El fragmento posible e imposible : los invariantes de un proceso : de cómo supe hacia dónde realmente se dirigía el Ángel de la Historia

Autor(en): **Fernández Mallo, Agustín**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): **- (2016)**

Heft 28

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1047166

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

El fragmento posible e imposible. Los invariantes de un proceso.

De cómo supe hacia dónde realmente se dirigía el Ángel de la Historia

Agustín Fernández Mallo

En 1920 Paul Klee pinta la acuarela, *Angelus Novus*.

Poco tiempo después, Walter Benjamin, en uno de sus recurrentes paseos urbanos ve una copia del cuadro, lo compra, cada noche lo mira con detenimiento y en una de esas observaciones cree ver en ese ángel al Ángel de la Historia y, por añadidura, la alegoría del momento histórico en el que en aquellas fechas se hallaba inmerso Occidente: *el progreso* como

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 28 (otoño 2016): 233-244.

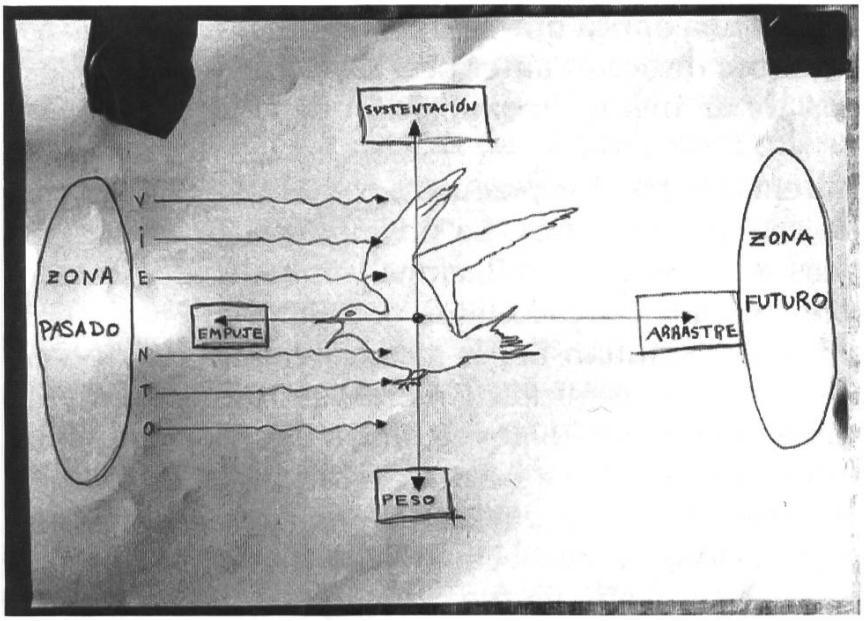
horizonte último. Tal idea, como sabemos, Benjamin la dejó así escrita (permítanme que lo recordemos):

> Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus novus*. Se ve en él a un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas extendidas.
>
> El Ángel de la Historia también debe tener ese aspecto.
>
> Su rostro está vuelto hacia el pasado. Tal pasado es para *nosotros* una simple cadena de acontecimientos, pero *él* ve ahí una catástrofe única que arroja a sus pies ruinas tras ruinas, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer todo lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán le arrastra irresistiblemente hacia el *futuro*, al cual vuelve las espaldas mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Éste* huracán es lo que nosotros llamamos *progreso*.

De modo que el Ángel de la Historia mira hacia el pasado —hacia las *ruinas* del pasado que van amontonándose ante sus ojos—, pero al mismo tiempo es desplazado —de espaldas— por el huracán que lo impulsa hacia un futuro del cual no puede escapar; futuro que no es otro que la encarnación del *progreso*.

Este párrafo, que durante un siglo ha sido objeto de toda clase de interpretaciones y reutilizaciones, le da a la Historia —la Historia con mayúsculas—, un valor sentimentalmente ambiguo: es pesimista desde el punto y hora en que el progreso, por muy esperanzador que nos parezca, no se halla exento de la contemplación de lo que, destruido, vamos dejando atrás. Y resulta optimista por cuanto viene a decirnos que, aunque sea de espaldas, avanzamos hacia un futuro de prometedores hallazgos.

Pero cualquiera que tenga conocimientos de aerodinámica sabrá que si el viento —el huracán en el texto de Benjamin— impacta de cara sobre las alas de un pájaro, éste será elevado y desplazado *en la dirección opuesta a aquella en la que sopla el viento*, es decir, exactamente la contraria a la que postula Benjamin.



Como se ve, el Ángel de la Historia no sólo mira hacia el pasado (zona de pasado) sino que *también se dirige directamente al pasado*. Esa fuerza, técnicamente llamada *empuje*, lo lleva hacia el lugar en el que, por lo tanto, se hallan las *ruinas*, en ningún caso el futuro o el *progreso*.

Lo cual implica que, tarde o temprano, el Ángel colisionará contra las ruinas y, si del Ángel de la Historia estamos hablando, acontecerá el consecuente fin de la Historia. ¿O quizá no?

Como no sé si todo esto habrá quedado claro, intentaré explicarlo de otro modo, con un símil de carácter teatral o cinematográfico, que separo en 3 partes:

1) Cuando en una película, en una teleserie, incluso en un *reality show* de primera generación, los actores beben *whiskey*, en realidad beben té, y cuando beben ginebra en realidad beben agua, o cuando comen un plato de sopa, en realidad no comen nada. Y el espectador lo sabe. Esto, dependiendo de cada situación en concreto, rebaja el nivel de realidad e incrementa el de simulación de esa realidad. A finales del siglo XX a eso se le llamó posmodernismo.

2) La segunda posibilidad es la misma que la primera, pero de signo contrario: los actores, cuando beben té lo que en verdad están bebiendo es *whiskey*, cuando beben agua lo que en verdad están bebiendo es ginebra, cuando beben Cocacola lo que en realidad están bebiendo es un cubalibre, cuando comen alimentos *bio* en realidad comen productos elaborados con grasas *trans*, etc. Y en este caso el espectador no lo sabe [o sólo los muy informados lo saben]. Esta inversión respecto al primer caso resulta ser la puerta a lo que podemos llamar *simulación*

negativa, propia de una época que se dio en llamar *modernidad*, y que como su nombre indica es anterior a la posmoderna.

Demoramos, de momento, la exposición de la tercera posibilidad.

Lo que diferencia estas dos posturas, como sabemos, es una actitud, que es estética y política. La posmodernista genera sus ruinas históricas a través de simulaciones embellecidas, preparadas y sobretematizadas —pensemos por ejemplo en los parques temáticos, que "simulan beber *whiskey* cuando lo de verdad beben es té"—, y la segunda genera sus ruinas mediante simulaciones que juegan con lo abyecto, con una pose que busca llegar al fondo en el que se ocultan todas esas "verdades" que bajo el prisma de una moral tradicional no son más que material de mal gusto o de deshecho. Dicho de otra manera: la finalidad del posmodernismo no fue sino jugar con la moral tradicional a través de una ironía que pone en juego lo verdadero/falso —apela pues al juego y a la seducción—; por el contrario, la modernidad trató de embellecer la basura que, por definición, la moral tradicional desprecia u oculta, y para ello se valió de subculturas que apelaban a valores de carácter esencialista: la fidelidad, la nobleza, lo "auténtico" o la verdad.

Ambas actitudes, a través de sus respectivas y antagónicas simulaciones, edificaron y reverenciaron sus propias ruinas. Son estas ruinas las que, según Benjamin, observa el Ángel de la Historia en tanto se aleja de ellas.

ESCALA 1:1

Pero la tercera posibilidad, la que faltaba por abordar, es la que nos interesa. Se trata de lo que podemos llamar *escala 1:1*, y es una muy especial clase de simulación, en apariencia absurda, que podría describirse así: cuando los actores beben *whiskey* realmente están bebiendo *whiskey*, cuando beben té realmente están bebiendo té, cuando beben agua realmente están bebiendo agua, y así con todo. Eso, en apariencia, simple y llanamente es lo factual, el acontecer a secas, la frase o texto que, por ello, en apariencia carece de autor y de adjetivaciones. No faltará quien diga que este caso es simple y llanamente la Realidad o la *verdad*, pero no: lo *real*, es lo que de real hay en la realidad, es decir, el conflicto implícito a toda imagen, a toda enunciación, a todo texto, y ese conflicto hoy sólo puede generarse a través de esta especial clase de simulación, la escala 1:1. La capacidad para generar realidad no redundante procede en este caso de la legítima duda que le aborda al espectador: el estupor: "si cuan-

do beben agua en realidad beben agua y si cuando beben ginebra en realidad beben ginebra, ¿por qué se me presenta todo ello en modo de película, de teatro, de representación?". Aparece pues, gracias a esta duda radical, un agujero, una distorsión en la realidad; a ese conflicto es lo que llamo Lo Real. Dicho de otro modo, entre las dos simulaciones de la realidad que habíamos utilizado —la modernista y la posmodernista— aparece otra simulación instalada en la frontera, en el equilibrio inestable que media entre ambas, en lo que hasta ahora había sido desechado por ser un mero escombro, por resultar aparentemente inane, pero que sin embargo, exhaustas ya las representaciones conocidas, resulta ser la puerta a explorar.

Así, abordamos una nueva lectura del texto de Benjamin, para decir que el Ángel de la Historia va de cabeza a los escombros del pasado, a aquello que las otras simulaciones ocultaban: la escala 1:1, la cual en su vana pretensión de alcanzar Lo Real genera no obstante la mejor aproximación a la narración de nuestro presente pues lo problematiza. Dicho de otro modo, no hacía falta apelar a una representación de la realidad —ni modernista ni posmodernista— para que esta representación exista: se da, no puede no darse: incluso en las más realistas pretensiones, la representación aparece.

El texto de Benjamin nos decía: "El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer todo lo destruido", para a continuación decirnos que no podía. Bien, postulo que ya puede, va directo hacia tales muertos. En contra de lo que pensábamos, el Ángel de la Historia no busca hoy edificar un futuro, ni llorar un pasado, sino, antes que nada, trabajar la escala 1:1 de las ruinas dejadas por las antiguas representaciones. Esos, y no otros, son los cimientos sobre los que, en mi opinión, han de edificarse las narrativas hoy: lo que en algún otro lugar he llamado *realismo complejo*, que es realista pues se cimienta en lo real, en la escala 1:1, y es complejo pues ese tejido contemporáneo ya no puede estar estructurado en modo jerárquico o arbóreo, ni tan siquiera rizomático, sino en modo red. Y no me estoy refiriendo a la red Internet sino a los millares de redes analógicas, digitales, o mezcla de ambas, en las cuales estamos embebidos.

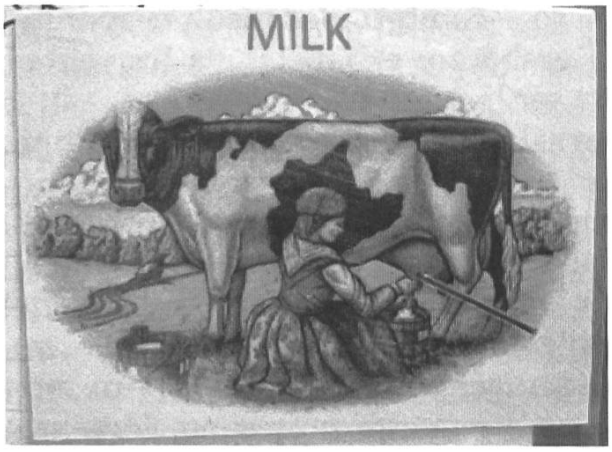
La red como apariencia de fragmentación

Abordemos el asunto de las redes hoy.

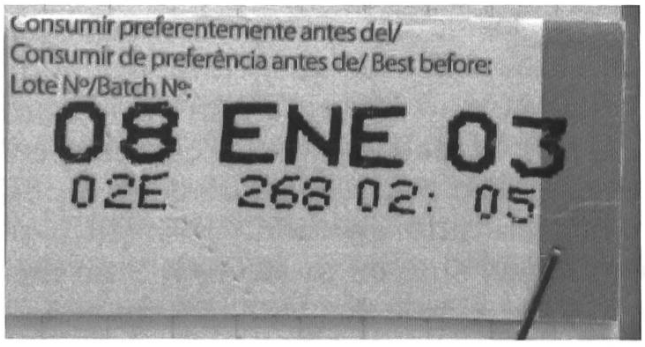
Por ejemplo, en el trascurrir de un inocente desayuno en mi domicilio, Palma de Mallorca, y a través de un objeto común,

un *brick* de leche, es detectable una estructura *relacional* entre al menos tres elementos en los que son representados respectivamente tres conceptos de tiempo:

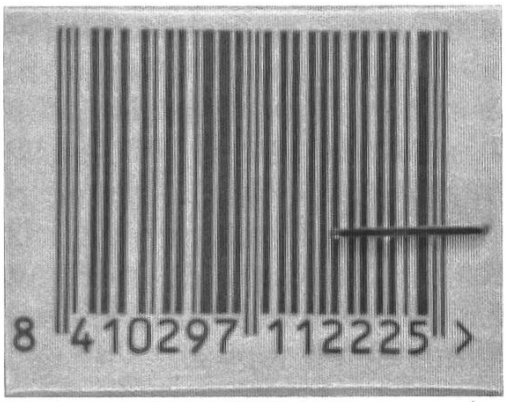
1) El dibujo de una pastora que en un verde prado alpino ordeña una vaca alude directamente al tiempo mítico, desdibujado, el tiempo de la "madre naturaleza", la visión romántica de un origen temporal, nostalgia del tiempo del "érase una vez" de los cuentos.



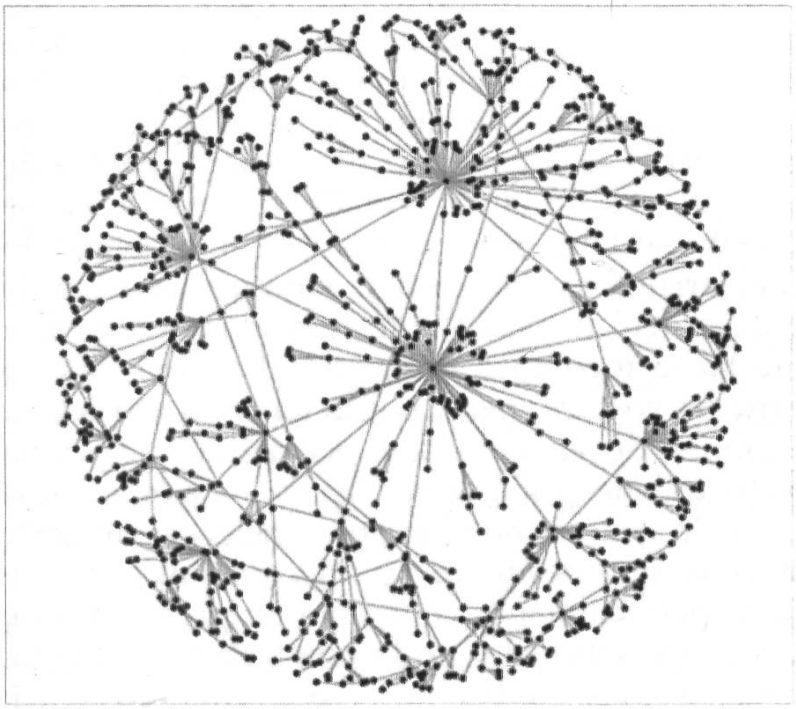
2) La fecha de caducidad nos pone directamente en el futuro; concretamente, 4 meses más tarde del momento en que estamos desayunando. Es el tiempo del crono, del reloj y de la proyección de un futuro que tanto ha explotado la novela vitalista, o bien la proyección a un pasado en caso de que, nostálgicamente, esa fecha nos haga recordar nuestro último enero.



3) El código de barras, un poco más oculto, en la parte inferior del *brick*, llama a un tiempo estático, mineralizado, el platónico lugar donde habitan las ideas puras, el tiempo de la mística y del dato a secas; la trascendencia a través de la materia, la Jerusalén Celeste que, hecha de mármol, bajará en el fin de los tiempos.



De modo que este banal objeto de consumo narra, cruzadas, prácticamente todas las formulaciones temporales conocidas. ¿Es esta visión/lectura, en su conjunto, una mirada fragmentada? No, es una mirada contemporánea, es decir, *compleja,* establecida a través de redes conceptuales y relacionales que, en caso de no adaptar adecuadamente la mirada pueden dar la impresión de responder a fragmentos deslocalizados.



Y es que cuando hablamos de fragmentarismo, o de literatura "fragmentada", damos por sentado que existe una literatura "no fragmentada", es decir, que existen ciertas partes inconexas hasta que son legitimadas por un orden que les da coherencia como un todo. Típicamente, las llamadas obras fragmentadas se entienden como una sucesión o collage en el que las

uniones son yuxtaposiciones más o menos caprichosas, pero esta asunción es contradictoria con la definición de obra, o dicho de otra manera, *afirmar que una obra es fragmentada equivale a no haber entendido la mecánica interna de la misma. En sentido estricto, no puede existir una obra fragmentada, pues, de existir, el cerebro no podría tan siquiera percibirla como tal.* La lógica interna de la obra fragmentada se conduce por otro tipo de criterios, por ejemplo, analógicos, conceptuales, relaciones semánticas y metafóricas, criterios que se constituyen en *espacios*, ya sean éstos espacios realmente "espaciales", es decir, medibles con alguna clase de regla, o espacios conceptuales.

En lo que fuera la posmodernidad, quedó bastante concretado y sellado un consciente fragmentarismo en las artes y en la literatura, que no era sino un anticipo de la fragmentariedad actual en todos los ámbitos y acontecimientos cotidianos, especialmente en lo que se da en llamar sociedad de la información y del consumo. Pero la palabra "fragmentario" no es inocente, oculta un vicio. Decir que algo es fragmentario alude a la presunta existencia de un mundo previo, perfectamente unido y estable, que después fue roto. De modo que el adjetivo, "fragmentario", así usado, es el resultado de una posición eminentemente nostálgica y, como tal, estéticamente conservadora. No trata de esto el fragmentarismo al que nos referimos, no supone, como algunas veces se afirma, una disolución o rotura de un mundo previo que era unitario, acotado y cerrado, no se trata de que el jarrón se haya roto y ahora estemos pegando aquellas piezas del jarrón bajo otro orden, sino que se trata de una nueva clase de orden no establecido necesariamente en la temporalidad que hasta mediados del siglo 20 organizaba no sólo la Historia sino las costumbres y, por lo tanto, la estructura estética, política y moral de las sociedades occidentalizadas y de sus obras. En efecto, quienes elaboramos las así llamadas obras "fragmentadas", por lo general no tenemos conciencia de crear desde un mundo roto, sino desde un mundo que en forma de sistema complejo y perfectamente coherente se presenta ante nuestros ojos. Arrojamos sobre el mundo una lectura compleja. Y esto tiene que ver con los modelos de redes. Digámoslo así: tras haber estudiado los objetos como partes, como sistemas aislados, queremos conocer sus relaciones a través de modelos topológicos, y esas relaciones nos hacen ver las cosas de manera aparentemente fragmentada porque las ligazones no suelen darse en un plano temporal. Hay una reorganización, espontánea o no, que genera nuevos objetos y nuevos objetivos. Los intentos de reunificar todo eso no son otra cosa que nostalgia de algo que, a su vez, también era mera ilusión, una mentira con-

soladora, a saber, la existencia de una temporalidad más o menos lineal, de una Historia del Arte y de la Literatura legitimadora, de un discurso que sujeto al imperio del crono habitaba en el interior de las obras. Pero las obras no llevan dentro un reloj, su único reloj son los diferentes contextos y heterocronías en los que se van depositando. El sentido de la obra se halla fuera de la obra, en los diferentes contextos que va atravesando, y que tanto internamente, en sus partes, como en sus relaciones con el exterior, no se dan fragmentariamente sino en la topología natural de nuestra contemporaneidad: una red.

LOS INVARIANTES EN UN PROCESO (LA OTRA CARA DEL FRAGMENTARISMO)

Hay algo que sistemáticamente se olvida, algo que constituye la otra cara de la moneda del fragmentarismo y sin la cual éste no podría darse: los invariantes que por necesidad aparecen en cualesquiera procesos. En efecto, no se puede transformar una parte del mundo ni crear un nuevo objeto o un nuevo concepto sin que algo permanezca constante en ese turbio y ubicuo proceso de creación. Esa *constante* es, paradójicamente, lo que caracteriza a la transformación, lo que la dota de una "personalidad" y de una identidad lo suficientemente sólida como para conformar un nuevo sujeto o un nuevo objeto cultural.

Pensemos en el problema de la traducción. Si el texto original y el traducido fueran iguales, el nuevo texto dejaría de tener sentido porque para eso ya está el texto original. La traducción existe y alumbra porque resulta de una combinación de algo que se queda (una constante) y algo que se pierde, es ese juego entre el aparente defecto y la aparente exactitud lo que interesa de una traducción. La identidad total resulta tan improductiva como la diferencia total.

En todo discurso o texto, por "fragmentado" que sea, ha de existir también algo que en esa fragmentación permanezca igual a sí mismo. Esto se ejemplifica diáfanamente en los procesos físicos, culturales y biológicos, los cuales para que se produzcan han de poseer constantes. En la física, las constantes son entre otras la carga del electrón, la constante de Planck o la constante de Gravitación Universal, magnitudes sin las cuales ningún proceso conocido podría darse.

En las matemáticas también encontramos la existencia de constantes necesarias para que se lleve a cabo una simple mutación algebraica. En una ecuación de variables x e y, que, en su modelo más sencillo es una recta, $y = mx$, la constante es "m".

Es "m" quien relaciona las variables *x*, *y*, a través de su valor, que no cambia en el espacio matemático que se esté considerando. En pocas palabras, *x* e *y* mutan, se fragmentan, gracias a la constante "m", que las relaciona.

O la ley de Gravitación Universal, que en su versión escalar es:

$F=GM_1M_2/r^2$

Donde la G, *constante de gravitación universal*, resulta ser un invariante en la "trasformación" que una fuerza F establece entre dos masas M_1 y M_2.

O la típica transformación de *cambio de escala* que se da en los mapas o en las maquetas; que por definición conserva las proporciones, y es una transformación relativa, no absoluta.

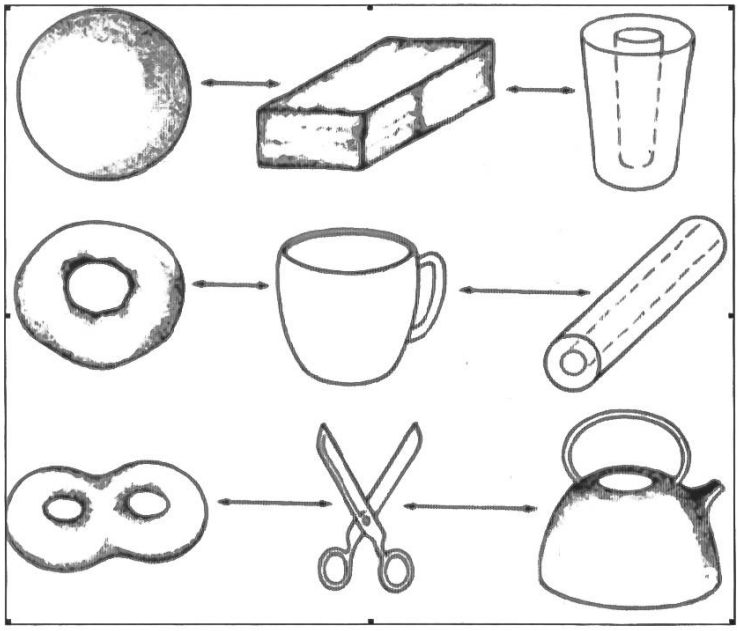
Para Aristóteles, la analogía es el resultado de una relación, A/B=C/D, donde la constante viene dada por el cociente. Por ejemplo: Vejez/Vida= Noche/Día; "La vejez es la noche de la vida".

Afirma René Thom que en todo cambio ha de haber algo que lo atraviese y salga indemne del proceso, algo que no se vea afectado. Eso que no cambia es el *sujeto* de la transformación que, si bien no tiene por qué ser en todo momento constante, sí que ha de ser *periódicamente constante*: tenemos algo que entra en una caja negra, lo que ocurre dentro no lo sabemos, incluso puede desaparecer, pero al final algo emerge de la caja. En esa entrada y esa emersión final ha de haber un *sujeto* que se conserve. Esta periodicidad está enunciada también en muchos ámbitos de la epistemología popular. Álvaro Cunqueiro, en *Tesoros y otras magias,* y refiriéndose a los mitos, dice que sólo puede existir aquello que está obligado a repetirse. Él lo enuncia en negativo: "el mito nunca existió porque no aparecerá de nuevo".

Lógicamente una transformación que lo cambiase todo, que no tuviera un invariante, carecería de consistencia dado que equivaldría a crear algo desde la nada. Si nada se conserva, no hay agente provocador "pasivo", y decimos pasivo porque las constantes no actúan como aceleraciones sino como "inercias", paisajes, telones de fondo, sustratos que por omisión, por brazos caídos, se hacen imprescindibles para que el proceso de cambio se produzca.

Y la topología tiene que ver con esto. La topología no trata de lo que miden los objetos sino de sus formas y deformaciones: cómo un objeto puede deformarse hasta, aun cambiando de apariencia, seguir siendo el mismo objeto. Normalmente, lo que en este caso se *conserva* es el número de agujeros que el objeto posee. El número de agujeros es la constante o invariante de la

transformación topológica (la imagen que sigue se lee en horizontal, no en vertical; los objetos de cada terna horizontal tienen el mismo número de agujeros, de modo que topológicamente hablando son el mis mismo objeto)



Que una parte o una característica de un objeto varíe ante ciertas transformaciones, *y que al mismo tiempo* otra parte de ese objeto no varíe garantiza la existencia de cualquier ley o continuidad de un corpus teórico, y también asegura la existencia de lo que habitualmente llamamos metáfora: la transformación parcial de dos o más objetos para alcanzar un sentido común a ambos, una zona semántica común. Sólo cambia totalmente lo que sufre una transubstanciación, únicamente posible en el orden místico y metafísico. La ciencia y la poesía usan, así, un mismo mecanismo investigador: la búsqueda de constantes que sean comunes a dos o más objetos, y cuanto más separados o diferentes sean esos objetos, mejor, más importante y poderosa será entonces la metáfora hallada o el principio físico en cuestión. De este modo, el conocimiento y las artes realmente existentes pueden enunciarse como una infinita cadena de transformaciones parciales de unos objetos en otros. La creación de "familias de objetos", o ampliando el concepto de aura de Benjamin: la creación de una *familia de auras*.

CATÁSTROFES NATURALES, JEKYLL Y HYDE

Cuando hablamos de transformaciones en el terreno de las narrativas, en las que intervienen sujetos, ocurre que o bien cambia el sujeto o bien cambia el contexto. Una transformación total (sujeto + contexto) carece de verosimilitud.

Dos ejemplos:

Dr. Jekyll y Mr. Hyde es uno de los casos paradigmáticos de cambio de sujeto pero no exactamente de contexto. Desde el punto de vista del observador o espectador, el entorno social del Jekyll y Hyde permanece lo suficientemente inalterado como para ejercer el papel de *constante de la transformación*. Aunque con razón Nabokov señaló en su *Curso de literatura universal* que Jekyll y Hyde se mueven en entornos diferentes, e incluso llega a hacer un plano de la casa en el cual se ve que residen en dos espacios diferentes, no hay duda de que el efecto que la narración produce en el lector es el de que la constante es el entorno social de los dos personajes.

O por ejemplo en la película *Carretera perdida*, David Lynch da un paso más radical: un hombre es encarcelado. Una mañana el carcelero detecta que quien hay en la celda es otra persona, es otro actor y otro personaje en la ficción, con otro rostro, otra voz, otro lenguaje, otra familia, otros amigos, otro trabajo, en definitiva otra vida. Al ser otra persona, no puede imputársele el delito de su "predecesor", de modo que las autoridades no tienen más remedio que liberarlo. Este argumento, que lleva al límite el tema clásico de "cambio de sujeto", se sostiene porque aún así en la película hay algo del contexto que permanece constante: la cárcel y el carcelero —invirtiendo el clásico kafkiano "preso-carcelero".

El caso contrario se da cuando un sujeto se mantiene constante y lo que cambia es el contexto; el protagonista, inalterado física y moralmente, se ve de pronto transportado a un lugar que ha sufrido grandes modificaciones. Ello resulta típico en historias de cine apocalíptico o de catástrofes naturales: una ola gigante arrasa una megalópolis cualquiera, y la familia protagonista —que está muy unida y cuya identidad permanece constante— ha de escapar a toda prisa en el automóvil monovolumen porque el entorno, el paisaje, el contexto, ya es otro irreconocible.

Todas estas formas y expresiones de lo constante dan cuenta, en definitiva, de la imposibilidad de la fragmentariedad total. Algo ha de dar unidad a un proceso: las constantes y las redes.