

Gerhart Schröder y Helga Breuninger (comps.)

Jan Assmann, Norbert Bolz, Peter Burke,
Lorraine Daston, Hans-Georg Gadamer, Stephen
Greenblatt, W. J. T. Mitchell, Edward W. Said,
Bernhard Waldenfels, Slavoj Žižek

TEORÍA DE LA CULTURA UN MAPA DE LA CUESTIÓN

Prólogo*

Solemos decir que “conducimos” una conversación, pero cuanto más propia (*eigentlicher*) es una conversación, tanto menos se encuentra su conducción en la voluntad de uno u otro interlocutor. Así, la conversación propia nunca es aquello que queríamos conducir. En general, es mucho más correcto decir que vamos a parar a una conversación, o, incluso, que nos enredamos en una conversación.

GADAMER, *Wahrheit und Methode*¹

Esta frase podría servir de epígrafe para el presente libro. Éste contiene las conferencias que se han presentado entre fines de 1996 y comienzos de 2001, en el marco de una serie de conferencias que organizó el Centro de Ciencias de la Cultura y Teoría de la Cultura de la Universidad de Stuttgart en colaboración con la Fundación Breuninger. El objetivo de la serie de conferencias fue presentar nuevos planteos para una teoría de la cultura. La idea conductora fue, en vista de la problematicidad de los *grands récits* sobre la historia, dar la palabra a distintas disciplinas y detectar los planteos que se estaban propagando y constituyendo en ellas. Kant había postulado en una serie de escritos en el año 1784, en el *Berlinischen Monatsschrift*, la cuestión de qué “sucede propiamente”. Hoy titubeamos más que Kant a fines del siglo de la Ilustración cuando intentamos dar una respuesta a dicha cuestión.

* Traducción del alemán de Laura S. Carugati.

¹ Trad. esp.: *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.

El presente libro ofrece una serie de planteos relativos a la teoría de la cultura que pueden invitar al lector a seguir reflexionando. La idea de dar la palabra a cada una de las disciplinas surgió en los organizadores de la pretensión de brindar en la elección de los temas tanta libertad como fuera posible para no limitar la discusión a un marco preestablecido. De allí resulta la diversidad de las exposiciones. A pesar de las grandes diferencias en los temas y las tesis, sin embargo, se vislumbran preguntas comunes y pensamientos y tesis que pueden ser leídos como respuestas que se dan unos a otros.

Podrían indicarse algunas cuestiones centrales: la de la “cultura”, la de la “teoría” y la de la “modernidad”. Una primera teoría de la cultura puede verse en los mitos del origen, como el Génesis y el mito de Prometeo. Surge necesariamente una teoría de la cultura en la medida en que la pregunta por el origen deja de tener una respuesta garantizada; ya en la Antigüedad griega, un gran número de discursos fundantes (Protágoras, Platón, Aristófanes) ocupa el lugar del mito fundante único. Con el pensamiento histórico surge una nueva dimensión de especulación teórica de la cultura. El concepto actual de “cultura” se constituye en el contexto de las filosofías de la historia y de los comienzos de la etnología en la postrimerías del siglo XVIII. Cumple aquí una doble función de diferenciación: por un lado, la separación de naturaleza y cultura; por el otro, la separación de cada una de las culturas particulares, históricas y simultáneas, entre sí; esto fundamenta su posición ambivalente entre el eurocentrismo y el proceso de globalización y su instrumentación a través del imperialismo (véase la conferencia de Edward W. Said).

La discusión contemporánea acerca del concepto de cultura se vincula con las ciencias de la cultura y la filosofía de la cultura de las primeras décadas del siglo XX (Windelband, Rickert, Simmel, Max Weber, Walter Benjamin). Entre tanto, la pregunta por la cultura hoy no se postula ya solamente en el contexto de las contradicciones internas del desarrollo europeo, sino mucho más en un contexto global cuyas estructuras están, por cierto, marcadas decisivamente por las contradicciones europeo-occidentales. En la discusión contemporánea se presenta en general una situación aporética. Sin la seguridad que ofrecían los *grands récits* de la historia, se trata de alcanzar un nuevo punto de vista desde el cual se pudiera alcanzar el campo visual de lo que sucede. En el proceso de globalización reside una necesidad de lo total. La actualidad del concepto de cultura radica en el hecho de que el concepto parece ofrecerla. La debilidad del concepto radica justamente en el hecho de que él abarca ahora la totalidad de la realidad. La cultura se ha convertido, en la discusión actual, en un *medium* necesario para la totalidad del pensar y actuar humanos. Esto significa que las oposiciones naturaleza-cultura (Rousseau), cultura-civilización (O. Spengler), cultura-técnica, mediante las cuales fue definido el concepto

de cultura, quedan absorbidas por un concepto abarcador de cultura como *medium*, en el que sólo pueden constituirse; no hay nada que quede fuera de ello. La naturaleza nos es dada sólo bajo la forma de representaciones, que se desarrollan a lo largo de la historia. También la pregunta de Schiller de por qué a pesar del progreso de la cultura seguimos siendo bárbaros hoy se postula de otra manera. A partir de posiciones tan distintas como las de Nietzsche, Adorno y Benjamin, cultura y barbarie aparecen entrelazadas una con otra inseparablemente. La pérdida de una mirada extracultural de la cultura traslada la problemática a la cultura misma.

Si todo se ha vuelto cultura, ya no es posible acordar ningún punto de vista a partir del cual pudiera pensarse una “teoría” de la cultura. El punto de vista mismo es una variable cultural, el punto ciego de la teoría. Si, para exagerar, afirmamos que el concepto de cultura abarca ciencia y religión, verdad y mentira, Marx y Coca-Cola, entonces el valor cognitivo del concepto ya no es ninguno. De otro modo: con la crisis de los *grands récits* sobre la historia se produce la crisis de los “grandes conceptos” como cultura, teoría y modernidad. La discusión contemporánea oscila entre la propuesta de renunciar totalmente a estos conceptos y los intentos de definirlos nuevamente para salvar la perspectiva de la observación y de la distancia crítica, trasladando la discusión al interior de la cultura. Con el pensamiento histórico, la necesidad de la racionalización permanente ocupa el lugar que tenía la comprensión normativa del pensamiento y la praxis. Esto no rige sólo para el objeto y la forma de la teoría, sino también para el concepto de la teoría misma. Una posición radicalmente histórica tiene que incluir la cuestión del punto de vista; de ese modo, la cuestión de una teoría de la cultura implica también la cuestión de la posibilidad histórica de una teoría de la cultura. Stanley Fish ha cuestionado el concepto mismo de teoría. Ofrecemos las conferencias de este libro como reflexiones y planteos acerca de una teoría de la cultura más allá de la *strong theory*.

Todas las conferencias postulan directa o indirectamente la pregunta acerca de lo que sucede en la actualidad: la pregunta por la “modernidad”. Es válido tener presente el proceso en el que el término *modernus* se convirtió en un concepto de épocas que ha determinado en gran medida la constitución de la historia y de la autocomprensión de Europa y América, es decir, de aquellas naciones y culturas que han impulsado este proceso. Desde la perspectiva actual se ve claramente qué tipo de estructura de prejuicios se encontraba en la base de tal escritura de la historia de la modernidad. La conferencia de Peter Burke presenta esto en la crítica del “renacimiento” como comienzo de la “modernidad”. Lichtenberg ya ha señalado el eurocentrismo de la concepción que considera que la historia universal desde el descubrimiento de América por Colón debe escribirse como historia del progreso. La conferencia de Edward W. Said presenta esto desde la

perspectiva de las culturas no occidentales. Contraponen a las formas reduccionistas de la descripción histórica la tesis que afirma que toda cultura es híbrida y que su vivacidad surge justamente a partir de la interferencia de las culturas. Habría que agregar que recién las ideologías nacionalistas que surgieron a partir de fines del siglo XIX consideraron una carencia dicha pluralidad e hibridación y trabajaron en la construcción de tradiciones nacionales “puras”. Peter Burke señala la pluralidad de cultura renacentista; la conferencia de Jan Assmann confronta la supervivencia de la cultura egipcia en la historia de la memoria de la reconstrucción histórica de Egipto en el siglo XIX, con la cual Egipto se convierte en objeto neutral de la ciencia. La discusión actual sobre la “cultura conductora” es una consecuencia tardía y obsoleta de esa comprensión limitada de la cultura europea y del malentendido de cultura sin más.

W. J. T. Mitchell muestra, mediante la historia del *Museum of Modern Art* (MoMA), cómo con el desarrollo del arte moderno caduca la idea del “progreso” y cómo quedan superadas las distinciones entre arte “superior” y “trivial”, entre arte y naturaleza. La cuestión de la conferencia de Lorraine Daston, la pregunta sobre el surgimiento y función del concepto de objetividad científica en el siglo XIX, es, por lo pronto, de carácter histórico-científico; en tanto su análisis remite, no obstante, al sacrificio de la exactitud como de la fantasía innovadora, que está vinculado a la idea y a la imposición de la *scientific community*, su conferencia se puede ubicar junto a la crítica de Bernhard Waldenfels a las ilusiones que están contenidas en el concepto de “comunicación mundial”. La conferencia de Stephen Greenblatt presenta también una crítica al cientificismo y al pragmatismo histórico que subraya la importancia de la fantasía como poder constituyente de historia. Junto a él se puede poner la conferencia de Slavoj Žižek, en la cual, desde una perspectiva psicoanalítica, se le adjudica a la producción de fantasmas una importancia igualmente central, pero contraria, a saber, la de un escudo protector entre el sujeto y la cruda realidad.

Aunque por la complejidad y la pluralidad de la realidad la idea de una teoría de la cultura universal parece obsoleta, eso no quiere decir – y ésta es la idea medular de este libro – que simplemente se pueda renunciar a la teoría. Robert Musil ha contrapuesto en *Mann ohne Eigenschaften*² al sentido de realidad el “sentido de posibilidad”. Michael Schrage habla en un sentido parecido de “*serious play*” (véase la conferencia de Norbert Bolz). Recurre con eso a un giro que marcó al siglo XVI: “*serio ludere*”. Es la expresión de modestia epistemológica; con ella se caracteriza el proceso de conocimiento como un innovador

² Trad. esp.: *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 2004.

juego con modelos de la realidad que se concibe como imposible de ser concluido.

Sin el generoso apoyo de la Fundación Breuninger no hubiesen sido posibles ni la serie de conferencias ni el presente libro. Ante todo quisiera agradecer especialmente a la Dra. Helga Breuninger y a Volker Hann, como así también a la Biblioteca de la ciudad de Stuttgart por la cooperación en la organización y por la sala de conferencias. Mi agradecimiento se extiende también a la señora Annette Geiger, quien coordinó la serie de conferencias y colaboró decisivamente en la preparación e impresión de este volumen. También agradezco a Dagmar Beer, Joachim Henn, Andreas Pinczewski y, finalmente, a Ina Schröder por las traducciones (de las conferencias de Peter Burke, W. J. T. Mitchell, Edward W. Said, Stephen Greenblatt) y a Annette Geiger (por la de Slavoj Žižek).*

GERHART SCHRÖDER

)))

Lenguaje y música. Escuchar y comprender**

Hans-Georg Gadamer
(fragmento)

El presente texto es la transcripción de la conferencia ofrecida el 18 de junio de 1997. Se ha conservado el estilo propio de conferencia y su carácter coloquial.

Agradezco mucho este amable recibimiento. Debo admitir que estoy un poco nervioso. En lo que hace a una de las últimas conversaciones que mantuve con Martín Heidegger, cuando nos reuníamos a conversar sobre el lenguaje, recuerdo que él comenzó dicha conversación con las siguientes palabras: “Usted afirma entonces que el lenguaje (*Sprache*) está solamente en la conversación (*Gespräch*).”*** A lo que yo asentí. Y ahora, ¿qué puedo afirmar? ¿Cómo podría conversar con tantas personas, con todos? Ni siquiera mis oídos me ayudarían, si quisiera

* El agradecimiento de Gerhart Schröder a Ina Schröder y a Annette Geiger es por las traducciones del inglés al alemán de dichas ponencias. En la publicación original en alemán se agrega en cada ponencia el nombre de la traductora correspondiente. [N. de T.]

** Traducción del alemán de Laura S. Carugati.

*** He optado por traducir el término alemán *Gespräch* por conversación y no por diálogo, reservando éste para la palabra *Dialog*. [N. de T.]

realmente entablar una conversación con las correspondientes intervenciones particulares de los oyentes en una posterior discusión, como solía hacer antes con tanto gusto. Ya tampoco puedo ofrecer eso. Y bueno, ¿qué se le va a hacer?

El tema que he formulado insinúa ya en parte aquello a lo que apunto. Pues no enuncia “Leer y comprender”, sino “Escuchar y comprender”. ¿Qué se quiere decir con esto? Tampoco dice simplemente música y lenguaje, sino, en realidad: el lenguaje de la música y la música del lenguaje. Éstas son, por cierto, cuestiones que en nuestro mundo mecanizado y tecnificado, en el que ingresamos plenos de expectativas, suenan bastante dudosas. Va a resultarme difícil persuadirlos de que, sin embargo, aquello a lo cual llamamos cultura y a lo cual siempre nos referimos abarca siempre escuchar y comprender. Con esto no quiero analizar o estudiar o subordinar a cualquier otro fin el lenguaje de la música, ni tampoco olvidar completamente la música del lenguaje frente a esta estruendosa red de reproducciones, que no le da respiro a nuestra civilización actual. No me propongo hablar como un *laudator temporis acti* ni mirar a un futuro desconocido con un pesimismo quejumbroso. Lejos de eso, quisiera despertar las fuerzas del hombre, que es capaz de ambas cosas: dominar con el saber las tareas que me han sido asignadas y, sin embargo, poder escuchar lo que otra persona u otra cosa me dicen. Quiero intentar hablar con ustedes en este sentido, en tanto busco en esto dirigirle la palabra a cada uno, en esto que todos sentimos como una tarea.

¿Qué tipo de situación mundial es ésta en la cual nos encontramos? Una vez más, nos vemos repentinamente en un siglo en el cual las guerras más devastadoras han destruido mucho y, al mismo tiempo, han proporcionado también un poderoso impulso a la perfección técnica. ¿Qué es en este momento para nosotros cultura? ¿Y cómo podemos enfocar correctamente lo que tenemos que hacer para la consumación de nuestro propio futuro? Ya no se trata del mundo conocido, de un todo previsible. Ya no está más el horizonte de la familia, sino los caudales informativos, que hoy en día irrumpen permanentemente, incluso en los más jóvenes. No es sólo esto. Además se pone de manifiesto que son necesarias otras fuerzas, aunque sea para poder admitir los límites de la capacidad de dominar y para poder dominar en virtud del saber. Por este camino quizás queden sobre esta tierra apenas algunas posibilidades de una convivencia pacífica de la humanidad, que se encuentra amenazada por fuerzas autodestructivas.

Éste es el trasfondo para la elección de mi tema. Aquí tengo solamente algunas notas, que además no puedo leer claramente mientras hablo y que nunca tuvieron el fin de ser tratadas como un programa. Si uno quiere entablar una conversación, entonces uno

contesta. Y así, quiero intentar escuchar algo de las preguntas que quizás se me postulen aquí y del mismo modo extraer mi respuesta a partir del escuchar. Esto está como escondido cuando todo se encuentra bajo las leyes generales del escuchar y el comprender. Solamente puedo escuchar aquello sobre lo que se me pregunta. Y quién puede, en definitiva, mantener una conversación, si uno mismo, una y otra vez, se rinde cuentas a sí mismo como el interrogado y el que contesta.

Intentaré clarificar esta cuestión: ¿cómo ha surgido este mundo? No se puede evitar que ahora hable del origen griego de nuestra civilización occidental, que hoy se vuelve cada vez más global y que, ya no obstante, no representa un privilegio especial de Occidente. Cuando reflexionamos sobre esta cuestión, vemos que sin lugar a dudas Occidente está marcado por el hecho de que llegó a su propia esencia a través de la ciencia. ¿Qué es ciencia? Pues bien, todos ustedes saben que lo primero a lo que se denomina ciencia es a la matemática. Esto es, tal como ya lo dice el término griego, algo que se puede aprender, es decir, algo que se puede aprender sin experiencia, sólo por el hecho de pensar. La matemática aporta, con el comienzo de la modernidad, un nuevo sentido de ciencia: la demostrabilidad. ¿Esto es sólo válido para la matemática, para la ciencia? Tendremos que explicar qué significa esto. ¿Cómo es que la voz de la música o la música del lenguaje tiene aún algo que decirnos en este punto?

)))

Cultura, identidad e historia*

Edward W. Said
(fragmento)

Hasta fines del siglo XVIII se consideraba que las artes debían proporcionar belleza además de utilidad moral, *dulce et utile*. El temor de Platón respecto de la poesía está basado en la sospecha de que el poder seductor del arte nos superaría y que le restaría peso a lo bueno y a lo verdadero como objeto de la poesía; de hecho, en el *Ion*, el ataque de Platón a la inspiración intenta mostrar que el impulso artístico puede ser tan poderoso como para asociarse no sólo con la ignorancia, sino también con la irresponsabilidad. Pero incluso la crítica platónica

* Traducción del inglés de Román Setton.

del arte suscribe la relación estrecha entre el arte y una utilidad, si no filosófica, moral. Por siglos esto llevó a exaltar la condición profética del poeta, aunque críticos modernos como Nietzsche hayan encontrado en el arte clásico y renacentista un subtexto profundamente subversivo. Tal como lo muestra Werner Jaeger, el concepto de *paideia* incluía las artes como parte del currículo; esto permaneció en la tradición europea desde el período clásico hasta el Renacimiento. El papel histórico de figuras tardías como Erasmo o Scaliger fue esclarecer el componente esencialmente moral y ético de las artes.

Un cambio fundamental se produce en el ocaso del siglo XVIII, aunque se puedan encontrar elementos más temprano en el siglo, tal como Frank Manuel lo muestra en *The Eighteenth Century Confronts the Gods*. En las obras de importantes artistas y pensadores románticos –como Wordsworth, Coleridge, Blake, Schiller, Beethoven, Kant, Hugo y muchos otros–, el campo estético adquiere autonomía, y ya no se encuentra ligado por fuerza a la moral y la mimesis, tal como sucedía anteriormente. Numerosas investigaciones del siglo XX se han dedicado a estudiar este cambio, que ahora está fuera de duda. Pienso en *El espejo y la lámpara*, de M. H. Abrams,¹ en *Las pasiones y los intereses*, de Albert Hirschman² o muchas obras de Michel Foucault. La novedad es que la expresividad, ya no el realismo mimético o la utilidad moral, se convierte en la tarea central del artista. Una revolución en el gusto y en el estilo estético lleva al público a considerar al artista como un ser especial, alguien que gracias a su genio y poder de expresión crea obras que celebran la fantasía, la creatividad, la ingenuidad y la originalidad. La naturaleza es a menudo la fuente principal de las obras de arte, cuya coherencia y sentido dependen, sin embargo, de la capacidad plasmadora del artista. Uno de los profetas de este asombroso cambio de perspectiva es el filósofo y retórico napolitano Giambattista Vico, que, en su tercera edición de su *Ciencia nueva* (publicada de modo póstumo en 1745), describe la mente humana como poética por naturaleza. Como la de los románticos, la obra de Vico ofrece una crítica ideológica de las certezas de la Ilustración, en especial de aquellas que sostenían que la naturaleza humana y los preceptos morales eran entidades estables y cognoscibles.

En un provocativo libro de 1989 titulado *Fuentes del yo*,³ el filósofo canadiense Charles Taylor relaciona la revolución romántica con un cambio en la concepción de la identidad humana:

La revolución expresiva constituye una revolución ingente en la moderna interioridad posterior a Agustín, en su camino hacia la autoindagación [...]. El intento de explicación de nuestro moderno sentimiento de la profundidad interior

¹ Trad. esp.: Buenos Aires, Nova, 1962.

² Trad. esp.: Barcelona, Península, 1999.

³ Trad. esp.: Barcelona, Paidós Ibérica, 1996.

es uno de los temas principales de la cuarta parte, pero podemos ahora reconocer lo que está en la base de ese sentimiento. Vimos las bases de una fuerte orientación hacia la interioridad en las elaboraciones de Agustín realizadas por Descartes y Montaigne, y en las prácticas desinteresadas de autorrenovación, y de autoindagación religiosa y moral que surgieron a comienzos de la Edad Moderna. Pero recién con la idea expresiva de la articulación de nuestra naturaleza interior encontramos los cimientos para construir este dominio interno con *profundidad*, o sea, un dominio que abarca aun más de lo que jamás podremos articular, y que se extiende incluso más allá del último confín de nuestras posibilidades de expresión.

En la modernidad y la posmodernidad, la imagen es más compleja. Taylor afirma que las fuentes morales del yo desarrollan conflictos internos que colocan la identidad humana muy lejos del sujeto heroico y coherente del romanticismo. El instrumentalismo se enfrenta con la expresividad; persisten los reclamos de autoridades religiosas y teístas, junto con reclamos –igualmente imperiosos– nihilistas y antiautoritarios; las actitudes pesimistas y optimistas frente a la realidad no pueden reconciliarse con facilidad. Más o menos lo mismo puede decirse de las obras de arte modernas, uno de cuyos principales rasgos estéticos es la fragmentación, y otro, la necesidad complementaria de construir a partir de los fragmentos una estructura interna consistente. *La tierra baldía* de Eliot es un ejemplo, así como *En busca del tiempo perdido*. En la música, el sistema dodecafónico de Schönberg desarrolla, a partir de las inestabilidades de la armonía en el romanticismo tardío, un nuevo método de composición en extremo riguroso, cuyos procedimientos están basados en la disonancia así como en la eliminación de cualquier tipo de trascendencia. Según Adorno, la nueva música representa la crítica más radical de la cultura moderna; por su imposibilidad de ser escuchada, la nueva música desafía las costumbres y los acuerdos de la sociedad de masas.

La mayoría de las explicaciones de las diversas transformaciones y contradicciones que aparecieron en las artes y en la concepción de identidad relacionada con las artes no toman en cuenta el surgimiento de las ideas modernas sobre la identidad cultural nacional. El libro de Taylor es un ejemplo perfecto de ello. Él discute la identidad, la moralidad y las artes en un contexto general que parece universal pero que en verdad es profundamente eurocéntrico. De ningún modo intento sugerir que sea incorrecto privilegiar el enfoque de Europa y Occidente; el problema es no ser consciente de que eso es lo que se está haciendo.

Hay que establecer dos puntos importantes. Primero: ninguna identidad cultural aparece de la nada; todas son construidas de modo colectivo sobre las bases de la experiencia, la memoria, la tradición (que también puede ser construida e inventada), y una enorme variedad de prácticas y expresiones culturales, políticas y sociales. Segundo:

desde fin del siglo XVIII hasta el presente, las nociones centrales de Occidente, de Europa y de identidad europea occidental se encuentran casi siempre estrechamente relacionadas con el ascenso y la caída de los grandes poderes imperiales de Europa, sobre todo los de Gran Bretaña, Francia, Rusia y Estados Unidos. Ninguna descripción de la identidad cultural europea y de las artes puede, en mi opinión, pasar por alto la relación entre cultura e imperio. Además, así como cultura e imperio están relacionados entre sí de un modo que será descrito aquí, también es cierto que las artes se practican y sostienen en un contexto social en que existen profundas relaciones de poder, propiedad, clase y género. Uno de los logros más importantes de los estudios culturales contemporáneos es el desarrollo de un vocabulario conceptual, de varios métodos de interpretación y de un conjunto de discursos destinados a analizar estas relaciones. Creo que sería un gran error no tener en cuenta estos desarrollos absolutamente cruciales para nuestras reflexiones sobre la identidad y las políticas culturales europeas de nuestros días.

)))

Azul*, de Krzysztof Kieslowski, o la reconstitución de la fantasía

Slavoj Žižek
(fragmento)

Desde los documentales tempranos de Kieslowski hasta *La doble vida de Verónica* existe una línea de pensamiento sobre la elección ética fundamental entre Misión y Vida: la corriente espontánea de la vida, que tiende a la calma, es interrumpida por el ingreso violento de la interpelación. La trilogía de los colores introduce un nuevo elemento en esta elección: un tercer término, el grado cero del recogimiento extremo o el aislamiento absoluto, de la muerte simbólica, que no es Misión ni Vida, sino el trasfondo oscuro de ambas, su “evanescente mediación”. Cada parte de la trilogía enfoca el viaje desde algún modo de aislamiento hacia la aceptación de los otros, la reintegración al universo social: en *Azul*, Julie viaja desde la “noche del mundo” hacia la conversión; Karol, en *Blanco*, pasa de una situación de descastado (como fracasado económico y sexual) a la recuperación de su

* Traducción del inglés de Román Setton.

patrimonio y su mujer; el juez de *Rojo* recorre el camino que va desde la contemplación fría y cínica hasta la disposición para la ayuda. Aquí tenemos las tres formas de ingresar en –o atravesar– el dominio de las dos muertes. Julie se sustrae del mundo y se sumerge en la soledad, muere para la comunidad simbólica. Karol se ve privado de su mujer y todas sus posesiones, reducido a nada. Como primer paso hacia la reintegración, hace una representación de su propio funeral: entierra el cuerpo comprado de un ruso. El juez, este observador amargado y solitario, se excluye a sí mismo de la vida. Quizá *Rojo* va aquí un paso más allá respecto de *Blanco* y *Azul*.

En *Azul*, el acto sexual durante el que sucede la epifanía de Julie está representado como *su fantasía*, como un evento onírico que no supone por fuerza el contacto con otra persona. Éste es el paradigma de una gran cantidad de actos sexuales en Kieslowski, en especial en *Verónica*: como si la mujer viviera el acto sexual como un sueño solitario.

En *Blanco* se exterioriza la reconciliación, representada como un exitoso “quedar a mano” que da lugar al surgimiento del amor renovado de la mujer. Sin embargo, la pareja permanece separada, y aunque el lenguaje gestual de sus manos indica que ella todavía lo ama y estaría dispuesta a casarse con él de nuevo, luego de la condena en prisión (una premonición confirmada por la escena final de *Rojo*), las lágrimas de Karol también pueden ser interpretadas como parte de una estrategia perversa: en primer lugar, se pone al amado en prisión con una condena falsa; luego, uno se compadece “con sinceridad”. Entonces quizá se pueda interpretar *Blanco* como la versión de Kieslowski del género de Hollywood al que Stanley Cavell bautizó con el nombre de “comedias de re-casamiento”: sólo el segundo matrimonio es el acto simbólico auténtico.

La reconciliación auténtica sólo ocurre en *Rojo*; de modo significativo, bajo el manto de la comunicación *muda* entre la heroína y su figura paterna, el juez, la más perfecta encarnación de la figura pacificadora del padre, el mismo padre al que regresa Verónica en el final de *La doble vida de Verónica*, el mismo padre al que la hija regresa luego del arrebató de pasión incestuosa en *Decálogo 4*. Esta única figura del juez amargado es, por un lado, el último doble alegórico de Kieslowski, el supremo titiritero que controla los destinos de sus criaturas, y, por el otro (y quizá más importante), el doble del Dios gnóstico impotente que sólo puede observar los caminos corrompidos del mundo, incapaz de operar cambios de raíz en el curso de las cosas. (La ironía de que sea un jurista no debería pasarse por alto: a la propia personificación de la ley se le imparte la difícil lección de aprender el arte de amar más allá de la ley.)

La trilogía de los colores puede ser leída, entonces, en relación con la tríada hegeliana de familia, sociedad civil y Estado: *Azul* realiza la

reconciliación en el nivel íntimo de la familia, bajo la forma de la inmediatez del amor; *Blanco* se ocupa de la única reconciliación que puede ocurrir en la sociedad civil, la de la igualdad formal, el “quedar a mano”; en *Rojo*, alcanzamos la reconciliación más elevada, la de la “fraternidad” en la comunidad.

Dentro de este marco, nos ocuparemos de *Azul*, la primer parte de la trilogía.