

Panel V

Gabriela Rangel (Directora de Artes Visuales, Americas Society, Nueva York)

Lee Weng Choy (Curador y Director Artístico de Substation Arts Center, Singapur)

68, modelo para desarmar

Gabriela Rangel M.

Nuestra presencia en Tlatelolco ocurre cuando se cumplen 40 años de la represión del estado mexicano contra el movimiento estudiantil. Sólo este nombre evoca imágenes tan sombrías como las de la Plaza de Tiananmen, donde en 1989, miles de jóvenes chinos corrieron una suerte parecida a la de los estudiantes mexicanos, justo un año antes de que cayera el muro de Berlín. Carlos Fuentes, testigo de la época, ratifica que Tlatelolco dividió la historia contemporánea:

No es comprensible la historia de (México) del 68 para acá sin la historia del país antes de y durante el 68. La liberación de los presos políticos, el regreso de Heberto Castillo y Demetrio Vallejo a la palestra pública, la derogación del delito de disolución social, pero también las guerrillas sacrificiales durante la presidencia de Luis Echeverría no son inteligibles sin el 68, como no lo son las reformas políticas que animó Jesús Reyes Heróles durante el gobierno de José López Portillo y los subsecuentes avances en materia democrática que, pese a los vaivenes del modelo económico, los infames asesinatos políticos y las insurrecciones armadas, se han venido consolidando en el país a partir de 1968.

Dado el peso que tiene Tlatelolco en la formulación del tema de este SITAC, su carga *umheimlich*, comenzaré por interpelar el asunto que nos fue propuesto: ¿qué nos queda? (en inglés *What's left, what remains?*). Esta pregunta resulta tan desalentadora como estimulante, por ambigua, si no viniera acompañada de otra: ¿adónde vamos desde aquí? Aun admitiendo que la segunda pregunta agrega una salida al meollo, se trata de armar teóricamente un asunto difícil de articular en una discusión sobre modelos de participación en cultura y plataformas institucionales del arte en el siglo XXI. Supongo que el juego de palabras con *left*, intraducible en español, alude la brecha ideológica que nos separa del 68 pero al mismo tiempo apela a la ideología un concepto que muestra “lo verdadero como verdadero de lo falso” y que amerita una discusión más amplia que la que abarca este o de cualquier foro. Me refiero a la formulación de un espacio político practicable desde la producción cultural, de un espacio autónomo a la vez que volcado a lo real donde quisiéramos actuar más allá del campo argumentativo que definen las acciones concretas George W. Bush, Nicolas Sarkozy o de Hugo Chávez. Vivimos con el peso de una negatividad que se vuelve contra nosotros mismos.

Pero regresando a la cuestión primera, me pregunto, ¿a qué se refiere?, si apela al qué hacer de Lenin o supone la idea de que estábamos mejor antes en el siglo XX, “el siglo corto” como lo denominó el historiador Eric Hobsbawm. Quizás recurra más atrás, al siglo XIX, cuando

los jóvenes hegelianos de la Universidad de Berlín encendieron la chispa de un estudiante de derecho nieto de rabinos, quien observó las relaciones de producción del capitalismo industrial bajo la luz de la revolución para inventar una poderosa metodología histórica que devino figura del discurso. Mientras Marx estudiaba las tesis de los jóvenes hegelianos, en Sudamérica, en cambio, cruzábamos agitadas aguas después de los procesos emancipatorios.

Para no homologar Latinoamérica, voy a hablar desde mi propia experiencia y traer el caso venezolano a esta discusión que espero no caiga en la trampa historicista de la cual se nos acusa a los sudamericanos. Dado que Venezuela es un modelo emancipatorio que para muchos releva al cubano después del derrumbe del socialismo real, quisiera referirme al bolivarianismo, esa mitología republicana transformada en religión secular que apareció en el siglo XIX y se desarrolló al amparo de caudillos, dictadores y presidentes constitucionalmente electos. Como bien lo sugiere el cineasta Jorge Alí Triana en su atinada película *Bolívar soy yo*, el bolivarianismo es un pastiche posmoderno y un potente *mirage* de esos que se confunden con el justo reclamo de viejas aspiraciones no cumplidas.

Tal parece que después de doscientos años el malestar consensual y generalizado de nuestras repúblicas emancipadas se ha transferido al presente como una imagen de silkscreen warholiana, congelada en el heroico momento cuando los jóvenes guerrilleros del movimiento 26 de Julio bajaron de la sierra para tomar La Habana. Este hecho no sólo se ha transformado en constructo sino que ha llevado a realidad la advertencia del artista Roberto Jacoby: la muerte de un guerrillero sirvió para convertirle en afiche.

Desde ese entonces hasta la caída del muro de Berlín, cuyo pedazo adquirí en 1991 en un mercado de pulgas, se han levantado otros más altos que dividen estados-naciones vecinos, socios comerciales y mano de obra barata. Estos muros ahora incluyen en sus espacios intersticiales *shopping malls*, autopistas multicanales y bienales de arte situadas a caballo entre el alambre de púa y los puestos de la policía de fronteras que garantizan que nadie pase al otro lado sin pasaporte y cuenta bancaria.

Espero que este recuento no se confunda con el pesimismo del pensamiento que Jurgen Habermas atribuye neo-conservador, pues mi intención es llamar a repensar en voz alta aquellas palabras que han perdido su prestigio entre nosotros tales como, modernidad, modernización, progreso, emancipación, estado-nación y que se han marchado sin dejar sustituto. En este sentido, sorprende que aún sea posible hablar de revolución en los términos creativos del 68.

Nadando a contracorriente de las aporías posmodernas, se apuesta ahora por la pedagogía, una de las pocas esferas del humanismo que aún mantiene su promesa emancipatoria. En América Latina, cuya enorme desproporción entre sus ciudadanos ilustrados y los sectores pobres, excluidos de los procesos de modernización, se ha considerado la pedagogía como inteligencia emancipada. Esto fue un aporte poco reconocido de la Teología de la Liberación en su programa de democratización de la educación.

Pero si la producción cultural es el campo que nos ocupa, la pregunta que nos trajo hasta Tlatelolco en efecto coincide con aquella se planteó Lenin: ¿qué hacer? Hay un trecho largo entre las cuestiones “qué hacer” y “qué queda por hacer”, cuyo paréntesis apunta dos cosas: que algo concreto se hizo o que hay algo que no se hizo y cuyos lugares y estrategias

deben ser discutidos en este foro. Como curadora venezolana nacida en la década de los sesenta, o para ser más precisa, durante la Guerra Fría en un país petrolero que no entró en los planes del Proyecto Cóndor y de la Escuela de Las Américas más sí en su lógica, observo el rápido ingreso del arte latinoamericano en el *mainstream* de los EE.UU con cautela. No podría responder si en efecto las vanguardias concretas, neo-concretas o abstractas de la región se sumaron a una esperanza colectiva para alcanzar la modernidad y modernizar o fueron cooptadas en ausencia de ellas. Tampoco podría afirmar que los grupos Concreto-inventación, Los Disidentes, Madí o Frente lograron “invertir las utopías”, abriendo espacios heterotópicos, como lo ha sugerido el título de una exhibición *blockbuster* cuya trampa eurocéntrica supone que la producción artística experimental debe estar confinada en espacios disciplinarios. Esto cobra interés después de constatar que Roberta Smith, jefa de la página de arte del “New York Times”, finalmente descubrió que “La abstracción latinoamericana tendió a ser ignorada en Norte América, cuando no desestimada como caprichosa, artificiosa y un poco kitsch”.¹ Smith olvidó mencionar en su elogioso artículo sobre *Geometry of Hope*, exposición que mostró las obras de la colección Cisneros en The Grey Art Gallery de New York University, que Hélio Oiticica no sólo examinó el color sino intentó llevar los problemas de Mondrian, la poesía concreta brasilera y la fenomenología de Merleau Ponty a las favelas de Río de Janeiro o que Madí fue un movimiento plástico que transfirió el debate sobre la reificación al campo de la pintura para entender la transformación de un cuadro en objeto. Estos movimientos no fueron programáticamente organizados de acuerdo a leyes de una geografía cultural de las grandes capitales Latinoamericanas incluida París, ya en su decadencia como metrópolis del arte. Ellas fueron una respuesta a las utopías locales generadas por acelerados procesos de modernización y búsquedas de modernidades diferenciadas.

Por otra parte, sabemos que la revolución triunfó para que todo quedara igual o peor, si recordamos la muerte de la periodista rusa Anna Politkovskaya, envenenada por las mafias de un gobierno de ex-funcionarios de la KGB. La impunidad de Tiananmen ha quedado relegada a la etiqueta estampada en el bello estuche de mi MacBook *Made in China*.

Mi posición aquí es particularmente complicada e incómoda, dado que represento el programa de artes visuales de una institución privada, creada durante y por la Guerra Fría, cuya definición de sí misma es y cito textualmente “un foro dedicado a la educación, el debate y el dialogo en las Américas, cuya misión es: “promover el entendimiento de los asuntos políticos, sociales y económicos contemporáneos que confronta América Latina, el Caribe y Canadá e incrementar el conocimiento público y la apreciación de la diversidad del patrimonio cultural de las Américas y la importancia de las relaciones interamericanas”.²

¹ “Latin American abstraction has tended to be ignored in North America, when not dismissed as fussy, gimmicky and a tad kitschy.” Roberta Smith, NYT, September 14, 2007.

² Americas Society (AS) is the premier forum dedicated to education, debate, and dialogue in the Americas. Its mission is to foster an understanding of the contemporary political, social, and economic issues confronting Latin America, the Caribbean, and Canada, and to increase public awareness and appreciation of the diverse cultural heritage of the Americas and the importance of the inter-American relationship.

Los organizadores de este foro internacional han solicitado una aproximación teórica a la discusión de la producción cultural global que, en mi caso, se formula pragmáticamente desde el campo de la distribución, circunscribiéndolo a problemas macro que afectan prácticas locales en América Latina, como lo son el rol preponderante del mercado como regulador del juicio artístico y las relaciones de producción vis-a-vis el populismo institucional modelado por las reglas de mercadotecnia y la privatización de la cultura. Este último problema merece ser debatido a fondo, pues en América Latina el sistema de filantropía estatal prácticamente ha desaparecido, salvo en el caso de México y tal vez otro que se me escape. En este foro se nos ha pedido reflexionar *¿Qué papel juegan las instituciones culturales públicas? ¿A qué voz e historia representan para determinar lo que nos queda (por hacer)?*

El objetivo pragmático que me he trazado al dirigir una sala y actuar como curadora de proyectos es ensamblar una plataforma de articulación de aquello que Homi Bhaba ha denominado “la localidad de la cultura” (*locality of culture*), la cual se configura alrededor de “la temporalidad más que en la historicidad: en la cual una forma de vivir es más compleja que una comunidad, más simbólica que una sociedad, más connotativa que un país, menos patriótica que la patria (...).”³ Para ampliar este punto mencionaré varios casos que complican la definición de las esferas de competencia del ámbito privado y la participación pública. Uno es el archivo Fundación Espigas en Buenos Aires y el otro es el Museo de Arte de Lima (MALI), dos iniciativas sin fines de lucro aunque privadas que están supliendo una acción pública comúnmente atribuida al Estado. Desde 1993, Fundación Espigas constituye un archivo de arte Argentino que forma líneas editoriales y que está abierto al público e investigadores para consultas. Espigas ha suplido el rol del estado al preservar archivos nacionales que son y serán fundamentales para armar narrativas históricas para el arte argentino en su relación con el afuera y con sus tradiciones internas.

El MALI, por su parte ofrece una programación museal que está constituyendo colecciones nacionales de arte pre-hispánico, colonial, republicano, moderno y contemporáneo promoviendo publicaciones especializadas y actividades de centro cultural para atraer a la gran masa de empleados urbanos, colegios públicos o privados y mujeres en proceso de alfabetización. Por otra parte, experiencias recientes con lo público en América Latina no son tan transparentes ni democráticas como se espera. El Museo del Barrio me ha pedido que escriba un ensayo sobre el performance y el body art en Venezuela y para ello solicité materiales documentales de artistas. Uno de ellos correspondía a Marco Antonio Ettegu, fundador del grupo experimental Autoteatro y muerto de un accidente a los 22 años. El archivo nacional de artes visuales, CINAP, entidad que depende de la Galería de Arte Nacional, contaba con el registro fotográfico del performance *Feliz Cumpleaños* realizado por Ettegui en los años 80. Para obtener una copia de la imagen debía solicitar la autorización a la Directora del Sistema Nacional de Museos Nacionales, quien para ello, exige una justificación del

³ Homi Bhaba, “DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of Modern Nation” in *Nation and Narration*, editado por Homi Bhaba, Londres, Routledge, 2006, p. 292.

proyecto. La funcionaria que entonces ocupaba el cargo fue la misma quien aceptó retirar una obra de la exhibición de Claudio Perna en la GAN por mostrar la imagen del fundador del partido socialdemócrata Acción Democrática y ex presidente de Venezuela de 1959 a 1964.

De aquí mi incomodidad ante esta falsa dicotomía, al trabajar yo misma para una institución privada sin fines de lucro, dos términos que según la convocatoria de este coloquio serían de mutua exclusión. Por otra parte, en alguna medida comparto las aprensiones y temores de colegas quienes piensan que asistimos a la degradación del potencial emancipador y participativo de la cultura al transformarla en una actividad privada, interesada, no pública, colocándonos imaginariamente en una comunidad de resistencia. Pero me pregunto si este cuadro es un escenario común, comunitario, en el sentido de la creación de una comunidad basada en formas democráticas de vida, espacios públicos y experiencias compartidas en un momento dado, y aun admitiéndolo y siendo menos optimista, esta preocupación compartida desde la ciudad de México hasta Singapur también puede conducirnos a estetizar la política, privilegiando trabajos que justifican la comodificación de la vida cotidiana. Somos testigos de la espectacularización no sólo del arte sino de la política, con la aparición de líderes mediáticos quienes logran extender sus 15 minutos de fama en un paroxismo aterrador entre performance y política, donde la entrega de rehenes en manos de la guerrilla debe ser televisada como la revolución. Por cierto, el discurso de Hugo Chávez en la ONU apareció en el número de cierre de ART FORUM como parte de los *top ten moments of the year* 2006.

En este punto debo hablarles del lugar institucional desde donde intento desarmar, y esto es literal, un modelo fundado en la beligerancia de los años sesenta (y en menor medida en el antagonismo) anclado en las nociones de nación, de geopolítica. Me refiero a lugar fundado por los relatos homogeneizadores y decontextualizadores del Otro. Para re trabajar este marco he ido generando una plataforma de acción que por una parte intenta desarticlar la represión de la escena primigenia, como atinadamente Paulo Herkenhoff llamó al efecto regresivo y profiláctico que el Museo de Arte Moderno de New York y las narrativas de su poderoso aparato historiográfico producen en América Latina, y que, por otra parte, problematiza el populismo comunitario del Museo del Barrio, institución fundada por artistas-activistas puertorriqueños nacidos en NY, el cual el cual está cambiando su misión para transformarse en un museo latino y latinoamericano.

Este modelo partió de la necesidad de debatir un cambio de paradigma que afecta a la institución donde trabajo y que en buena medida da cuenta del paso del estado soberano o autónomo moderno a gobiernos contemporáneos que actúan como meros agentes de negocios del capital globalizado. Esto es, identificación entre política y gestión del capital.

Para el campo cultural y su producción la situación se manifiesta en un cambio de estrategias, de la diplomacia cultural a la privatización de la cultura. Fundada en 1965 Americas Society, anteriormente conocida como Center for Inter-American Relations, fue una iniciativa de David Rockefeller y de un grupo empresarios de América Latina. Su estructura híbrida alberga dos polaridades que históricamente han funcionado desde el antagonismo: por una parte un foro económico, Council of the Americas que serviría de puente para los negocios entre EE.UU y América Latina y Canadá y, por otra, una entidad cultural sin fines de

lucro, Americas Society. Esta última coexistiría constituyendo una suerte de Jano bicéfalo destinado a efectuar una operación de intercambio simbólico. Esta estructura problemática erosiona los límites de la autonomía anticipándose a lo que hoy conocemos en como la privatización de los museos. Americas Society surge, pues, en plena efervescencia de los años sesenta como “es un pequeño espacio que en el curso de cuarenta años ha tratado de crear un campo para el arte latinoamericano en Los Estados Unidos”.

La falta de especificidad constitutiva del programa de artes visuales de Americas Society lo configura como un caso aislado de la historia del arte y de las políticas legitimadoras del espacio museal. En este contexto, el arte mexicano sea tal vez uno de los tópicos donde estas tensiones toman cuerpo de manera más transparente. *So Far So Close, Arte Contemporáneo de Guadalajara* fue una exhibición en la cual desplazé la “cuestión mexicana” hacia la centralidad que ocupa la ciudad de México en el relato internacional del arte de este país, para mostrar la producción cultural de una capital de provincia, Guadalajara. La muestra se centraba en la acción colectiva de un grupo de artistas quienes abrieron canales de distribución propios sin la mediación ni los filtros institucionales del Distrito Federal. La muestra incluyó obras de Luis Miguel Suro, Gonzalo Lebría, Fernando Palomar, José Dávila y Agustín Solórzano, fundadores del espacio de exhibición en la capital de Jalisco, especialmente OPA (Oficina de Proyectos de Arte). Dada la historia institucional de la galería de Americas Society con México, imbricada a los intereses de David Rockefeller, encontré particularmente estimulante la brecha entre el cambio de paradigma operado en el arte mexicano después de los años noventa, su internacionalización y su ingreso al llamado discurso del arte global. Mi intención fue organizar una muestra que reflejara el pasaje del multiculturalismo a la disolución del concepto de nación. *So Far So Close* requirió de mayor cuidado debido a que previamente se había mostrado esta brecha en *Pictures of You*, exhibición curada por Sofía Hernández in 2003, que incluyó una selección de obras de Iñiqui Bonillas, Minerva Cuevas, Yoshua Okon and Mario García Torres, artistas que para el momento comenzaban a ingresar en los circuitos de bienales y muestras de arte mexicano como *Zebra Crossing* en Alemania y *México City An exchange of Bodies* en PS1.

Por otra parte, no podía obviar las contradicciones operadas en el intercambio de la producción cultural mexicana después del Tratado de Libre Comercio (NAFTA). Para ello decidí repensar el modelo de exhibición nacional aun presente en las muestras internacionales de arte mexicano que he citado. En este sentido reconsideré la dicotomía centro periferia, relativizarla y mover esta oposición dentro del mismo México. La pregunta planteada en la muestra era ¿Desde dónde establecemos el centro?

La producción artística en Venezuela se ha limitado al redescubrimiento del arte Cinético y Op en los EE.UU ocurrido desde la presentación de la exposición *Heterotopias: Medio Siglo sin lugar*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía más tarde rebautizada *Inverted Utopias*; en el Museo de Bellas Artes de Houston en 2004. A ella se agregan iniciativas de visibilidad como *Gego: Cuestionando la Línea* (muestra igualmente organizada en Houston que viajó al Museo Tamayo Arte Contemporáneo, *Reveron*, en el Museum of Modern Art. El arte cinético y abstracto venezolano ha ocupado un rol central en exposiciones blockbuster dedicadas a

las vanguardias de posguerra de la región organizadas por la Colección Patricia Phelps de Cisneros tales como *Geometric Abstraction*, *Latin American Art in the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, en el Fogg Museum, y más recientemente *Geometry of Hope* y *New Perspectives in Latin American Art* en el MoMA. En el 2005 colaboré con un grupo de colegas venezolanos en la muestra colectiva *Jump Cuts*, en la cual trabajamos con un conjunto de obras de una colección privada, el Banco Mercantil, donde se ponía en cuestión la modernidad venezolana como modelo ecuménico a través de obras que examinan diferentes fisuras de la modernización. Esta muestra no mostraba movimientos pues respondía a la idea de saltos o discontinuidades, ese espacio liminar entre lo residual y lo emergente que requiere de modalidades de interpretación no metafísicas ni trascendentalistas. Este es otro ejemplo de la inextricable relación entre lo público y lo privado en situaciones como la venezolana, donde los museos nacionales han dejado de coleccionar estas obras debido al poco interés público hacia el arte contemporáneo o por cautela política con su contenido crítico.

Partiendo del concepto de archivo, *Beyond Geography: Forty Years of Visual Arts at The Americas Society*, fue el proyecto donde presenté una matriz de intervención institucional. Al cumplir 40 años propuse examinar el papel del programa de artes visuales en una estructura donde la autonomía de gestión se vio afectada durante varias crisis. Tras un año de investigación en los archivos de la institución y de efectuar cuestionarios a los diferentes artistas, gestores y profesionales que tuvieron relación institucional con el programa, constituí un equipo con tres estudiantes de postgrado de City University of New York quienes decidimos organizar el material de manera no-cronológica. Dividimos las secciones de acuerdo a la arquitectura de la galería: puntos de partida, inserciones y políticas de diferencia. Cada sección yuxtaponía pinturas, esculturas, fotografías, instalaciones y objetos indistintamente de diferentes períodos desde lo prehispánico, colonial, moderno y contemporáneo se mostraba junto a documentos como catálogos, correspondencia institucional o privada, memoranda, tarjetas de invitación, ensayos, manifiestos, recortes de prensa, etc. La información ofrecida acerca de las obras de arte y los documentos se aclaraba a través de cédulas y de textos de sala. En la pared central que da a la entrada de la galería se reprodujeron en secuencia 10 variaciones del texto de la misión institucional desde 1965 hasta 2005 donde se hacía evidente la historia de la institución. Si bien este proyecto mostró críticamente las deformaciones del programa no lo considero como una crítica institucional, aunque las estrategias empleadas para la organización de los materiales históricos se inspiraron en prácticas artísticas adscritas bajo esa rúbrica.

Valiéndome de la limitación del espacio, de su marginalidad al no ser una galería comercial, un museo o una *kunsthalle* aproveché el inventario ofrecido por sus archivos para hacer una revisión de los discursos nacionales y etnográficos que han condensado las modernidades latinoamericanas en aproximaciones canónicas. El objetivo fue proponer un debate sobre la producción cultural de América Latina a través del recorte de varios momentos históricos que se condensan en el 68 y se insertan en una estructura conservadora que interpreta las diferentes modernidades desde lo identitario o lo que es peor que desmantela la aspiración universalista de las vanguardias modernas latinoamericanas para consolidarlas

en discursos nacionalistas. Un aspecto interesante de este experimento fue la operación de transposición, desactivar el valor estético de las obras de arte para mostrarlas como información factual sobre la historia de las exhibiciones de Américas Society. Esta revisión del archivo generó líneas expositivas destinadas a cubrir lagunas no sólo en la programa que dirijo para en una interpretación contextual del arte latinoamericano en EE.UU. Por ello, Invité a Alejandro Jodorowsky, figura seminal para el desarrollo del performance en Chile al final de los años cincuenta y del cine experimental en México durante los años sesenta Jodorowsky fundó el teatro pánico en París y es una figura que representa el lado oscuro del arte moderno, su irracionalismo y su conexión con el inconsciente. Se presentó en dos jornadas: en la primera leyó el tarot a voluntarios del público durante tres horas y en la segunda sostuvo una plática sobre su cine.

El proceso de revisión institucional abierto por *Beyond Geography* cristalizó en un libro *A Principality of Its Own*, editado en colaboración con el David Rockefeller Center for Latin American Studies de Harvard University. El libro comprende tres secciones: la historia institucional, momentos escogidos de esa historia y memorias y críticas para terminar con una cronología de las exhibiciones del CIAR-AS. También incluye una comisión especial solicitada al artista Alexander Apóstol, quien examinó los temores de la Guerra Fría en el edificio de Americas Society. Apóstol seleccionó el *Incas Room*, una emblemática sala de conferencias ubicada en el tercer piso del edificio, que ostenta un colorido papel tapiz francés iluminado con escenas romantizadas del conquistador Francisco Pizarro entrando vencedor al Perú con la venia de los incas, representados como guerreros griegos.

Aunque el libro (y la exposición) abrieron discusiones académicas en varios departamentos de historia del arte en los EE.UU, no sabría determinar qué ha quedado. Quisiera creer que lo último que quede apagará la dialéctica.

Crisis y acuerdo: o ¿qué nos esperamos de una conferencia de arte?

Lee Weng Choy

“La confusión no siempre está sujeta al sentido”
(antiguo proverbio oriental)¹

Una niña pequeña se acerca a uno de sus padres y le pregunta: ¿cómo puede la tierra sostenerse en el espacio? Por alguna razón, en lugar de apelar a la ciencia, el padre hace referencia a un mito: el poderoso Atlas sostiene al planeta sobre sus anchos hombros. La niña se aleja contenta con la respuesta, pero no por mucho. Una hora más tarde regresa y pregunta: ¿y quién sostiene a Atlas? Es un gran caballo. En media hora está de regreso — ¿y quién sostiene al caballo? Una tortuga gigante. Está a punto de alejarse corriendo otra vez cuando de repente se detiene improvisadamente y se da vuelta. Antes de que pueda volver a plantear la pregunta, escucha: querida, hay tortugas hasta el final.

La anécdota proviene de Wittgenstein. Su punto era que en algún momento las explicaciones tienen que detenerse. Si, como a veces parece, el propósito de la filosofía es plantear preguntas “ad infinitum”, entonces la diferencia entre la filosofía (“el lenguaje cuando está de vacaciones”) y la comprensión práctica del mundo es que en este último caso, típicamente preguntamos porque más o menos tenemos una idea de qué podría servir como respuesta. Por supuesto, en algunas ocasiones nuestras expectativas están equivocadas y entendemos precisamente a través de nuestros errores. Pero no nos dispersemos con los detalles de la filosofía de Wittgenstein. En cambio, permítanme un apartado autobiográfico: cuando terminé la secundaria, queriendo estudiar Física en la universidad, le pregunté a mis profesores por qué las órbitas planetarias eran elípticas y no circulares. Un círculo parecía un estado de cosas más simple y natural que una elipse, con sus dos focos en lugar de un único centro. Por alguna razón, nadie pudo decirme por qué. Cuando llegué a la universidad se lo pregunté a mi primer profesor de Física. La respuesta fue, en retrospectiva, obvia: cuando uno aplica modelos matemáticos de gravedad a los planetas, los resultados son órbitas elípticas. La aparente simplicidad del círculo no necesariamente es una simplicidad matemática o física. A diferencia de la niña de mi anécdota, esta respuesta es perfectamente suficiente para un físico en ciernes. Después de un año de estudiar Física, sin embargo, yo continué preguntando por qué la matemática explica nuestro universo. Y por eso me cambié a filosofía.

¹ Este proverbio me lo contó Ly Daravuth, co-fundadora del Reyum Institute for Arts and Culture, Cambodia; sin embargo tengo sospechas sobre su autenticidad.