

Me gustaría si no situar, al menos referir un posible origen (¿habrá en verdad origen?) de las reflexiones de este libro a un pasaje de un relato de Borges. Como se sabe, abundan diseminados en sus escritos momentos de claro tenor filosófico –el que da pie a la reflexión que abre *Las palabras y las cosas*, de Foucault, es quizá el más famoso–, momentos en los que lo narrativo se transforma casi de manera inadvertida en una propuesta teorizante. El pasaje en cuestión se encuentra en el relato “There are more things”. El personaje-narrador, como se recordará, al regresar a su patria, decide investigar el destino de la casa de su tío, la Casa Colorada, que luego de su muerte fue rematada y completamente refaccionada. Aunque nadie ha visto al nuevo dueño, en un pasaje del cuento se le atribuye una “monstruosa anatomía”. Hacia el final del relato, el personaje-narrador entra a escondidas en la casa y trata de describir *eso* que aparece en su campo de visión (que por su extrañeza parece anticipar lo “inaudito” del huésped) y que sin embargo confiesa no *ver*:

El comedor y la biblioteca de mis recuerdos eran ahora, derribada la pared divisoria, una sola gran pieza desmantelada, con uno que otro mueble. No trataré de describirlos, porque no estoy seguro de haberlos visto, pese a la despiadada luz blanca. Me explicaré. Para ver una cosa hay que comprenderla. El sillón presupone el cuerpo humano, sus articulaciones y partes; las tijeras, el acto de cortar. ¿Qué decir de una lámpara o de un vehículo? El salvaje no puede percibir la biblia del misionero; el pasajero no ve el mismo cordaje que los hombres de a bordo. Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos.<sup>1</sup>

La experiencia que relata el personaje es del todo singular: a pesar de estar en la habitación, frente a lo que *sería* un mobiliario, advierte que no está seguro de haber *visto*

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges. “There are more things”, *Obras completas II 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989, pp. 36-37.

lo que tenía *ante sus ojos*. Y complementa esta declaración con la explicación: “Para ver una cosa hay que comprenderla”; explicación que ilustra con una serie de ejemplos. En efecto, el diseño de los muebles presupone una anatomía común de los humanos, y de allí la adaptación a ella de sus formas: la tijera, la forma prensil de la mano y su movilidad, etc. No obstante, los ejemplos toman a continuación un giro distinto. Ahora se refiere a diferencias entre grupos humanos: es cierto que un pasajero no reconoce las diferencias entre los nudos de una embarcación –no está entrenado para ello– y es incluso posible que le parezcan todos iguales; de la misma forma, el “salvaje” tampoco está entrenado para *comprender* lo que *es* un libro y, por lo tanto, no *percibe* la biblia del misionero.<sup>2</sup>

De este ejemplo podemos extraer dos conclusiones. La primera es de orden estrictamente teórico: no basta nuestro equipamiento óptico anatómico para percibir algo que se encuentra frente a nuestros ojos. La segunda, de orden cultural: no  *vemos* los objetos creados en una cultura diferente, porque carecemos de las condiciones de posibilidad para entenderlos, ya que tales condiciones están inextricablemente imbricadas con dicha cultura. El encuentro entre el conquistador y el inca parece ilustrar la segunda. El cuento de Borges, sin embargo, al no referirse a un objeto creado, sino a un ser, parece aproximarse a la primera. De ahí su título; un verso del *Hamlet* que, como sabemos, concluye con “Than are dreamt of in your philosophy”. Y para ser consistente con lo que postula este momento teórico, el personaje del relato afirma, en la línea final del cuento, que no cerró los ojos (obsérvese el pasado del verbo), lo que, al concluir el relato, patentiza la imposibilidad de describir *eso* que no pudo *verse* y que no obstante apareció.

El momento teórico del relato, a pesar de una aparente contradicción,<sup>3</sup> apunta en el fondo a una inversión de la relación existente entre *percibir algo* y *entenderlo*. Al contrario de lo que la concepción tradicional de la percepción propone, nunca se da el caso de que *percibimos* algo y luego, como consecuencia, lo *entendemos*, sino que, al contrario, para poder *percibir* algo, para que se den las condiciones de posibilidad para *percibir* ese algo, es necesario *entenderlo de antemano*. Los giros que utilizo para parafrasear la propuesta de Borges, sin duda, apuntan a la esfera de la reflexión kan-

---

<sup>2</sup> Borges se refiere, obviamente, al relato del encuentro de Cajamarca, entre Atahualpa y Pizarro. Para un exhaustivo análisis de este episodio histórico, a partir de todos los registros escritos que quedan del mismo, véase Antonio Cornejo Polar. “El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el ‘diálogo’ de Cajamarca”. En *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. CELACP: Lima, 2003, pp. 20-75.

<sup>3</sup> En efecto, Borges parece invertir en la conclusión su argumento. Había dicho, en un comienzo, que “para ver una cosa hay que comprenderla”, y luego concluye: “Si viéramos realmente el universo, tal vez lo entenderíamos”.

tiana. Creo, sin embargo, que se trata de un problema distinto que me gustaría evidenciar desde dos perspectivas.

Por una parte, pensar el “entender para (poder) ver” implica que un grupo, un colectivo, una cultura, una civilización tienen el equipamiento para percibir, digamos, un templo o un lugar de culto, para identificar formas de comportamiento (aceptadas o repudiadas), para preferir determinados sabores en su alimentación y determinadas prácticas en su desempeño cotidiano, pero también para identificar un sinnúmero de objetos específicos a los que dicho colectivo –dentro del cual circulan– ha asignado una función. El no iniciado, el extranjero, sólo percibirá estos lugares, estos comportamientos, estos sabores, estos objetos, en la medida en que se aproximen a los suyos, y de no haber similitudes simplemente no podrá percibirlos. En esto consistiría la determinación cultural de lo perceptible.<sup>4</sup>

Por otra parte, resulta necesario preguntarse: ¿qué ocurre en los casos de objetos creados por una cultura que no reciben –necesariamente o durante un período de tiempo– la sanción del colectivo (y bastaría una rápida mirada a los artefactos que produjeron las vanguardias históricas para cerciorarse de que tales artefactos aparecen, aunque en algunos casos todavía hoy no se *vean*)?<sup>5</sup> ¿Qué pasa, por ejemplo, en el caso en que –como sucede en el relato “La obra maestra desconocida”, de Balzac– se produce un objeto que escapa a toda determinación de comprensibilidad en sus posibles destinatarios? Y volviendo al caso de los objetos que produce una cultura, ¿cómo es posible percibir los que en Occidente se ha escogido identificar y calificar como arte? ¿Se los puede ver, oír, leer sin los presupuestos conceptuales que implica la compleja noción histórica de arte?

Comencé a pensar en estos problemas hace más de diez años, mientras preparaba un curso que tenía como objetivo entrenar a los estudiantes del Posgrado en Literatura de la Universidad Simón Bolívar para “leer” lo que se denomina “obras” (de arte, de literatura, de música). En los cursos de teoría literaria que había impartido –e imparto hasta hoy– en dicho posgrado, no obstante, nos habíamos encontrado con la evidencia

---

<sup>4</sup> Partiendo de lo apuntado por Borges, restringiré en este libro el uso de la palabra “percepción” al tipo de captación que requiere que aquello que entra en el campo de los sentidos sea necesariamente “entendible” desde su inserción cultural. La noción de percepción, entonces, implicaría la de “captación inteligente” (en el sentido del participio activo del verbo). A lo meramente registrado por los sentidos anatómicos lo llamaré “captación sensorial”.

<sup>5</sup> Sin duda, el azar puede contribuir a la aparición de tales artefactos, y el hábito, contribuir a asimilarlos a la cultura, incluso sin proveer, estrictamente hablando, un marco de comprensión. Pienso en el fragmento de Kafka en el que unos leopardos irrumpen e interrumpen una ceremonia, cosa que se repite una y otra vez. Finalmente, como se puede anticipar su aparición, su irrupción se convierte en parte de la ceremonia misma. Cf. Franz Kafka. *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Fischer: Frankfurt, 1976, p. 31.

de que la cultura produce, en general, un género aún más extenso y no menos problemático de objetos que, desde hace unas décadas, ha comenzado a denominarse “artefectos culturales”; objetos cuya lectura impone repensar los determinantes que la tradición estética proyecta sobre las obras, pero que requiere, casi de forma paradójica, las sofisticadas técnicas de lectura desarrolladas a partir de dicha tradición. Tenía entonces que diseñar un seminario de entrenamiento para la “lectura” (insisto en esta palabra) de artefactos culturales. En el curso de la preparación del seminario se hizo evidente que era indispensable *entender*, a partir de parámetros de orden cultural, que la teoría visibiliza y analiza, el espacio de producción y circulación de dichos artefactos, para poder en efecto percibirlos y así proceder a analizarlos. ¿Pero cuál era la naturaleza de ese “entender” al que me he estado refiriendo? Pronto surgió la idea de que no se trata de comprensión alguna en el sentido tradicional, sino más bien de parámetros, incluso de condiciones –en principio formales–, que permiten situar en un marco de referencia aquello que se percibe; algo, por tanto, más amplio, y a la vez menos consciente, que la comprensión. Un candidato adecuado parecía ser la noción de experiencia, pero había un problema: de acuerdo con las teorías más extendidas acerca de la experiencia, esta consiste en un tipo de aprendizaje que se adquiere o bien como resultado de una captación sensorial o cognitiva no-mediada de un sujeto con objetos y situaciones de su entorno (con lo que volvíamos a la supuesta “inmediatez” descartada antes en la percepción), o bien gracias a la modulación de dicho encuentro por condiciones sociales o sistemas de creencias. Quise entonces plantear una teoría alternativa a esas versiones; una teoría que propusiera que para que se cumpla tal cosa como una experiencia deben existir condiciones específicas de posibilidad que he llamado “protocolos de la experiencia”. Sin embargo, estos protocolos no se reducen a meras condiciones *formales* de recepción; en realidad se consolidan a través de una *incorporación*, de un “hacerse cuerpo” en los individuos de un colectivo.<sup>6</sup> Gracias a ello, la noción permite vincular de manera indisoluble los ámbitos de la percepción, la comprensión y la experiencia. Es precisamente esta teoría, aplicada al análisis de algunos artefactos culturales, lo que expongo en este libro.

A partir de reflexiones, tanto de orden filosófico como estético, se exploran aquí las maneras en que esos protocolos se forman en una cultura, cómo se sedimentan en el colectivo y cómo, a partir de su interiorización, refrendan para este lo que –ahora

---

<sup>6</sup> Las reacciones emotivas y fisiológicas que en ciertos casos generan algunos de estos artefactos son una clara patentización de ello. En el caso de las obras artísticas, el síndrome de Stendhal –de existir– constituiría el caso extremo.

sí– considero experiencia. A partir de unas observaciones de Derrida, propongo que dichos protocolos pueden incluso adquirir, debido a su dimensión formal, las características de una escritura, y que por tanto pueden pensarse como “prótesis del interior”. Problematizo la tentación de pensarlos como formaciones de tipo ideológico o mitológico, aunque dichas formaciones pueden contribuir a su definición y su formación. Propongo, antes bien, pensarlos como marcos culturales que orientan y organizan la recepción de determinados objetos o situaciones y los hacen experiencia –visible, audible, inteligible–. Esto quiere decir que los protocolos son *mediaciones* que hacen posible no sólo la percepción, sino incluso la comprensión de lo percibido y su integración en el *archivo* que es la experiencia.

En un sentido general, lo que propone el libro es comprender que cuando “tenemos una experiencia” –percibiendo algo con los sentidos, identificando o sintiéndonos en una determinada situación, reaccionando emocional o intelectualmente frente a ella– eso se debe a que hemos interiorizado previamente un protocolo que la hace posible en tanto tal. Esto quiere decir que la experiencia se “tiene” sólo a través de esos patrones “formal-corporales” de captación y comprensión con los que la cultura –en la mayoría de las ocasiones de manera inadvertida, por medio de la educación, la frecuentación, los ambientes, la comunicación– equipa a sus sujetos. Los casos más claramente identificables de transformación (o, como prefiero llamarlos, de “alternativización”) de los protocolos de la experiencia son los que ocurren en el choque o encuentro entre culturas distintas, cada una de ellas equipada con sus respectivos protocolos de experiencia, que difieren de manera radical entre sí (como el del encuentro del “salvaje” con la biblia, en tanto objeto extracultural, al que alude Borges). En este libro, sin embargo, concentro mi atención en la perspectiva que nos ofrece la producción y recepción de artefactos en la modernidad occidental. La razón de esta escogencia radica en que, a mi juicio, la dinámica de la alternativización de los protocolos en ese contexto se ha producido, en algunos casos, fundamentalmente como *efecto de artefactos culturales que ella misma produce*, lo que permite adoptar una forma de análisis más teórica. No cabe duda de que Occidente, a partir de finales del siglo XIX, ha explorado de manera consistente y compleja la producción de estos artefactos, y de manera voluntaria y consciente con la aparición de las vanguardias y las nuevas tecnologías. Con ello ha creado la posibilidad de transformarse a fuerza de producir –a través de la creación de los que quisiera llamar n(e)o-objetos– formas divergentes, diferentes y alternativas de pensarse a sí misma.

En consecuencia, junto con la exposición de la teoría de los protocolos, el libro plantea que, precisamente a partir de la producción de artefactos culturales singulares, entre los que pueden contarse algunas obras de arte producidas en Occidente a partir