

Memoria y cultura: Un giro sobre la objetividad

A partir de un oxímoron

Este trabajo busca presentarse en los términos de una reflexión previa a un estudio sobre materia y materiales para una Historia de la Cultura.

El horizonte, entonces, sobre el que presentamos nuestra búsqueda concierne en un doble sentido que conviene delimitar: a) si se establece que la cultura historiada no se identifica necesaria ni completamente con el saber de la arqueología, resulta necesario establecer los estratos y los nexos según los cuales la memoria determina un decurso que no resulta exterior a los hechos considerados, es decir, no a un canon (con toda la ponderación que el término conlleva), sino especialmente al modo histórico de su expresión; b) el mencionado horizonte se dibuja a partir de una conciencia crepuscular, en la que el discurso sobre la historia de la cultura está conscientemente des-fundamentado en la percepción del sujeto y de su identidad¹.

Si ésta es la doble, contrastada y complementaria, perspectiva de Historia de la Cultura, aunque nunca completamente por la misma delimitación que nos hemos propuesto, ¿qué memoria? Y, juntamente, ¿qué lectura de este tiempo objetivado en la memoria? Esto implica que no intentamos establecer los nexos entre historia y ficción, sino, en un sentido inverso, re-establecer el fundamento en el que se sostiene, pero a la vez, sostiene el despliegue de la cultura.

Hacia finales de la década de los años `30 del siglo pasado, el historiador J. Huinga realizó una afirmación que merece ser reconsiderada:

“...la literatura es, lo mismo que la ciencia, una forma de conocimiento de la cultura que la engendra [...]. La materia plástica de la literatura ha sido y es en todos los tiempos un mundo de formas que es, en el fondo, un mundo histórico”².

En *Verdad y método*, H. G. Gadamer sostiene que el existir humano se encuentra “orientado hacia la comprensión del mundo que es a la vez aprehendido y constituido lingüísticamente en el mismo acto. La remisión de toda experiencia del mundo a su interpretación del mundo es co-originaria con la posibilidad de su expresión lingüística y, por consiguiente, como toda lengua, es también histórica”³.

La primera de las dos reflexiones propone la no contradicción entre la memoria de las formas (o artística) y la memoria de los acontecimientos; rescatamos significativamente que el dominio de lo literario, de lo pictórico, de lo musical y de lo arquitectóni-

1. Aunque este punto permanezca silenciado en el despliegue de este trabajo, se encuentra completamente presente en sus presupuestos

2. *El concepto de la historia y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 41.

3. Salamanca, Sígueme, 1991⁴, p. 86.

co constituye una fuente de extraordinario valor para historiar ideas y mentalidades; sin embargo, la perspectiva de la Historia de la Cultura conlleva presupuestos conceptuales, históricos y metodológicos diversos; concilia, pero a su vez limita, la condición propia de su género discursivo. Creemos que el punto de esta propuesta consiste en atender a que la narrativa de la Historia de la Cultura no permanezca en los límites del relato de impronta estética, como uno de sus géneros, aunque de ningún modo, ajeno o extraño, a causa de alguna pretensión de objetividad immanente al plano del relato y de lo relatado.

La segunda de las reflexiones nos presenta la aparente contradicción del relato literario como la fuente fundamentalmente operativa en la construcción del discurso y en la historia misma como discurso. Aquí fundamentamos que el relato de este historiar resulte fragmentario, aunque no incoherente, debido que la inteligencia descubre la secuencia de la memoria y, en ella, ordena con un nuevo sentido lo que los historiadores suelen denominar “la relevancia de los hechos”. El presupuesto de una tal historia que agotara las insignificancia de los acontecimientos tomados en escorzo resquebrajaría, hasta hacerla fragmentaria (ahora en el sentido de “in-significante”), pues se negaría el sustento propio de aquella perspectiva, que descansa en la inteligencia que comprende el relato en términos de sucesión no lineal⁴.

En realidad parece que nuestra tarea requiere poner de manifiesto, con la mayor agudeza que nos sea posible, el oximoron que hace posible el relato de la disciplina que nos ocupa: cultura e historia no es sólo un juego de contrarios sino una unidad genérica.

En cuanto a lo primero, las dos palabras tendrían significado opuesto debido a que “cultura”, en principio, remite a una conciencia que se manifiesta como una estructura cognitiva que otorga sentido; por ello, la referencia a *culto* no es sólo recurrir a una etimología (ella, en efecto, desoculta las raíces de lo cotidiano fosilizado), puesto que el culto ha sido la primera cultura: lo que llamamos cultura no es otra cosa, desde el punto de vista fenomenológico, que el culto secularizado⁵. “Historia”, en cambio, se refiere a hechos reales, comprobables, con alto grado de veracidad, si tenemos en cuenta los criterios que del concepto de documentación tenía el siglo XIX, los que han tenido un lugar central hasta bien entrado el siglo XX. Por ello, la historia se re-escribe permanentemente no sólo por la presencia de nueva documentación sino por el predominio alternativo de tendencias teóricas y metodológicas.

Historia de la Cultura, como una unidad significativa y significativa, recrea los procesos aludidos en la figura retórica: de manera binaria se presentan el uno en el otro

4. Tenemos presente la noción “células de la conciencia” que emplea Pierre Chaunu (*Histoire quantitative, histoire serielle*, 1978, p. 14), que forman los murales de las sociedades y de los imperios. La epopeya, en especial la grecolatina ponen de manifiesto, para el historiador francés, las formas más antiguas de “preservación de la memoria” de un modo no-lineal, agregamos por nuestra parte.

5. Cf. Gerardus van der Leeuw, 1948, *Phänomenologie der Religion*; (trad. It.: *Fenomenologia della religione*, Ed. Bollati-Boringhieri, Torino 1975, p. 333.). En este sentido se puede acordar con Schleiermacher que, a pesar de su visión reductiva de la experiencia religiosa, la definía como un originario sentido de dependencia, que no es accidental, sino que constituye un elemento esencial de la vida humana; esto no es diverso de persona a persona sino que coincide en cada una de ellas. Cf. Friedrich Schleiermacher, *Über dem Religion (Reden zur deiner...* 1980, § 37. El hecho que la psicología moderna, aún más reductivamente, interprete la experiencia religiosa negando metodológicamente la realidad sobrenatural de su noción de sujeto, no quita que, a su vez, la reconozcan en cuanto tal en su originalidad y en su universalidad; las teorías de James sobre las diferencias entre una experiencia religiosa “normal” y otra “patológica” lo ilustran significativamente (Cfr William James, *The Varieties of Religious Experience*, 1902); se pueden confrontar con Sigmund Freud, *Die Zukunft einer Illusion*, 1927.

por combinación armónica. Parménides lo formuló filosóficamente como “el principio de no contradicción”: *Algo no puede ser y no ser al mismo tiempo*. Heráclito no es ajeno a esto al expresar: “Todo, al dividirse, se reúne, como la armonía del arco y la lira”.

Según lo expresado, la cultura no es expresión sólo de la subjetividad ni la historia todo lo objetiva que se desearía; una y otra generan un nuevo espacio de reflexión contextual cuando se manifiestan como unidad y en autonomía de ambas. Recién aquí se comienza a fundamentar su estatuto epistemológico.

Decimos “recién” porque este fundamentar requiere de un precedente no menor, que consiste en responder a la pregunta ¿qué es la verdad?

Sin embargo, si ofreciéramos una respuesta o un conjunto de respuestas posibles evitaríamos, desde la perspectiva que venimos reflexionando, la riqueza del oxímoron que nos hemos propuesto profundizar.

Por ello nuestro rodeo nos conduce a la *Poética* de Aristóteles: la poesía o expresión del mito es algo más filosófico y elevado que la historia porque expresa lo universal y lo que debe ser, pero de un modo inusitado: resulta una imitación que adquiere una significación espiritual que alcanza a desencadenar un proceso de elevación u ontologización de lo sensible.

Para ver mejor este proceso recordemos el modo en que el Estagirita comprende y fija los elementos de la tragedia.

En 49b-50^a examina los seis elementos que la componen: el *espectáculo* (*ópsis*), la *música* (*melopiía*), la *palabra* (*léxis*) el *carácter* (*éthos*), el *pensamiento* (*diánia*) y el *relato* (*mythos*).

Considera que la melodía es simplemente “un adorno” (50b) y afirma que el espectáculo es ajeno al arte poético (50b); los cuatro elementos restantes los agrupa en dos categorías: acciones: *mitos*, *éthos* y *diánoia* y medios: es decir, *léxis*, la palabra. Los define en estos términos; *relato*: constituye por sí mismo la imitación y es el alma de la tragedia (50^a) (la tragedia es “imitación de acciones” 49b) y, precisamente por eso, *mitos* es la composición de acontecimientos (50^a 4). *Carácter*: la cualidad que determina la manera de actuar de los personajes 49b 36. *Pensamiento*: la acción de “saber expresar los argumentos pertinentes, las causas que mueven las acciones” y, también, “lo que es o no es una cosa” 50b. Lenguaje: forma de comunicar por medio de vocablos; medio en que se expresa la tragedia 50b; este medio está supeditado a la acción del pensamiento.

Brevemente veamos este dispositivo en la acción trágica. Su lógica frecuentemente lleva al espectador de un punto a otro en la captación del sentido de la acción misma y de los personajes, aunque sin desentenderse de ninguna de las posibilidades y sin romper la continuidad:

“Lógica ambigua podría decirse, pero no se trata, como en el mito, de una ambigüedad ingenua que todavía no se cuestiona a sí misma. La tragedia, por el contrario, en el momento en que pasa de un plano a otro, marca fuertemente las distancias, subraya las contradicciones. Sin embargo, incluso en Esquilo no llega jamás a una solución que haría desaparecer los conflictos, por conciliación o bien por superación de los contrarios. Y esta tensión, nunca aceptada por completo ni enteramente suprimida, hace de la tragedia una interrogación que no comporta respuesta. En la perspectiva trágica, el hombre y la acción humana se perfilan no como realidades que podrían definirse o describirse, sino como problemas. Se presentan como enigmas

cuyo doble sentido no puede fijarse ni agotarse”⁶

En la tragedia, lo divino y lo humano se presentan como un universo permanentemente en conflicto, en continua tensión, sin posibilidad alguna de un reposo que sea la manifestación de una conciliación. Se trata, en definitiva, del deseo de cargar con la ambigüedad y no de encubrirla. Lo que más interesa de la última cita es que en la escena se presenta a la inteligencia un drama que se extiende, en un mismo movimiento, desde una existencia humana, opaca y limitada, hacia la dimensión de lo divino, que otorga sentido al conjunto de los sucesos y lo deposita en una memoria sin riesgo de olvido.

Este sucinto seguimiento del esquema de Aristóteles en la acción nos permite registrar el decurso mítico que sub-siste en nuestro avance entorno (o avance en espiral) del historiar propio de la cultura.

“El mito es ante todo un objeto y un modo de conocimiento...”⁷

Epistemológicamente considerado significa que el mito a) puede ser objeto de conocimiento, b) constituye en método válido de conocimiento y c) resulta un objeto empírico.

La primera de las consideraciones determina si el relato que nos ocupa es propiamente un mito y si como tal está vivo, es decir, si tiene vigencia en una determinada sociedad.

La segunda es la dimensión hermenéutica y simbólica que permite comprender profundamente una cultura letrada o ágrafa, sus obras de arte y sus normas más recónditas (estructuras de poder, relaciones de parentesco); todo esto determina las bases simbólico-religiosas de una cultura y de los individuos que la componen, especialmente cuando se trata de comprender o explicar determinadas conductas individuales o colectivas.

Entendemos la tercera perspectiva en el sentido que la ciencia y el mito expresan una intersubjetividad empírica, en tanto se apoya completamente en la experiencia⁸; en efecto, la ciencia se desarrolla a partir de hechos empíricos reconocidos intersubjetivamente; lo mismo podemos decir del mito: puede ser aprendido y pone de manifiesto una realidad empírica.

¿Cómo entendemos la noción de inter-subjetividad? De la mano de Platón: “El hombre es símbolo del hombre” (*Banquete* 191 d); Platón nos recuerda que el ser del hombre es incompleto y que, por lo tanto, resta desconocido en la determinación de su individualidad aislada. El conocimiento del otro, en consecuencia, es lo que permite mi propia comprensión: el símbolo es aquello que me da el otro. Su sentido lo aprendo con el otro y en el otro. El símbolo entraña, pues, un *plus*, que en griego se dice *symbolein*: la comunicación y la acción común como fenómenos de sentido. No olvidemos que *syn* y *ballein* significan en griego ‘con’ y ‘arrojar’: se trata, pues, de arrojar conjuntamente dos cosas porque la una es el complemento de la otra y, sobre todo, porque juntas se re-significan. Entonces, lo propio del símbolo es que sirve para reconocer al semejante. Pero por eso retenía un significado más, al que remitía y que, por lo tanto, permanecía oculto, pero a la espera de ser desocultado. El símbolo es, pues, el signo significativo, complejo, rico hasta lo inagotable. Una consecuencia inmediata expresa que hay una función metonímica del símbolo, que consiste en hacer pasar de la parte al todo, es decir, universalizar; hace reconocible el tránsito de los

7. Cencillo, L.; *Mito, semántica y realidad*, BAC, Madrid, 1970, p. 353

8. Hubner, K.; *La Verdad del Mito*, Siglo XXI, México, 1996, pp. 265 ss.

efectos a las causas y, entonces, sencillamente explica. Y al explicar, al universalizarse, se identifica con el *logos*.

De lo presentado más arriba depende la capacidad metafórica del símbolo: se mantiene entre un plano literal y otro latente; en este sentido se encuentran metáfora y analogía: conocimiento que ordena al conocimiento o, en otras palabras más dulces al oído moderno, una pedagogía⁹.

II. Memoria mítica y lógica de la ambigüedad

Sin duda, el mito es el fundamento intelectual sobre el que reposa la cultura, más específicamente en su presentación de las oposiciones: el lenguaje y el sentido del *mito* griego reposan en la ambigüedad. Se trata de una forma del pensar en la que los extremos siempre se presentan sin que ello entrañe una contradicción, es decir, no se presenta el requerimiento de excluir uno o varios de los elementos presentados.

Hesíodo en la Teogonía (vv. 118-120) expresa claramente esta representación y acceso de/a lo real:

“En primer lugar existió, realmente el Caos. Luego Gea, de ancho pecho, sede siempre firme de todos los inmortales que ocupan la cima del nevado Olimpo”.

Luego se suma Eros, un impulso elemental del universo.

Caos, un vacío (y como tal confuso e inasible), pone de manifiesto esencialmente el sentido de lo ilimitado y lo indefinido; y por otra parte, Gea expresa lo nítido, definido, estable y sólido. En el momento que Gea da a luz a Urano emergen diversas contraposiciones: femenino- masculino, receptivo-activo, abajo- arriba. Al mismo tiempo de Gea ha nacido Ponto, expresándose así la oposición entre lo sólido y estable y lo líquido, con la idea de movimiento que le resulta propia; en la concepción de Ponto queda contenida la tensión entre superficie – luz con profundidad – oscuridad.

Es en este sentido que el lenguaje del *mito* está completamente determinado por un aspecto de esencial ambivalencia; todo movimiento en la esfera de la *physis* genera su contrapartida: todo bien presagia algún mal y viceversa, pues, como el día y la noche, se requieren tanto oponiéndose cuanto intercambiándose.

En la misma Teogonía (vv. 511 ss), los hermanos Prometeo y Epimeteo pueden presentarse como expresión del lenguaje ambiguo del mito. El primero, padre de los hombres, previsor y prudente, contrasta con su torpe hermano Epimeteo, que representó para los griegos, ya desde su etimología, el actuar irreflexivo. Ambos expresan la presencia y la ausencia de *metis*, por lo que se oponen y se complementan, son la expresión de la condición humana; en efecto, Prometeo, básicamente un benefactor de la humanidad, resulta a la vez responsable de muchos de sus males.

Al fluir de esta lógica de la ambigüedad, comprendemos que coexistan el *mito* y las diversas formas de religiosidad que históricamente se desarrollaron en Grecia, es decir, una profunda convicción sobre la presencia y participación de los dioses en los actos humanos; por ello, la vida se presenta, en un sentimiento simultáneo e igualmente intenso, como la experiencia de algo que en lo esencial se vive con la gratuidad de un don inasible, pero cuyas potencias requiere voluntad y esfuerzo. Así las aventuras de Odiseo, que regresa accidentalmente de Troya a Ítaca, posibilitan intervenir

9. M. Beuchot, "Análisis semiótico de la metáfora", en Acta Poética (Instituto .Investigaciones .Filológicas, UNAM), núm. 2 (1980): 113-125.

ciones divinas, aunque el héroe jamás pierda conciencia de que su empeño y voluntad también posibilitarán su regreso, es decir, el cumplimiento del *nostos*.

En su figura, Odiseo despliega la unidad de lo diferente que presentamos en los hermanos Prometeo – Epimeteo, no sólo por su obrar, sino fundamentalmente por el modo en que se integran en el héroe tendencias muy diferentes; en efecto, del mismo modo que está constantemente dispuesto a afrontar la aventura, la novedad y el misterio del mundo, también expresa la estabilidad de las relaciones elementales, con su padre, con su esposa, con su hijo y con su patria, Ítaca. Odiseo depende de sus afectos, por lo que no hay contradicción entre la estabilidad antes mencionada y su deseo de recorrer y conocer.

III. *Conclusión*

La verdad se asocia de manera precisa con la memoria, aunque en el mito no existe todavía una demanda de coherencia ni de verificación, para establecer lo verdadero.

La memoria permite preservar el pasado, en primer lugar, pero especialmente quiere desentrañar su sentido profundo, es decir, conocer el sentido del presente. El *mito*, entonces, es un reconocimiento de lo verdadero en cuanto tal; el poeta es depositario de una tradición antiquísima en el cultivo de la memoria, que lo convierte para cada época en un sacerdote de la verdad. La memoria tiene una centralidad, como en un sentido opuesto la tiene el olvido. Así Odiseo es el hombre que constante mente recuerda y, más aún, se sobrepone a la tentación del olvido y del ocultamiento. Esto significa, sin más, permanecer en el plano del sentido.

La cultura re-establece el sentido mediante el prolongado y sutil aprendizaje de la memoria, fuente de lo que la inteligencia sostiene en términos de verdad. No se trata, por tanto, del privilegio de un reconstruir enteramente arbitrario, pues la Historia de la Cultura requiere, ciertamente, un arte de leer, re-leer e interpretar.

La memoria presenta las claves de lo verdadero: vencer el olvido y contemplar lo invisible. La Historia de la Cultura, profundizando el oxímoron que la sostiene, en cuanto memoria y relato, tiene la misión no sólo de rescatar y preservar el pasado, sino de rescatar el presente de la indigencia de las pre-ocupaciones mendaces, esas que alimentan el olvido. Significa esto sostener que la relación entre memoria y verdad es deliberada y sólida. No es posible presentar una Historia de a Cultura sin un interés profundo en el problema de la verdad de lo humano; su misión es antológicamente superior a la función de archivo, pues la verdad se asocia precisamente con la memoria y no con la coherencia de lo verificable.

DR. CLAUDIO CALABRESE
Universidad FASTA, Argentina