamente. Los artistas de principios del siglo XIX a los que admiraba el cubismo eran «realistas», sobre todo, Courbet y Corot. Al público ignorante lo dejaban perplejo las afirmaciones de los cubistas acerca de que su objetivo era el «realismo» superior, pero estos citaban numerosos precedentes filosóficos para su proyecto. No le faltan fundamentos de filosofía a la afirmación de que podría haber más guitarras y botellas que lo que indica su aspecto visible observado en un instante y desde un punto de vista fijo, pero trasladar esta perspectiva a la práctica del arte era tarea más difícil. Cézanne señaló el camino, por ejemplo, en algunas representaciones suyas de la montaña de Sainte-Victoire, que (como luego demostrarían investigaciones fotográficas realizadas en los puntos donde el pintor francés colocaba su caballete) mostraba más del lugar que lo que se pudiera ver desde *cualquiera* de esos puntos de vista. Los paisajes no representan una apariencia fija de Sainte-Victoire, sino las interacciones de Cézanne con su objeto a lo largo del tiempo, conforme se desplazaba por el entorno y absorbía sus varios aspectos. En otras palabras, la montaña de Sainte-Victoire se revela como un *proceso*, un movimiento de *durée*, en vez de una «cosa». El punto débil de la «perspectiva múltiple» cubista radicaba en que podía degenerar fácilmente en una especie de cine pintado en el que los «fotogramas» sucesivos de un objeto móvil, o un objeto visto desde una cámara en movimiento, se pegaban unos sobre otros, simplemente. Con diligencia, los teóricos del cubismo como Gleizes y Metzinger hacían hincapié en el elemento idealista de su corriente, su búsqueda del equivalente pictórico al «absoluto», en vez de la evocación fácil del desplazamiento y el cambio dinámicos. Por el contrario, los futuristas italianos abrazaron el «cinematismo» con entusiasmo, pues, a diferencia de sus colegas cubistas de París, les interesaba el movimiento y los fenómenos dinámicos (por ejemplo, Boccioni).

Duchamp se convirtió al cubismo de manera bastante tardía, cuando las aspiraciones cubistas «clásicas» se empezaban a desentrañar. A causa de su disposición saturnina, se unió a la corriente para satisfacer su creciente predilección por la burla, no porque creyera de verdad en el cubismo (la misantropía de Duchamp se basaba en ciertos motivos personales ya analizados exhaustivamente por sus biógrafos). Para fortuna suya, una de sus obras cubistas «satíricas», el famoso *Desnudo bajando la escalera*, 1912, estableció su renombre como destacado artista de vanguardia en los EEUU, donde posteriormente recibió apoyo de mecenas durante toda su vida, a pesar de que eso le costó su expulsión del cubismo «oficial» (por desvíos «futuristas»). El *Desnudo* recurría a claros métodos «cinematográficos» y, de hecho, se basaba en fotografías de E. Marey y otros autores, elaboradas con *stop motion*. La pintura de Duchamp, cómica

a propósito, estaba diseñada para demostrar que, si bien el «realismo» seguía siendo el objetivo último, la «cuarta dimensión», al fin y al cabo, solo podía ser el «tiempo físico». Por tanto, las imágenes «realistas» —es decir, las del realismo cubista— siempre acabarían reduciéndose a cortes parciales del objeto solapados unos sobre otros o desparramados por el lienzo, como en el famoso *Desnudo*.

Duchamp albergaba una ambición mayor: quería representar el flujo irrepresentable del «ser», por utilizar el término de Heidegger, pero sin limitar la multiplicidad y la totalidad de la experiencia a una serie de impresiones parciales. En consecuencia, se embarcó desde 1913 en una larga serie de estudios preparatorios para una obra que de verdad augurara la cuarta dimensión. La *œuvre* de Duchamp resulta muy interesante desde nuestro punto de vista, pues desde 1913 en su mayor parte constituye un único proyecto coherente que, tras casi completar *El gran vidrio* en 1925, se extendió hasta el fin de su trayectoria artística. Literalmente, se compone de un solo objeto distribuido, ya que sus obras individuales sirven para preparar o desarrollar otras, y todas se pueden remitir a las demás, sea por rutas directas o indirectas, rasgo intencionado y explícito, porque el objetivo fundamental de Duchamp era crear una entidad tetradimensional, y una *œuvre* como la suya es quizás lo más cercano que jamás podremos tener a un ser de tales características.

Por motivos de espacio, y la paciencia de mis lectores, me veo obligado a restringir la demostración de las características que presenta la *œuvre* de Duchamp como objeto temporal a una sola obra o, mejor dicho, su *œuvre* «vista desde» una sola obra. La que he escogido es uno de los numerosos estudios para *El gran vidrio* (figura 9.5/1). De hecho, es un estudio para los «tubos capilares» que toman la «gasolina del amor» del «cementerio de libreas y uniformes», situado en el lado izquierdo de la mitad inferior del *Gran vidrio*, y lo conducen a los «tamices» del centro. Los tubos no son más que un detalle menor en la totalidad del propio *Gran vidrio*, pero, aun así, Duchamp les dedica un importante estudio; de hecho, más de uno.

El trabajo que me dispongo a comentar se conoce como *La red de zurcidos* (número 214 en el catálogo completo de Schwarz; figura 9.5/2). Se trata, a la vez, de una obra independiente y un estudio preparatorio para *El gran vidrio*. A primera vista, recuerda mucho al mapa de un sistema de ferrocarriles. La estación principal —situada en la esquina inferior derecha, al sureste— es el vértice del que se abren varios ramales al oeste y, de nuevo, al norte. Sobre las líneas se observan unos pequeños símbolos numerados que podrían ser más estaciones y otros que tal vez indicarían puentes o túneles. Cada «rama» parece acabar en una especie de «terminal». Si miramos el «sistema de transporte» de lado, desde la esquina inferior derecha, se puede percibir su relación con los tubos capilares del *Gran vidrio*, pues en este caso se reproduce el sistema en una proyección de «perspectiva» (desde este punto de vista), en vez de como un «mapa». En

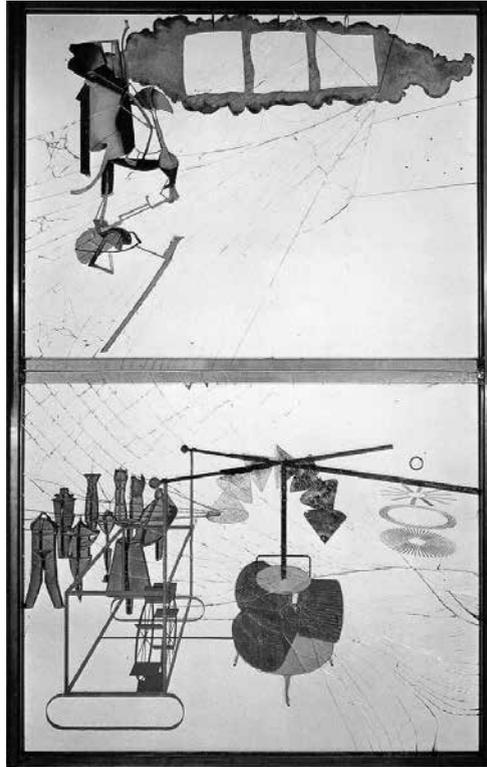


Fig. 9.5/1. *El gran vidrio*, o *La novia desnudada por sus solteros, incluso*, por Marcel Duchamp. Philadelphia Museum of Art.

El gran vidrio, el mapa bidimensional que muestra la *Red* se ha convertido en una perspectiva en tres dimensiones de los tubos capilares, lo que señala la transición de un mundo tridimensional a uno tetradimensional al ofrecer un ejemplo de un paso de las dos a las tres dimensiones.

Por este motivo, *La red de zurcidos* es una protención hacia *El gran vidrio* (en parte), aunque solo aparece en esta con una perspectiva transformada. Al mismo tiempo, se trata de una retención de ciertas obras anteriores, pues, en concreto, repite directamente una pieza titulada *Tres zurcidos-patrón*, que consta de tres reglas curvas de maderas que se usaban para dibujar las «vías» torcidas de la *Red*.

Una idea en la que trabajaba Duchamp era que en la «cuarta dimensión» los sucesos que nos parecen «pura casualidad» ocurren en realidad por *necesidad*. En la cuarta dimensión, una longitud «arbitraria» o una curva «aleatoria» podrían ser cuestiones muy básicas como «un metro» o «una línea recta normal». En consonancia con ello, Duchamp dejó caer tres hilos de un metro de longitud sobre unos lienzos, pegajosos de barniz. A partir de las curvas que ge-

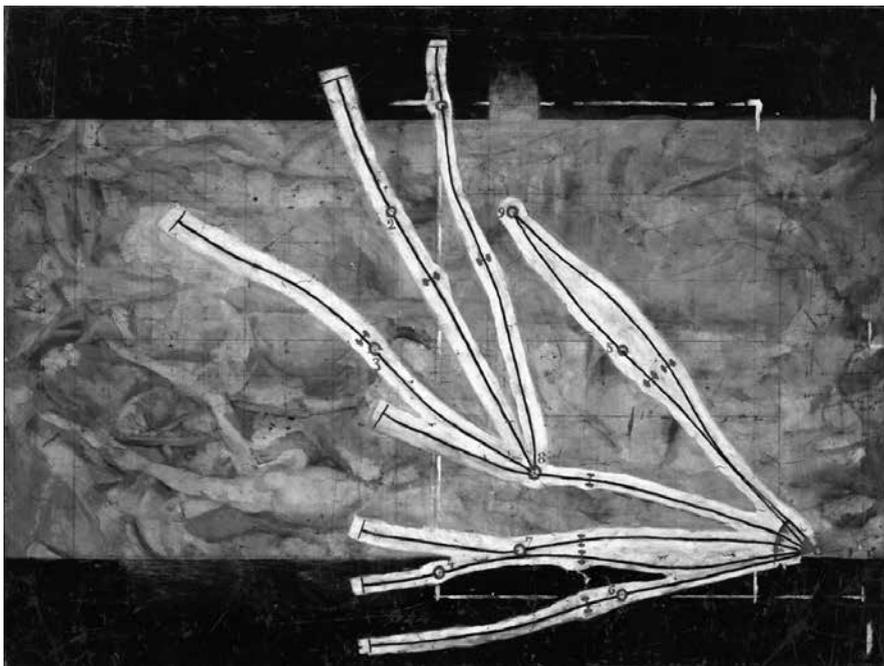


Fig. 9.5/2. *La red de zurcidos*, por Marcel Duchamp.
© Succession Marcel Duchamp, ADAGP, París y DACS, Londres 1998.

neró cortó los lienzos y creó los *Tres zurcidos-patrón*, que se convertirían en las formas geométricas básicas y las unidades de medida de la «cuarta dimensión». Por supuesto, la red es una «retención fuerte» de esos lienzos, de la misma manera en que es una «protención fuerte» hacia los tubos capilares.

Sin embargo, no acaba aquí la cuestión. Si examinamos más detenidamente la *Red*, vemos que está pintada sobre algo más. Duchamp no empleó un lienzo fresco sin mácula, sino que ha reciclado uno, en el que ya se había grabado una imagen, para su estudio de los tubos. De hecho, al parecer, ya habían utilizado dos veces ese lienzo para diferentes propósitos. Contando desde la capa «superior», *La red de zurcidos* se compone de los siguientes elementos:

1. El «mapa» de la *Red*.
2. Un boceto preliminar muy débil del *diseño completo* que corresponde al *Gran vidrio* como Duchamp lo proyectó en 1913 antes de haber concretado muchos detalles.
3. Una versión de *Chico y chica en primavera*, el lienzo «simbolista» de Duchamp de 1911, su primera pintura importante, que trata los temas de la «iniciación» y quizá el incesto, en relación con su hermana, Suzanne, a quien se lo regaló por su boda (figura 9.5/3).



Fig. 9.5/3. *Chico y chica en primavera*, por Marcel Duchamp (1911).

Claro está, Duchamp podría haberse permitido emplear un lienzo en blanco o, simplemente, una hoja de papel grande para los puntos 1 y 2 si lo único que necesitaba era una superficie en la que pudiera dibujar sus diseños, y, sobre todo, si pretendía vender sus bocetos a mecenas una vez hubieran cumplido su cometido, como acostumbra la mayoría de artistas, e inclusive el propio Duchamp en una etapa posterior. En cambio, produjo lo que compone una *serie* de obras con un *solo* lienzo. Una parsimonia contraproductiva, podría concluirse, pero luego lo compensó al crear numerosas copias de sus trabajos anteriores, o al contratar a otros para que los elaboraran.

Claramente, los motivos subyacentes han de ir más allá de lo puramente económico. Al generar un palimpsesto de tres obras que sirven de estudio preparatorio para una cuarta (y muchas más), Duchamp se acerca a la cuarta

dimensión por una vía más, de hecho, perspicua desde la perspectiva antropológica. Recordemos el título del cuadro: *La red de zurcidos*. A los antropólogos nos ha de sonar este nombre, porque en nuestra memoria está grabado a fuego el ensayo *Elementary Forms of the Religious Life* [en español, *Las formas elementales de la vida religiosa*], de Durkheim, y, si no, al menos todos hemos leído *Totemism* [en español, *El totemismo en la actualidad*] de Lévi-Strauss (1964), que cita las palabras de Durkheim. La fuente original es el discurso metafísico de un dakota:

Cada cosa al moverse, en un momento o en otro, aquí y allá, pone un tiempo de detención. El ave que vuela se detiene en un sitio para hacer su nido y en otro para descansar. El hombre que anda se para cuando quiere. Así el dios se ha detenido. El sol, tan brillante y magnífico, es un lugar donde se ha detenido. La luna, las estrellas, los vientos —es allí donde estuvo. Los árboles, los animales son todos sus puntos de detención, y el indio piensa en esos lugares y a ellos dirige sus plegarias para que lleguen al lugar donde el dios se ha detenido, y obtener ayuda y bendición⁵⁹ (Durkheim, citado en Lévi-Strauss 1964: 98).⁶⁰

Lévi-Strauss cita este fragmento mientras reflexiona sobre las ideas de Bergson, que, según el autor, propuso una perspectiva muy similar en *La evolución creadora*, y que, sin duda, conocía el pasaje de Durkheim en que figura tal visión. Lévi-Strauss continúa señalando:

Para subrayar mejor la semejanza citaremos sin transición el párrafo de *Les deux sources* [Las dos fuentes de la moralidad y la religión en español] en que Bergson resume su metafísica:

Una gran corriente de energía creadora se lanza en la materia para obtener lo que puede. En la mayoría de los puntos queda detenida; estas detenciones se traducen a nuestros ojos por otras tantas apariciones de especies vivientes, o sea de organismos en los que nuestra mirada, esencialmente analítica y sintética, discierne una multitud de elementos que se coordinan para cumplir multitud de funciones; el trabajo de organización, sin embargo, no era sino la detención misma, acto simple, análogo al hundimiento del pie que determina instantáneamente que miles de granos de arena se extiendan para formar un dibujo.

Los dos textos coinciden tan exactamente que parecerá sin duda menos arriesgado, después de haberlos leído, admitir que Bergson pudiera comprender lo que se oculta detrás del totemismo porque su propio pensamiento, sin que lo supiese, guardaba una relación de simpatía con el de las poblaciones totémicas. Así pues ¿qué es lo que ofrecen de común? Parece que el parentesco resulta de un mismo deseo de aprehensión global de estos dos aspectos de lo real que el filósofo designa con los nombres de *continuo*

59 N. del T.: tomado de *El totemismo en la actualidad*. Trad. F. González Aramburo. México: Fondo de Cultura Económica.

60 N. del T.: En realidad, la cita corresponde a James Dorsey. 1894. «A Study of Siouan Cults». *11th Annual Report (1889-1890)*. Washington: Bureau of Ethnology. 361-564.

y *discontinuo*; de una misma negativa a elegir entre los dos; y de un mismo esfuerzo por hacer de ellos perspectivas complementarias, que desembocan en la misma verdad (Lévi-Strauss 1964: 98; léase el original para encontrar las referencias bibliográficas).⁶¹

Ya no nos es difícil comprender cómo se conecta el tema de *La red de zurcidos* de Duchamp con la manera especial en que se ha presentado, como un pastel de varias capas, que son las obras de arte colocadas una sobre otra. El cuadro es eso mismo que nos muestra: una *red de zurcidos*, una serie de «paradas» en las que Duchamp se hace visible, a lo largo de su «vuelo», en forma de un índice de su agencia, una obra de arte determinada. La *red* parece un «mapa» porque forma parte de un mapa del *tiempo*, pero solo puede ser uno de carácter tetradimensional. Como Bergson, Duchamp quita importancia a lo simplemente «visible» o su representación ilusionista y desconfía de nuestra mirada, «esencialmente analítica y sintética»; en su lugar, busca la «corriente de energía creadora» —el *durée* o el «ser» heideggeriano— que «se lanza en la materia», es decir, la cuarta dimensión.

En términos de Husserl, se da una analogía sorprendente entre la transparente formación en capas de *La red de zurcidos* y el concepto de *durée* conformado por retenciones, retenciones de retenciones, y así sucesivamente. La *red* es una protención hacia *El gran vidrio*, que, en primer lugar, es una retención del diseño abstracto original de la obra, elaborado antes de que se concretara su contenido; y, en segundo lugar, una retención, realizada a partir de la primera, de los inicios simbolistas de Duchamp, el ansia de trascender y liberarse del deseo incestuoso —la «iniciación»— que lo condujo al camino que continuó recorriendo desde entonces. Duchamp nos da la oportunidad de ver su pasado, conforme este se «hunde», como un componente transformable de su presente. Este se retiene como algo ya desbancado a lo largo de su vida. En efecto, la historia del arte nos ofrece sólidas razones para interpretar *El gran vidrio* como una versión transformada, un recuerdo distante, de *Chico y chica en primavera* (Golding 1973: capítulo 3).

Por tanto, propongo un modelo «dakota» de la *œuvre* del artista. Como nos revela el cuadro de Duchamp de manera tan impactante, cada obra es un lugar donde la agencia se «detiene» y adopta una forma visible. El francés llamó al *Gran vidrio* un «retardo en vidrio» (*retard en verre*). Con esto señala, precisamente, que esta idea —el vidrio como placa fotográfica— retarda el pasaje de las sombras de la cuarta dimensión y captura sus rastros visibles. En obras posteriores se repite este proceso de modo más explícito, por ejemplo, en *Tu m'* (1918), donde aparecen las «sombras» ilusionistas de los *ready-mades* anteriores de Duchamp: la *Rueda de bicicleta* (1913), el *Perchero para sombreros* (1914), etc.

61 N. del T.: tomado de *El totemismo en la actualidad*. Trad. F. González Aramburo. México: Fondo de Cultura Económica.

En otras palabras, cada obra de Duchamp nos invita a adoptar una perspectiva especial de todas sus obras, a menudo porque nos brinda citas o referencias explícitas relativas a trabajos pasados y futuros, pero también porque bosqueja las retenciones y protenciones de manera más oscura. La red total, infinitamente transformable, de referencias internas –protenciones y retenciones– que integran la *œuvre* a partir de *todas* las «paradas» temporales –que solo es posible concebir en serie– constituye la cuarta dimensión, que no se podrá representar, pero sí *conceptualizar*, por supuesto, y que no tiene nada de «mística». En este sentido, Duchamp encuentra invicto una justificación como un psicopompo secular y bromista.

En este momento, tras no haber hecho más que rayar la superficie, no continuaré más la reflexión sobre la *œuvre* de Duchamp, aunque espero haber comentado lo suficiente para animar a todos los lectores interesados en el tema a que sigan indagando sobre ello, pues la literatura y la documentación de que disponen destacan por su inusual abundancia y profundidad. Mi objetivo en este trabajo es solo defender la idea de que la subjetividad de Duchamp, su *durée* interior, se concreta en una serie de momentos, «retardos» o «paradas», con los rastros objetivos de su agencia, es decir, sus obras de arte y los textos que redactó para que las acompañaran. Nos encontramos, de forma pública y accesible, con el «continuo de continuos de modificaciones protencionales y retencionales» que Husserl describía para esclarecer la conciencia, el proceso completamente *subjetivo* de la cognición. Dicho de otro modo, no solo podemos acceder a la conciencia de Duchamp, el flujo de su ser agente, como objeto distribuido, sino que esta ha adoptado esa misma forma. Duchamp solo *se ha convertido* en el objeto, que ahora traquetea por el mundo en numerosas formas, como partes separables de la persona, ídolos, pieles o artículos de valor muy preciados. Así, volvemos a nuestro punto de partida, pero nos queda un paso más que dar. Duchamp es (o era) una mente individual, una persona particular que ejercitaba su propia agencia. ¿Qué hay del arte que han producido no los individuos a lo largo de su vida, sino los colectivos en extensos periodos de tiempo? En otras palabras, ¿qué podemos decir de las «tradiciones» colectivas? ¿Podemos expandir, por así decirlo, el modelo de la «*œuvre* del artista» que acabamos de construir para abarcar algo más amplio que corresponde a la «tradicón cultural», de manera que veamos eso también como un objeto distribuido estructuralmente isomorfo respecto de la conciencia como proceso temporal o *durée*?

Este es el problema final al que me dedicaré en la conclusión de este trabajo.

9.6. *La casa de reunión maorí*

Recientemente, Roger Neich (1996) ha proporcionado abundantes datos que conciernen a la pregunta que acabamos de formular, después de completar un exhaustivo estudio sobre todas las casa de reunión que existen o que cuentan con documentación fotográfica, construidas por los maoríes de isla Norte entre *c.* 1850 y 1930. A su vez, estos edificios se desarrollaron a partir de las casas de los jefes, unas grandes construcciones erigidas con un diseño magnífico en mente a principios del siglo XIX en la época preeuropea (figura 9.6/1, tomada de Neich 1996: figura 68).



Fig. 9.6/1. La casa de reunión maorí como índice colectivo de poder comunitario.
Fuente: Nga Taue-Waro, te Ore Ore Marae, Masterton. Auckland Public Library.

La «casa de reunión» maorí de la actualidad se concibió durante la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo desde 1870, periodo en el que los maoríes descubrieron que ya no podían competir entre sí (o con los europeos) a la manera belicosa tradicional. Entonces, su espíritu de competición se canalizó cada vez más hacia construir casas de gran tamaño, con tallados y pinturas exquisitos. Las comunidades maoríes intentaban, tanto como les permitieran sus posibilidades, superar a sus vecinos y rivales en este aspecto. Por este motivo, la suma de las casas de reunión compone un género especial de producción artística que se extiende en una fase determinada de la historia maorí —una época gloriosa en muchos aspectos, que los maoríes de hoy en día recuerdan con orgullo justificado—, que podemos considerar «coherente» en el sentido que necesitamos. O sea, todas las casas de reunión maoríes seguían una «plani-

ficación básica» común y se construían con un mismo propósito: servir como objetivación de la fortuna, la sofisticación, la habilidad técnica y el legado ancestral de la comunidad que la erigía, y como forma de asegurar que a quienes no pertenecían a ella y que se encontraran ahí los consumieran los celos y que quedaran completamente intimidados ante tan magníficos edificios. Nick Thomas comenta acerca del arte maorí:

Las casas (...) *no* eran «símbolos» (...), sino vehículos del poder de un colectivo. Eran índices simultáneos de la propia vitalidad del grupo, y de los otros que quedaban indefensos en idea o en efecto. Las diferenciaciones entre la función y el significado, el uso y la expresión, y la instrumentalidad y el simbolismo oscurecen lo que estaba integrado como un proceso en estas presentaciones colectivas de eficacia tribal (Thomas 1995: 103).⁶²

Puede que las casas de reunión maoríes hayan sido la producción colectiva de muchos artistas y constructores individuales que trabajaron en comunidades separadas en épocas distintas, y que cada uno se esforzara para generar algo especial, pero todos esos edificios son expresiones de una trayectoria histórica común, un sistema cultural común, un objetivo ideológico y político común. En consecuencia, tenemos derecho a agruparlos como hace Neich, pues constituyeron la «ruta común definitiva» de la expresión física de la naturaleza maorí como experiencia colectiva durante el periodo relevante a ello.

Como los «índices de agencia» eran *casas* –artefactos con características muy especiales (Hugh-Jones y Carsten 1996)–, poseen ciertas especificidades que las hacen muy adecuadas para proyectar la agencia colectiva. En primer lugar, las casas son «colectivas» en el sentido más sencillo, pues los miembros de la comunidad se reúnen y están integrados en ellas, lo cual se puede decir de cualquier casa. Este es el motivo por el que se designa a muchos grupos sociales con el nombre de «casas» (Lévi-Strauss; Hugh-Jones y Carsten, *op. cit.*). En segundo lugar, las casas son artefactos complejos compuestos de numerosas partes individuales y estandarizadas; se trata de entidades organizadas u «orgánicas», a diferencia, por ejemplo, de un cuenco o una lanza, por muy maravillosa que sea la elaboración de estos. Su diseño orgánico y su capacidad para desmontarse, volverse a montar, remodelarse y redecorarse les permite objetivar la conexión de los procesos históricos. Finalmente, y sobre todo, son cuerpos *para* el cuerpo. Son contenedores con orificios de entrada y salida, igual que nuestro cuerpo. Las casas, cavidades que se llenan de contenidos vivos, son cuerpos porque tienen huesos fuertes, caparazones duros, y pieles tan fascinantes como chabacanas que seducen y aterran a la vez; y porque po-

62 Cabe destacar que las afirmaciones de Thomas desempeñaron un papel fundamental en proyectar las ideas expresadas en el capítulo 1 de este trabajo.

seen órganos para sentir y expresarse: ojos que otean a través de las ventanas y mirillas, voces que reverberan en la noche. Entrar en una casa es introducirse en una mente, una inteligencia sensible, sobre todo, si es similar a las construcciones que solían edificar los maoríes. Como muchos psicólogos tradicionales, este pueblo situaba la mente y la intención en las vísceras, por lo que quien ingresaba a una casa entraba en el estómago del ancestro y se dejaba abrumar por la antigua presencia que rodeaba todo. Arriba se hallan las costillas del ancestro en forma de travesaños con una decoración sublime que convergen hacia la columna vertebral, la parhilera, que es el manantial de la continuidad ancestral. En todos lados se hallan ídolos de seres antiguos que observan lo que hay a sus pies. Con su hipnótica mirada, captura al espectador en sus procesos mentales (véase el capítulo 7 sobre los ídolos). Los simulacros voladores de los ancestros voltean por el espacio interior con una rapidez y una profusión increíbles. Todo pensamiento privado e independiente se supedita a ellos, pues solo es posible la cognición que emana de la casa y que forman parte de su misma estructura.

Neich lleva a cabo un análisis exhaustivo sobre el «simbolismo» cosmológico de las casas de reunión maoríes, donde muestra con mucho detalle cómo cada una de ellas se concebía expresamente como el cuerpo del ancestro epónimo de la comunidad, a quien no se le erigía un «monumento» con la casa que llevaba su nombre, sino que le reconstruía con esta edificación. La casa no era lo que quedaba de la existencia y la agencia del ancestro en otras coordenadas distantes, sino que era el cuerpo que aquel poseía aquí y ahora, mediante el cual se ejercitaba su agencia en el presente inmediato (describir este fenómeno con el término «simbólico» es un craso error, evidentemente). Al mismo tiempo, la casa era una multiplicidad de cuerpos conectados, un «fractal» físico en el sentido de Wagner (1994; léase el capítulo 7.11), pues se componía de los cuerpos de quienes descendían del ancestro por sucesión genealógica, tanto los aún vivos como los ya fallecidos. La parhilera objetiva la continuidad genealógica de la línea sucesoria de jefes (en principio, por primogenitura masculina), mientras que los travesaños inclinados representan la proliferación de ramas cadete a ambos lados. Estos se decoraban con unos fascinantes patrones llamados *kowhaiwhai* (figura 9.6/2, tomada de Neich, figura 17), que evocaban los brotes y las raíces de la *kumara*, el boniato tan productivo y abundante que forma la base de la dieta maorí. El cuerpo, la genealogía y los huertos estaban copresentes, funcionando en sinergia. Al reunirse en la casa, los miembros vivos de la comunidad no eran más que «muebles», por así decirlo: accesorios móviles de su estructura sólida y duradera en la que acabarían absorbiéndose como «elementos fijos».

Sin embargo, con este apartado no pretendo comentar la importancia cultural de la casa de reunión maorí, pues sería redundante debido al excelente

trabajo que ya han publicado sobre este tema Neich y sus colegas. Las anteriores afirmaciones solo reiteran la tesis que ya hemos defendido previamente en este trabajo, según la que los artefactos –como las casas de reunión maoríes– no son «símbolos», sino índices de agencia. En este caso, se trata de una agencia colectiva, ancestral y, principalmente, de carácter político.

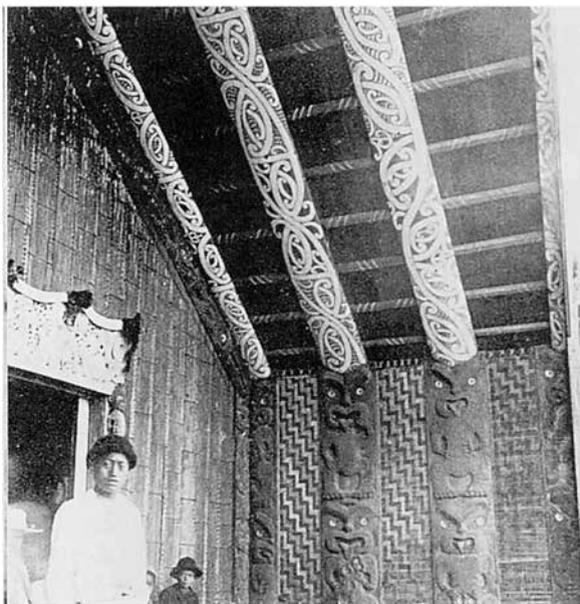


Fig. 9.6/2. Patrones *kōwhiriwhiri*: parte de la veranda o porche de la gran casa de Ngati-Porou en Wai-o-Matatini, East Cape. Fuente: placa XIII de Augustus Hamilton, *Maori Art* (1896).

El motivo por el que presento este material es profundizar en el tema de las «tradiciones». ¿Hasta qué punto podemos estudiar toda la gama de casas de reunión maoríes como un único objeto coherente distribuido en el espacio y el tiempo que, en cierto sentido, repite los procesos de cognición o conciencia a escala histórica y colectiva? Por suerte, gracias a los meticulosos estudios de Neich podemos progresar en esta dirección. Para mostrarlo, no necesito más que reproducir una tabla, elaborada por el propio Neich, que aparece en la página 220 de su libro (figura 9.6/3) bajo el título «The Transmission of Selected Figurative Painting Traditions» [La transmisión de ciertas tradiciones de pintura figurativa], y que se organiza de la siguiente manera. El eje horizontal de la tabla corresponde al tiempo histórico (entre 1870 y 1930), mientras que el eje vertical, que no lleva leyenda, representa de manera implícita el espacio geográfico; es decir, las casas de reunión –los grandes puntos negros con números y letras– que se extienden en una misma línea horizontal son o eran contiguas en el espacio. Los números representan ciertas casas de reunión que

se encuentran en el amplio catálogo de Neich; y las letras, las «tradiciones» de pintura figurativa maorí, que empezó a desarrollarse y proliferar desde 1870; antes de esa fecha, solo era «figurativa» la escultura maorí, mientras que la pintura, en las casas de reunión, seguía el estilo *kowhaiwhai* y derivados suyos. En realidad no es necesario analizar el material de Neich en absoluto, pues ya está muy detallado y cuenta con mucha información contextual tal y como está. Lo único que pretendo hacer es subrayar una observación que sin duda el lector ya habrá hecho: destaca poderosamente la similitud entre el esquema de Neich y el que presenté en la figura 9.4/1, el diagrama de puntos y flechas con el que buscaba ofrecer un modelo abstracto de la *œuvre*.

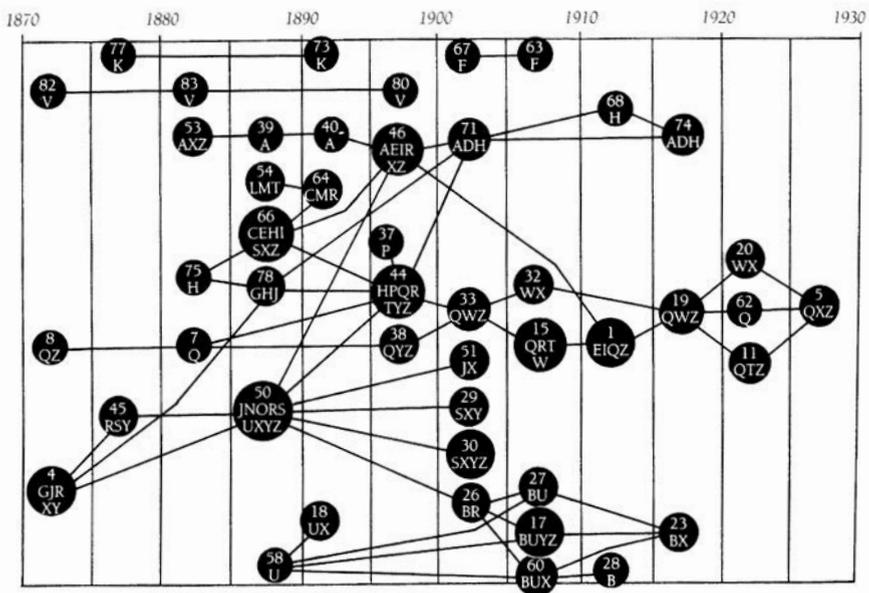


Fig. 9.6/3. La casa de reunión maorí como objeto distribuido en el espacio-tiempo. Fuente: Neich 1996.
Tabla titulada «The Transmission of Selected Figurative Painting Traditions».
Reproducida con el permiso de Roger Neich y Auckland University Press.

En vez de flechas, Neich une los nódulos de su red histórico-geográfica con líneas sencillas. El autor no piensa en términos de protenciones y retenciones que, desde un «ahora» determinado o desde la posición temporal de una obra de arte cuando está completada, siempre tienen una dirección definida: hacia el pasado –recuerdo, repetición–, o hacia el futuro –proyecto, boceto preliminar–. En cambio, Neich realiza su reflexión, como todo historiador del arte, según el «progreso», del pasado al futuro, pues su ensayo entero se basa, no sin fundamento, en la premisa del «desarrollo» de un arte maorí distintivo, por

lo que supongo que, si hubiera empleado flechas en lugar de líneas para su tabla, aquellas habrían apuntado siempre hacia la derecha. Sin embargo, esto no llega a ser del todo lógico, ya que el concepto de la «transmisión de tradiciones» conlleva, principalmente, que se contrata a un artista para decorar una casa en un momento «T cero» y que aquel «recuerda» un ejemplar que observó en otro lugar y otro edificio, en un tiempo «T menos uno». La transmisión de una «tradición», la repetición de un modelo, estriba en objetivar un recuerdo, así que es un proceso intrínsecamente retrospectivo. Por este motivo, lo más lógico sería que las flechas apunten no de izquierda a derecha, sino de derecha a izquierda, pero esto tampoco serviría, porque, fuera lo que fuera eso que tuvieran en mente los constructores maoríes, seguro que no era reproducir dócilmente las casas que ya habían edificado otras comunidades en algún punto del pasado, inmediato o distante. Como enfatizamos antes, el objetivo fundamental de estas casas era destrozarse la autoestima –arquitectónica– de las comunidades rivales, exaltar a los ancestros de la comunidad por encima de los ancestros de las demás al objetivarlos con una magnificencia y una sofisticación superiores, lo que suponía, *inter alia*, incorporar referencias al arte *pakeha* –blanco– en la decoración junto con las formas «tradicionales» de arte. Las casas no solo incluían «innovaciones» –es decir, elementos no tradicionales que más tarde se convirtieron en sí mismas en «tradiciones» a fuerza de imitación–, sino que cada una también constituía una «innovación» completa, pues se orientaba al futuro, al triunfo político que se anticipaba como resultado del esfuerzo invertido en la construcción. La edificación era una acción colectiva e intencionada, y toda acción está intrínsecamente orientada al futuro. La «agencia del ancestro» del que la casa es índice también se dirige al futuro, puesto que la casa, el cuerpo del ancestro, no es ni un cadáver ni un monumento al fallecido. De nuevo, parece que deberíamos apuntar nuestras flechas de izquierda a derecha, en dirección al futuro. Después de todo esto, Neich, al parecer, ha acertado al abstenerse de usar flechas, ya que, las usemos como las usemos, acabamos con una paradoja entre manos. Como artefactos «tradicionales», las casas de reunión maoríes presentan, sin duda, un carácter retrospectivo, pero, como gestos políticos son de naturaleza prospectiva. Así las cosas, ¿cómo es posible que las casas sean prospectivas y retrospectivas al mismo tiempo?

Sin embargo, ya hemos encontrado esta dificultad antes, y espero haberla resuelto entonces. Un artefacto o un suceso nunca son tradicionales o innovadores en términos absoluto o, como los filósofos del tiempo se sienten inclinados a decir, *sub specie aeternitatis*. Solo pueden ser «tradicionales» cuando se observan desde una perspectiva posterior, como una pantalla o transparencia a través de la que se percibe ligeramente a sus precursores. El objeto «tradicional» se aprehende como una retención, una retención de retenciones, etc. Por el contrario, uno «innovador» solo lo es si y solo si nos situamos antes que él en

el tiempo (o sea, en un momento en que aún no ha ocurrido o está a punto de ocurrir), así que, de manera similar, podemos verlo como una pantalla a través de la cual se pueden percibir los objetos posteriores como protenciones, protenciones de protenciones, etc. Por lo tanto, el objeto temporal compuesto de todas las casas de reunión que aparecen en el esquema de Neich constituye no una red de relaciones temporales que se puede abarcar con un único mapa sinóptico, sino solo un «archivo» formado por series enteras de varios mapas que corresponden a distintos puntos temporales y espaciales. Cada uno de estos genera una distribución particular de relaciones retencionales y protencionales entre una casa de reunión determinada y sus vecinas espaciotemporales. La naturaleza, lógicamente obligatoria, de tal perspectiva en continuo cambio acerca de la tradición implica que comprender la historia del arte es un proceso en esencia similar a la conciencia en sí misma, caracterizada por un flujo de perspectivas continuo.

Hablando con mayor concreción, podemos interpretar toda casa de reunión, observada desde una perspectiva más contemporánea, como un «recuerdo» objetivado de las casas anteriores a ella. Efectivamente, en términos de los procesos cognitivos de los constructores maoríes, la «memoria» es la facultad responsable de transmitir la sabiduría y las habilidades –en otras palabras, la «tradición»– que encarna la casa, pero esto no sería «tradición» a menos que las anteriores, construidos a partir del «recuerdo», tuvieran precedentes propios. Entonces, tales casas previas serían recuerdos de estos últimos, situados en un pasado más lejano. Cada casa condensa no solo el recuerdo del ejemplar inmediato, sino una acumulación de recuerdos, recuerdos de recuerdos, y así sucesivamente. Es decir, lleva en sí misma la capa entera de *durée* y pertenece no solo al «ahora», las coordenadas temporales de su fecha de construcción, sino también a un campo temporal extendido que se estira hacia el pasado para luego alcanzar el presente otra vez.

De manera inversa, cada casa es un proyecto de casas futuras, un «boce-to» de las que aún no se han erigido. Tendemos a ver los artefactos, sobre todo, los espléndidos como estos edificios, como si plasmaran las intenciones finales de sus creadores, pero todo el que alguna vez ha participado en una construcción –incluso, una reforma de una simple casa urbana– reconocerá que rara vez las cosas son tan sencillas; lo construido acaba siendo lo que se considere la mejor opción posible a la luz de todas las dificultades prácticas y las limitaciones de la situación, puesto que ya se ha tomado la decisión de construir «lo que sea». Pensaremos que nuestra ampliación es indudablemente superior a la de nuestros vecinos, lo que no significa que no nos gustaría demolerlo todo y empezar de cero si fuera una opción viable. En efecto, podemos suponer que esa misma separación entre nuestras aspiraciones y la realidad también se daba en la edificación de las casas de reunión maoríes, que, como recordaremos, se

construían con una competitividad expresa para indexicalizar la superioridad de una comunidad y de sus legiones de ancestros sobre las comunidades vecinas. En este contexto, ninguna casa era lo bastante grande, sofisticada, cara y magnífica, aunque, en realidad, los maoríes del siglo XIX formaban un pueblo pobre y oprimido cuyos números no cesaban de disminuir. Al fin y al cabo, la ayuda que les ofrecían los ancestros era finita. Probablemente, las casas que edificaban distaban mucho de lo que les habría gustado construir. Quizás sobrepasaban a las casas anteriores, y quizás también a las de las comunidades rivales (si bien esto no se reconocería en público), pero difícilmente podrían superar y hasta igualar lo que los maoríes *habrían querido* que fueran. Se trataba de simples «bocetos», «protenciones» hacia la casa de reunión definitiva, que, por razones prácticas, siempre sería irrealizable. Tal «boceto» encarnaba la promesa de construir, en algún momento del futuro cuando las circunstancias fueran *verdaderamente* favorables, una casa de reunión para superarlas a todas. Con esta «amenaza» se retaba a los vecinos tanto como con la casa «realizada» en sí misma.

Así, logramos ver la suma de las casas de reunión maoríes como un proceso cognitivo extendido, un movimiento de *durée* interior, así como un conjunto de objetos existentes y de documentos relativos a otros que ha borrado el tiempo. Podemos concebir la casa de reunión maorí, en su forma total, como un movimiento de pensamiento, de recuerdos que se sumergen en el pasado, y también como uno de aspiración que avanza hacia un futuro irrealizado y tal vez irrealizable. A través del estudio de estos artefactos, logramos comprender la «mente» como una disposición externa –y eterna– de actos públicos de objetivación, a la vez que como la conciencia de un colectivo que evoluciona y trasciende el *cogito* individual y las coordenadas particulares de todo aquí y ahora.