

ROGER BARTRA

FÁBULA DE LA ABEJA MIGRATORIA

¿Qué es el territorio? ¿Cuándo es nuestro? ¿Es inamovible? ¿Pertenece la creación artística a esa entidad? ¿Qué tan ventajosa es la tendencia hacia la desterritorialización? Roger Bartra responde estas interrogantes haciendo uso de una alegoría en la que la abeja representa al ser humano, y a sus obras, en constante movimiento, ajeno a las fronteras establecidas.

LA ECOLOGÍA DEFINE EL TERRITORIO COMO UN ÁREA DEFENDIDA por un organismo o grupo de organismos similares con el propósito de aparearse, anidar, descansar y alimentarse. La defensa de ese espacio conlleva con frecuencia un comportamiento agresivo hacia los intrusos y un señalamiento de los límites mediante olores químicos repulsi-

vos. Los humanos, aunque carecen de un nicho ecológico preciso y son capaces de adaptarse a muy diversos espacios, también definen linderos territoriales de los cuales emanan aromas peculiares que identifican a los grupos sociales. Pero no se trata de perfumes químicos sino de efluvios culturales codificados que los llenan de orgullo, aunque en ocasiones resultan repulsivos para otros grupos. Desde hace muchos años algunas teorías han establecido que la sociedad moderna capitalista impulsa un proceso avasallador de desterritorialización y descodificación que suele ser visto con muy malos ojos por los ecologistas, las izquierdas populistas, los fundamentalistas y los conservadores. Hay que reconocer y subrayar que los impulsores de esta idea en los años setenta, Gilles Deleuze y Felix Guattari, en su famoso pero olvidado libro *El Anti-Edipo* (1972), creían que este proceso acabaría por liberar las máquinas deseantes y dismantelaría el Estado opresivo, de la misma manera en que la muerte de Dios

anunciada por Nietzsche podía ser una catástrofe liberadora. Es curioso que estas teorías acabasen herméticamente codificadas y encerradas bajo siete sellos postmodernos y deconstructivos en el territorio de una jerga insufrible e innecesaria. Tal vez no es un azar el hecho de que ese territorio críptico sea francés, el lugar donde con mayor voluntad se ha procedido a establecer la cualidad de los vinos (y de los quesos) de acuerdo con el rigor de la llamada *appellation contrôlée*: es decir, a consagrar un nominalismo codificador para marcar el origen de los efluvios de cada territorio. Si saltamos al terreno literario, podríamos decir que el equivalente de una buena guía de vinos —con regiones y años de buenas cosechas especificados— lo podríamos encontrar en la monumental *Histoire des littératures* (1955-58) dirigida por Raymond Queneau o en *The Western Canon* (1994) de Harold Bloom. Aparentemente es posible establecer una relación entre la creatividad literaria y ciertos territorios

y épocas precisas. Así, una obra de teatro del Siglo de Oro español se beneficia de una denominación de origen de la que no gozan los dramaturgos que vivían en Alemania en la misma época. Lo mismo se puede decir de los productos literarios de la Italia renacentista, de la Inglaterra isabelina o de la Francia ilustrada. Relaciones similares pueden hallarse en las manifestaciones musicales y en las artes plásticas, con épocas y territorios definidos. La exaltación de la obra de arte en estos territorios privilegiados se basa en el supuesto de que allí los creadores habrían logrado una expresión universal y alcanzado el uso magistral de un lenguaje superior capaz de trascender y traspasar todos los límites. Éstos son los conocidos tópicos con los que opera la historia tradicional de la literatura y de las artes.

En espera de que una más refinada historia de la cultura permita elaborar nuevos mapas de las constelaciones artísticas y literarias, podemos sin embargo observar que desde el siglo XIX, y de manera clara durante el siglo XX, se introdujo en forma casi natural un cierto desorden en la relación entre territorios y creatividad. Para marcar este cambio me gustaría contrastar a dos creadores alemanes, uno atado durante toda su vida al estrecho territorio de su ciudad y otro en permanente movimiento e inestabilidad. Durante toda su larga vida, Immanuel Kant no se alejó más de unos pocos kilómetros de su ciudad natal, Königsberg, lo que no le impidió edificar un coherente sistema crítico: posiblemente fue su encierro en el reducto fortificado de esa montaña de poder real lo que facilitó al filósofo la construcción de sus tres castillos de racionalidad, diseñados para resistir los embates del tiempo. En contraste, Walter Benjamin tuvo una corta vida en constante migración y zozobra, viajando sin destino y sin llegar a establecer una residencia fija. El resultado fue una obra muy atractiva pero fragmentaria y contradictoria.

Desde luego no pretendo que hallemos una tendencia lineal que llevaría de la sólida ilustración moderna altamente territorializada de Kant a la postmodernidad inestable y fracturada de un Benjamin desterritorializado. Pero me gusta jugar con las biografías de estos filósofos como alegorías de la relación entre creatividad y territorio. Así, me pregunto si la radical renuncia de Walter Benjamin al territorio no lo llevó a ese lugar tan temido por Kant: a los espacios eventualmente sublimes pero peligrosos del delirio fantasmático, a ese reino de las sombras donde han perdido la razón esos locos y visionarios como Swedenborg, una región ubicada más allá de los límites de la significación.

Esta inquietud ha acechado desde hace decenios a los científicos y a los pensadores. Se ha creído percibir un agotamiento de las estructuras significantes, la desaceleración del progreso ante la imposibilidad de las ciencias y las artes de crear nuevas ideas o cánones. Sucedería en todos los ámbitos de la creación y de la investigación lo que parece haberle ocurrido a los geógrafos: ya no habría territorios desconocidos por explorar. Hace ya muchos años, en 1969, el científico Gunther Stent, en

su libro *The Coming of the Golden Age*,¹ planteaba la cercanía de los límites. En biología sólo quedan tres territorios por explorar: el funcionamiento de los sistemas nerviosos desarrollados, el origen de la vida y los mecanismos de diferenciación celular. En la física se ha perdido la noción de lo que se busca —creía Stent— y, como en las matemáticas, los investigadores están sometidos a los rigores de una ley de rendimientos decrecientes. Por otra parte, en las artes se disuelven los cánones de la narratividad, los caracteres, las figuras y las secuencias tonales. Desde otra perspectiva, el historiador Eric Hobsbawm ha llegado a conclusiones similares. El nuevo arte, a lo largo del siglo XX, no habría llegado a ninguna parte al abandonar el lenguaje de la representación, la reproducción y la interpretación.²

En este punto nos podríamos preguntar si el límite en los lenguajes artísticos tiene un carácter territorial. Si se da una respuesta positiva a la pregunta, llegamos a una idea muy solicitada hoy en día: la llamada globalización, que es una forma de desterritorialización, conduce al final del arte o, al menos, lo amenaza seriamente. Esta idea nos regresa al planteamiento ecológico inicial: la creación artística emana del territorio defendido por grupos étnicos, locales o nacionales, que ven amenazada su identidad cultural por culpa de la globalización. El desvanecimiento de los límites provocaría una especie de esquizofrenia cultural, una pérdida de las fronteras del yo étnico o nacional, que no podría expresarse por estar en la vitrina de un museo global, expuesto al tránsito de infinidad de influencias y sometido constantemente al saqueo y a las miradas impúdicas de todos. Aquí me gustaría usar otra alegoría: la del guerrero bosquimano que fue disecado en París en el siglo XIX y que acabó en una vitrina del Museo de Historia Natural de Bañolas, cerca de Gerona. Aunque el taxidermista que lo preparó posiblemente pensó que creaba una obra de arte, el personaje disecado —vestido de calzón blanco y lanza en ristre— acabó como parte de una exhibición de la “historia natural”, junto con varios animales disecados. Desde comienzos de los años noventa se iniciaron protestas contra la exhibición del cadáver de un ser humano y al poco tiempo diversos países africanos protestaron enérgicamente por vía diplomática. La Unesco propuso regresar el bosquimano disecado a su supuesto origen, Botswana, mientras que el alcalde de Bañolas proponía incinerar el cuerpo del delito y enterrar las cenizas sin lápida, para borrar de la memoria el incómodo espectáculo.

Como puede verse, se trató de una reacción contra la exposición desterritorializada, con fuertes tintes racistas, de un ser humano como objeto cuasi artístico en una galería de curiosidades científicas; las alternativas proponían, de diferente manera, una reterritorialización: es decir, enterrar los restos momificados, devolverlos a su tierra original. Al final, la diplomacia reservó a la piel humana apergaminada del supuesto bosquimano el

1 Gunther Stent, *The Coming of the Golden Age: A View of the End of Progress*, Nueva York, American Museum of Natural History, 1969.

2 Eric Hobsbawm, *Behind the Times. The Decline and Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

destino de ser enterrada en el parque Tsholofelo de Gaborone, en Botswana, bajo un mausoleo con una lápida conmemorativa que deberá identificarlo como “Hijo de África”. La historia alegórica del bosquimano disecado nos envía un mensaje: la verdadera identidad sólo se expresa en su *relación* con el territorio original, y su expresión última es el cementerio o el panteón: solamente los muertos gozan plenamente de una vida desterritorializada, a condición de que se sometan a los debidos funerales. La trágica paradoja radica en que, si nos trasladamos a los dominios del arte, llegamos a la conclusión de que el mejor destino de una obra de arte es ser enterrada en su tierra natal: “Polvo eres y en polvo te convertirás.” Ésta sería una de las consecuencias del relativismo cultural más tajante, para el que la obra de arte tendría sentido auténtico sólo en el contexto de su territorio, durante el fugaz momento que media entre su creación y su entierro. Podemos comprender que la exaltación relativista del vínculo territorial nos conduce con frecuencia al otro extremo: el fundamentalismo.

El fundamentalismo también asume que las raíces de la verdad estética se hunden en un territorio preciso, aunque rechaza los valores nacidos en otras tierras que no coinciden con las verdades primordiales establecidas por el canon al que se rinde culto. No sólo las rechaza, sino que en ocasiones las persigue más allá de los propios territorios como respuesta a llamadas bélicas o a *fatwas*.

El 11 de septiembre del 2001 ocurrió el más sangriento y espectacular acto de destrucción terrorista jamás perpetrado por motivos fundamentalistas, en Nueva York y Washington: la exaltación exacerbada de las raíces territoriales de la creatividad nos acerca a dimensiones peligrosas. Pero ahora quiero regresar a alegorías y comparaciones más amables, como las que se desprenden de la *appellation controlée* de los vinos, aunque sus consecuencias pueden resultar también amenazadoras. Pareciera que esta discusión nos lleva a una extraña manifestación estética de la teoría económica de la renta de la tierra. La teoría clásica de David Ricardo establece que el monopolio del territorio, especialmente en las actividades agrícolas, produce valores que son como un regalo gratuito de la naturaleza. No se trata de la creación de verdadera riqueza, advertía Ricardo, pues no se producen placeres, ni comodidades ni artículos necesarios. Sin embargo, la renta permite la existencia de terratenientes, una clase improductiva y ociosa completamente superflua. Podríamos decir que un territorio cultural, además de la riqueza que crea, genera también una cierta cantidad de valores relativamente superfluos que alimentan al poderoso segmento de las clases cultas que los administra. Digamos que, en un territorio cultural dado, se genera una especie de plusvalor—que no es verdadera riqueza creativa—del que se benefician y apropian todos aquellos que monopolizan el terreno. Tal vez el pobre Walter Benjamin no pudo y no quiso gozar de estos beneficios adicionales. De hecho, no pudo ni siquiera gozar de un entierro memorable: como es sabido, su tumba en el cementerio de Port-Bou está vacía. El hecho es que, para usar un término caro a Benja-

min, se genera una especie de aura que emana del territorio y que universaliza el poder y la visibilidad de muchos creadores que de otra manera quedarían en la penumbra. Un contemporáneo de David Ricardo, Jeremy Bentham, por ejemplo, se aprovechó ampliamente del aura que emanaba del territorio fertilizado antes por grandes pensadores como David Hume y Adam Smith. Aunque excelente crítico y jurista, incursionó en forma lamentable y confusa en la teoría filosófica. En el territorio monopolizado por el liberalismo clásico, Bentham destaca por su valor, como diría David Ricardo, pero no por la riqueza de su pensamiento. Se aprovechó de la renta que se debe al uso de ese fértil territorio inglés, y al final de sus días, posiblemente feliz y orgulloso, dispuso que su cuerpo acabase igual que el del bosquimano de Bañolas: al morir fue disecado ante sus amigos, su cabeza fue retirada para ser sustituida por una réplica en cera, su esqueleto fue vestido con su propia ropa para ser exhibido en una vitrina del University College de Londres, donde aún se guarda también su testa original momificada. Me pregunto si Bentham pensó que su obra no sería suficiente para mantener un prestigio universal, y que la preservación y exhibición de su cadáver debía contribuir a su gloria en la tierra. Es triste, tal vez, que nadie haya reclamado que se entierren debidamente los despojos mortales de Jeremy Bentham. El individualismo utilitarista llevó a Bentham también a una vitrina, donde su ego momificado parece obligado a recordar a los espectadores que sólo se sobrevive en la impúdica exhibición pública de los restos mortales. La moraleja de estas historias macabras pareciera ser un tanto amarga: los vínculos territoriales pueden llevar a los creadores a una condición de rentistas encerrados en la vitrina de su individualidad o a convertirse en ejemplares exhibidos como casos típicos de su especie cultural, y las obras de arte estarían destinadas a ser enterradas con solemnidad en su territorio original.

Ante estas amenazas —y no son las únicas— que acechan la creación debido a sus nexos territoriales, podría no parecer tan descabellada la idea de aspirar a una producción artística dislocada y desterritorializada, a pesar del peligro ya señalado de usar un lenguaje que no es bien comprendido por los contemporáneos del creador. Hay que advertir que el tránsito por esta peligrosa vía es un hecho obligado e ineludible para un número creciente de escritores y artistas que surgen de esa gran masa de emigrantes, exilados, desterrados, desplazados, híbridos, perseguidos y desubicados que permea e invade muchas sociedades actuales. Para ellos, la desterritorialización y el debilitamiento de los significados no es una alternativa por escoger, sino el inevitable punto de partida. Si no queremos ser demasiado pesimistas, podríamos recordar la añeja querrela entre tradición y modernidad, que quería encontrar las fuentes de la innovación y de la creatividad. Hace cuatro siglos, Francis Bacon estableció con orgullo que lo nuevo es lo moderno. Para ilustrarlo, acudió a una metáfora: la araña y la abeja representan la oposición entre antiguos y modernos. Diríamos que la araña se arraiga en un territorio y que la abeja es migratoria y nómada. La prime-

ra teje redes a partir de la segregación de su propia, y antigua, sustancia tribal o patrimonial. En cambio, la abeja —que es moderna— vuela lejos para recabar nuevos materiales. En cambio Jonathan Swift, en *The Battle of the Books*, invirtió los términos para exaltar a los antiguos. La abeja sigue siendo la heroína, pero simboliza la antigüedad, pues con sus alas y su zumbido encarna el vuelo poético inspirado, pero es acusada por la araña, dice Swift, de no ser más que un ente vagabundo sin linaje ni herencia. Sería, digamos, una exilada, refugiada o inmigrante. En cambio la araña es moderna, pues es científica y matemática; pero la abeja la desprecia porque, al construir a partir de sí misma, todo lo convierte en excremento y veneno.

Pareciera que Swift tuvo razón, si traemos las metáforas a nuestra época. La odiosa araña neoliberal, informática, patriota y capitalista simboliza el triunfo de la modernidad. Un triunfo, sin embargo, envenenado. Mientras que la abeja migrante, que exalta a los antiguos, vuela sin rumbo, y con su zumbido poético evoca melancólicamente la memoria de su colmena de origen. El problema es que, si aún no está en ruinas su colmena, la abeja que regresa eventualmente para realizar la célebre danza con que solía comunicar a sus semejantes lo que había descubierto, ya no es entendida. Y su zumbido a veces también pierde sentido en su nuevo hábitat.

Para hallar lo nuevo y lo creativo tal vez podríamos observar y seguir a la abeja. ¿Adónde va? ¿Cómo es? ¿Dónde halla la abeja las innovaciones? ¿Cuáles son las fuentes de su creatividad? Ante la formidable implsión de la institucionalidad, le parece importante preservar los espacios de los individuos. Ante la institucionalización de las masas prefiere la rebelión de los individuos, pues con demasiada frecuencia la creatividad individual es atada a fidelidades esenciales, a funciones y estructuras predeterminadas académicamente o a mecanismos de representación nacional, étnica, sexual o religiosa. Los creadores acaban siendo embajadores permanentes o empresarios importadores: trafican con obras y creaciones por vías reglamentadas, con actitudes codificadas y en nombre de instituciones. En la esfera del pensamiento y de la reflexión, la abeja posiblemente busca innovaciones en quienes intentan volver a

los grandes problemas, como los que se plantearon los pensadores sociales de los siglos XVIII y XIX. Paradójicamente, una vuelta a la Ilustración y al romanticismo —a Rousseau y Marx, a Diderot y Tocqueville— sería un viaje refrescante para la abeja ávida de novedades, sedienta de encontrar formas de arriesgada experimentación y nuevos lenguajes.

Nuestra abeja tiene un comportamiento extraño, pues huye de las colmenas, de las instituciones y de las comunidades. Es individualista, migratoria y detesta echar raíces. No es que no respete las fronteras, sino que las ignora en lugar de transgredirlas. Esta abeja odia la cuantificación o la geometría (especialmente los hexágonos), y es inmensamente erudita. Rechaza el estructuralismo y le fascinan el romanticismo, la filología y la mitología. Mira hacia el siglo XIX pero es exploradora, y gusta de los descubrimientos científicos y técnicos que promete el siglo XXI: romántica e ilustrada al mismo tiempo, vive su contradicción en forma irónica y crítica.

Desde luego, mi exaltación de las atractivas posibilidades de la creación que se hace desde el exilio, el desplazamiento y la diáspora no pretende, en modo alguno, excluir o condenar las expresiones literarias y artísticas profundamente enraizadas en el territorio. Por otro lado, se podrá decir con razón que el elogio del nómada, el forastero y el *flâneur* no es una novedad que pueda llevar al reemplazo de las formas tradicionales de creación, sino algo ya casi antiguo, simbólicamente representado en la versión de Camus por el extranjero vacío que se rebela ante un contorno absurdo, o por el espectador sin cualidades frente a un mundo enrarecido, evocado por Musil. Además, es muy larga la lista de creadores que surgen del éxodo, del nomadismo, del peregrinar, del exilio o del vagabundeo, desde Paul Gauguin y D.H. Lawrence hasta Julio Cortázar, Leonora Carrington o Gao Xingjian. De hecho, muchos trasterrados han producido una obra de intensas añoranzas y poderosa reivindicación del territorio patrio abandonado. La novedad en el mundo de hoy es el hecho de que los expatriados y emigrantes forman parte de un flujo masivo de dimensiones extraordinarias, un descomunal chorro heterogéneo compuesto no sólo de millones de personas, sino también de innumerables obras,

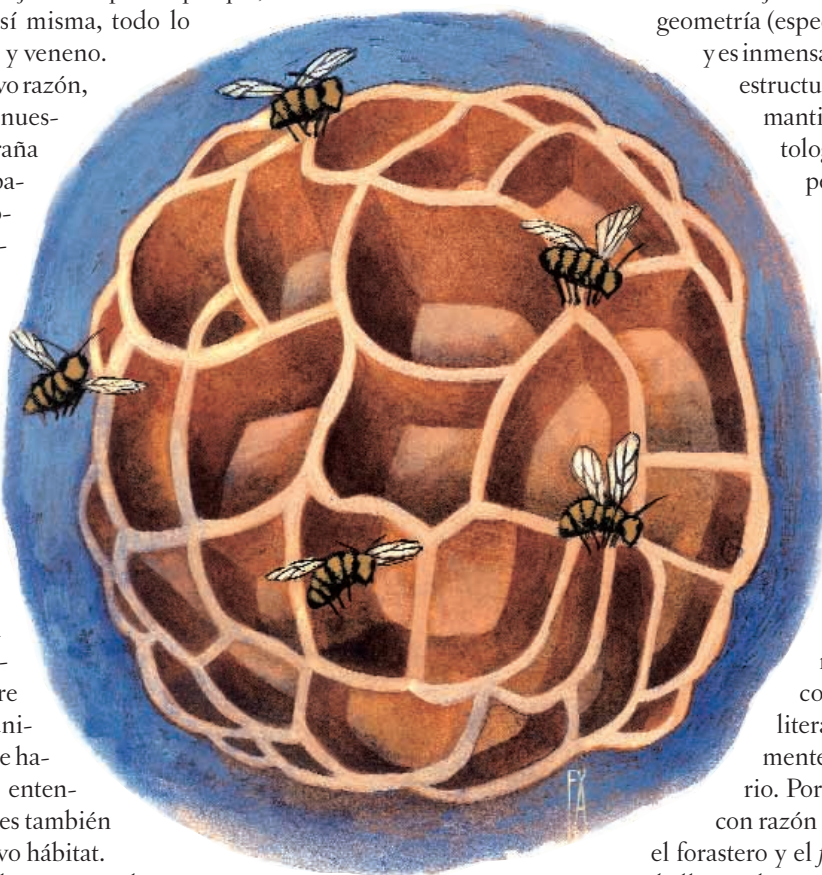


Ilustración: LETRAS LIBRES / Felipe Ugarte

imágenes, ideas, rituales y textos que se derrama un chorro por los intersticios de todas las culturas y sociedades. Este inmenso flujo desemboca en sociedades masificadas tan grandes que no caben ni en la peor pesadilla del filósofo Ortega y Gasset, a quien aterrizaron ya las masas de principios del siglo XX. Las masas en movimiento de principios del siglo XXI —por su tamaño y por su heterogeneidad— rebasan completamente el malestar existencial y las angustias de los surrealistas y los existencialistas, mientras que las dimensiones del gentío del siglo XX ya habían permitido al mismo Ortega y Gasset exaltar los valores de un puñado de elegidos.

El creador de hoy, inmerso en la masa, puede apretar una tecla de su ordenador conectado a la internet, y aparece una lista de miles de personas que hacen cosas similares a las que él practica. Después hace clic y surge, digamos, una fila larguísima de Elías Canettis merecedores todos de un gran premio. El creador quiere ser original, pero encuentra en el catálogo de las bibliotecas del mundo cientos de miles de libros y artículos dedicados precisamente al tema sobre el cual quiere trabajar, muchos escritos en lenguas que ignora. En este bullir de masas en movimiento, de ideas agolpadas y de multitudes apretadas, los territorios adquieren nuevos significados o pierden sentido. La turba de artistas y escritores, que vive una condición dislocada en exilios voluntarios o involuntarios, tiene, en medio del

barullo, ciertas ventajas para sobrevivir y crear nuevas formas de expresión. Tal vez no es el espíritu de experimentación fáustica lo que los lleva a la fragmentación o a rebasar los límites establecidos, sino simplemente las peculiaridades de su vida cotidiana. A veces tengo la impresión de que estos creadores híbridos y migrantes están construyendo inquietantes territorios verticales donde las reglas tradicionales están trastocadas, un altísimo muro donde ellos anidan como abejas descarriadas o, mejor, como una especie mutante de murciélagos melancólicos agarrados firmemente a las grietas, alertas a los rumores que ascienden hasta ellos, pero temerariamente ciegos ante el abismo que se abre debajo. El vértigo aumenta si pensamos que la masa de estos enjambres de trasterrados crece en forma geométrica a cada momento, y entra en estrecho contacto con esas corrientes de fundamentalismos y relativismos, religiosos o étnicos, que se desprenden de la putrefacción política y social de vastas áreas del mundo. Por ello, la masa desterritorializada, híbrida y heterodoxa, genera una irritación que estimula el crecimiento de focos de intenso odio reaccionario, que alimentan y propician el terrorismo fundamentalista de quienes no conciben la vida cultural más que atada por sus raíces al territorio sagrado. Este odio es el que golpeó las torres gemelas de Nueva York e inauguró el milenio con el asesinato masivo de miles de personas. —



Grupo Planeta

Fabienne Bradu

El amante japonés

Una provocadora novela sobre la ambigüedad de la pasión

真実の愛のみが神聖

Planeta

La historia de un viaje a Japón, en el que la narradora busca penetrar algunos misterios de la vida de esta ciudad, subiendo a las alturas de un monasterio zen o bajando a los abismos de las casas geishas de Kioto.

www.editorialplaneta.com.mx

PARA ENVÍO A DOMICILIO LLAME AL: 5629-2124 ó 01-800-715-2316.
ventas@planeta.com.mx



CIDE

istor

10

Pasado y presente del desarrollo

¿QUÉ HEMOS APRENDIDO?
Piero Gleijeses

ENTREVISTA DE GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO A JUAN GONDO

EL TERRICORDIO
Fabrice Glauzy

70 años

100 PÉRIODES • REVISTAS HOY • MÁS SABER • MÁS LEER

SUSCRIPCIONES Y VENTAS:
Coordinación de Publicaciones
Carretera México-Toluca 3655, Col. Lomas de Santa Fe, 01210 México, D.F.
Teléfono 57-27-98-00 Ext. 2417 y 2202 / fax: 57-27-98-85 / email: revistas@cide.edu

www.cide.edu www.istor.cide.edu