GT 28: Humanidades: las fronteras de la Universidad

Torre de marfil, aula, calabozo

Alma Bolón

En anterior oportunidad[1], propuse algunos apuntes sobre el término «crisol». Varios de sus empleos invitan a reconsiderar la tradición que señala y denuncia la cercanía entre el locus carcelario y el locus escolar. Gracias a la fuerza de penetración de cierto discurso, las semejanzas entre el espacio carcelario y el espacio escolar hoy nos resultan tan patentes como condenables; sin embargo, la imagen del «crisol» —compartida por las expresiones «la escuela, crisol de ciudadanos» o «la cárcel, crisol de revolucionarios»— puede, sin negar sino conservando las convergencias, revelar su potencial positivo, deseable.

En esta oportunidad, agregaré otro término a la comparación; agregaré la expresión «torre de marfil», rutinaria invectiva contra cierta disposición arquitectónica y política, o arquitectónica y pedagógica que, al ser lanzada como acusación, recorta y opone el ámbito del compromiso con la acción práctica efectiva y el ámbito del retiro hacia la contemplación pasiva e inútil.

Con el propósito de reconsiderar esta configuración, revisaré el tratamiento que Jacques Rancière ha venido dispensando al par «pasividad» y «actividad», criticado a través de una serie de parejas opositivas, arraigadas e intercambiables, en los discursos de la estética, de la pedagogía y de la política: «espectador/alumno/trabajador» versus «actor/maestro/partido/sindicato» o «arte puro» versus «arte realista/social/comprometido».

1) La expresión «torre de marfil»

a) En la tradición antigua

En nuestros días, la expresión «torre de marfil» resulta sobre todo conocida gracias a la revitalización que tuvo en el primer tercio del siglo XIX, en los textos franceses de cuño romántico. Sin embargo, la expresión viene de lejos, en una doble versión, como «torre» y como «puerta».

Como «puerta de marfil» aparece en las palabras que Penélope dirige a Ulises: los sueños provenientes del reino de Morfeo atraviesan dos puertas: los sueños que han de cumplirse

[1] Ponencia «En torno a escuela, cárcel, crisol», en Segundo Congreso Latinoamericano de Filosofía de la Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, 21/23 de marzo de 2013. Publicada en Tiempo de Crítica, abril de 2013.

pasan por la puerta de cuerno y los sueños que quedan sin verificarse llegan por la puerta de marfil (*Odisea* XIX ,560). Penélope explica esta diferencia al mismo tiempo que cuenta a un Ulises todavía no reconocido, todavía mendigo, un sueño reciente que, aunque grato para ella y su hijo, dado que anuncia la muerte de los pretendientes, no le parece a Penélope que sea de los sueños que se cumplen. Dicho de otro modo, la diferencia entre ambas puertas, entre ambos tipos de sueños, solo se conoce a posteriori, y para el más interesado de los soñadores, en este caso Penélope, resulta imposible distinguirlos en el momento en que se producen.

Como «puerta» aparece también en el *Carmides*, diálogo socrático sobre la Sabiduría. En un breve comentario hecho al pasar, Sócrates evoca y desecha con cierta sorna la distinción entre ambas puertas, al decirle a Critias: «Entonces, escucha mi sueño, ya sea que me haya venido por las puertas de cuerno o por las de marfil» (*Carmides*, 173). También, en la *Eneida*, Anquises acompaña a Eneas y a la Sibila, que abandonan el Hades, y va explicándoles la diferencia entre las dos puertas y va conduciéndolos hasta la puerta de marfil para que, atravesándola, vuelvan a ingresar al mundo de los vivos. De esta manera, el canto virgiliano confiere al mundo de los vivos el rango de sueño no realizado, puesto que se accede a él a través de la puerta de marfil; también, como se ha señalado[2], aunque Virgilio afirme *Sunt geminae somni portae*, Eneas y la Sibila solo conocen una puerta, la de marfil, ya que penetran en el Hades por una hendidura en la roca.

Otro giro tiene la expresión «torre de marfil» en el *Cantar de los Cantares*. En estas alabanzas a la amada, la expresión «torre de marfil» es correferencial con «torre de David». Véase: en *Cantares* 4-4 Salomón, o quien sea el autor, dice: «Tu cuello, como la torre de David construida con piedras talladas»; más adelante, en *Cantares* 7-4 dice: «Tu cuello, como torre de marfil». Dicho de otro modo, en el *Cantar de los Cantares*, «torre de marfil» y «torre de David» entran en una relación de equivalencia: al ser ambas expresiones predicadas de «cuello», se establece entre ellas una suerte de sinonimia textual. Por otra parte, la triple vertiente —torre de marfil, torre de David y puerta celestial— aparece en una de las letanías más populares a la Virgen María.

El acercamiento que realiza el texto bíblico entre la torre de marfil y la torre de David, agrega a la anterior oposición (puerta de cuerno: sueños realizados / puerta de marfil: sueños no realizados), una dimensión propiamente defensiva y protectiva, en algún grado presente en la etimología de la palabra «marfil», que procede del árabe *cazm al-fîl*, propiamente «hueso del elefante» («fîl»: «elefante»), si se tiene en cuenta que, por ejemplo en francés, los cuernos, de marfil, del elefante son llamados «défenses».

Esta dimensión defensiva y protectiva que surge del *Cantar de los Cantares*, al acercarse las expresiones «torre de marfil» y «torre de David» resulta tan militar y tan política como la

[2] Véase, por ejemplo, Adrián Nazareno Bravi, «Borges y un paso del Libro VI de la *Eneida*», *Variaciones Borges*, 8/1999, Borges Center, Aarhus Universitet, Dinamarca.

ciudadela —la torre de David— que se levanta en las murallas de la antigua Jerusalén desde el siglo II a. J.C. En ese sentido, la amada celebrada por el *Cantar de los Cantares*, sea quien sea esta amada, encuentra lo amable de su condición en ser refugio, fortificación, bastión, *hortus conclusus*: lugar de clausura desde el cual es posible organizar la sobrevivencia.

b) En la tradición francesa

En el primer tercio del siglo XIX, la expresión «torre de marfil» vuelve a aparecer, aunque sufre una torsión considerable, hasta hoy presente en su resonancia negativa, denostadora. Bajo la pluma del crítico y poeta Sainte-Beuve, autoridad intelectual del siglo XIX francés, la expresión aparece caracterizando al poeta Alfred de Vigny, en su diferencia con su colega y contemporáneo Victor Hugo. Escribe Sainte-Beuve: «Hugo, duro partisano, (…) combatió bajo la armadura / Y mantuvo en alto su estandarte en medio del murmullo / Todavía lo sostiene (…) Vigny, más secreto, como en su torre de marfil, antes de mediodía, entraba»[3]. Algunos años más tarde, en febrero de 1846, a raíz de la elección de Alfred de Vigny a la Académie française, Sainte-Beuve en un artículo recuerda haber escrito esos versos, que cita, aunque agrega que, entre tanto, Vigny salió de la torre y se mezcló con las «emociones contemporáneas».

Escapa a los propósitos de estas líneas intentar explicar la oposición entre el Victor Hugo «duro partisano» y el Alfred de Vigny «en su torre de marfil»; sí corresponde tomar nota del tenor negativo de la caracterización de Vigny, signada por la pasividad y el retiro antes de hora, a diferencia del tenor heroico y resistente que aparece atribuido a Victor Hugo.

Sin embargo, creo que vale la pena observar también lo compartido por ambas caracterizaciones, a pesar de sus signos contrarios: en los dos casos, los poetas son representados en su singularidad y en su diferencia con el entorno. Aunque Victor Hugo no se retire, según Sainte-Beuve, a la torre de marfil, sí se escuda tras la armadura, torre de marfil portátil, mientras se irgue y se distingue de lo que lo rodea, es decir, del «murmure»: el murmullo, la palabra que no llega a formarse ni a oírse.

Vale la pena considerar también otra aparición, algo posterior pues de 1853, de «torre de marfil», ahora bajo la pluma de Gérard de Nerval, en su nouvelle *Sylvie*. Nuevamente, la expresión es empleada en una descripción de una situación política, en un largo párrafo en que el narrador caracteriza la época «étrange» («extraña») en que se vivía: «El hombre material aspiraba al ramo de rosas que debía regenerarlo por manos de la bella Isis; la diosa eternamente joven y pura se nos aparecía en las noches, y nos hacía avergonzar de nuestras horas del día perdidas. La ambición había dejado de ser de nuestra época, y la voraz rebatiña

[3] «Hugo, dur partisan, […] combattit sous l'armure // Et tint haut sa bannière au milieu du murmure: // Il la maintient encore; et Vigny, plus secret, // Comme en sa tour d'ivoire, avant midi, rentrait». *Pensées d'août* [1837], Sainte-Beuve.

que entonces se hacía de los puestos y de los honores nos alejaba de las esferas de actividad posibles. Solo nos quedaba por asilo esta torre de marfil de los poetas, en donde siempre subíamos más alto para aislarnos de la muchedumbre. En esos puntos elevados adonde nos guiaban los maestros, por fin respirábamos el aire puro de las soledades, bebíamos el olvido en la copa de oro de las leyendas, embriagados de poesía y de amor. Amor ¡ay! de formas vagas, de tonos rosa y azul, de fantasmas metafísicos»[4].

En estas líneas de Nerval, «la torre de marfil de los poetas» es presentada como el «asilo» último, como el último bastión en el cual protegerse. ¿De qué? De la «voraz rebatiña que se hacía entonces de los cargos y de los honores» que alejaban al poeta y a sus congéneres de cualquier «esfera de actividad posible». Explícitamente, en Nerval, «la torre de marfil» aparece como un movimiento político, colectivamente deliberado según la guía de los maestros, como una respuesta política a un estado social —o epocal—, dominado por la avidez material y por la ausencia de ambición espiritual. En ese sentido, la torre de marfil permitía la sobrevivencia gracias al aire «finalmente puro» que en esta reinaba.

No puede extrañar que sea con un romántico y entre los románticos que haya prosperado la imagen de «la torre de marfil», sea cual sea la representación que de estos tengamos. Según el cliché que presenta al romántico como un personaje exclusivamente atento a los vaivenes de su interioridad, sumido en la contemplación de un mundo propio con el que pugna para ponerlo fuera de sí —para expresarlo— «la torre de marfil» parece ser el locus que le corresponde, el más apropiado para los menesteres introspectivos. Sin embargo, si se atiende la dimensión revolucionaria del movimiento romántico, si se atiende la ruptura que los románticos cumplen en el plano estético y político, si se atiende la fuerza disidente que imponen en el seno del predominante pensamiento reaccionario y conservador, si se atiende la fuerza radicalmente revolucionaria que supuso, y supone, el pensamiento y el accionar románticos, «la torre de marfil» también resulta un locus apropiado, un locus conveniente para esos menesteres combativos.

En ese sentido es interesante observar cómo el mismísimo Théophile Gautier, por un lado, organiza la batalla de *Hernani*, descomunal trifulca que se desarrolla en febrero de 1830 en la platea de la Comédie française, a propósito de la conservación o del abandono de la preceptiva poética clásica, batalla que posteriormente pasó a constituir el acto fundador del movimiento romántico comprometido, y batalla que precede en algunos meses al estallido de la

[4] «L'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis; la déesse éternellement jeune et pure nous apparaissait dans les nuits, et nous faisait honte de nos heures de jour perdues. L'ambition n'était pas cependant de notre âge, et l'avide curée qui se faisait alors des positions et des honneurs nous éloignait des sphères d'activité possibles. Il ne nous restait pour asile que cette tour d'ivoire des poètes, où nous montions toujours plus haut pour nous isoler de la foule. À ce points élevés où nous guidaient nos maîtres, nous respirions enfin l'air pur des solitudes, nous buvions l'oubli dans la coupe d'or des légendes, nous étions ivres de poésie et d'amour. Amour, hélas! des formes vagues, des teintes roses et bleues, des fantômes métaphysiques!» *Sylvie* [1853], Gérard de Nerval.

Revolución de Julio que pone fin a los Borbones. Por otro lado, muy poco después, en 1835, Théophile Gautier publica una suerte de manifiesto en que sienta las bases de lo que entonces bautiza y hasta hoy se conoce como «el arte por el arte», manifestación que, reñida con cualquier forma de «utilidad» o de «necesidad», encarna la verdadera belleza al estar destinada a servir para nada, al escapar a la posibilidad de instrumentalización, al ser pura expresión sin otro sentido que sí mismo, que su propia realización[5].

2) Pasividad / Actividad; Arte Puro / Arte Comprometido; Torre de marfil / Sociedad

Mutatis mutandis, algo comparable observa Jacques Rancière a raíz de las contradictorias, en sentido estricto incompatibles, caracterizaciones que soporta el novelista Gustave Flaubert[6], sucesiva o simultáneamente —y a propósito de las mismas obras— tildado de escritor realista —concienzudo secretario abocado a registrar la realidad social— y de cultor del arte por el arte: mero esteta que, encastillado en su retiro normando, se dedica a maniáticamente corregir una y otra vez sus oraciones, con total prescindencia del mundo al que deberían servir, y con total devoción al arte del pulido oracional y de sus labrados objetos.

El hecho de que la obra de Gustave Flaubert soporte caracterizaciones tan diferentes como para nombrar movimientos artísticos supuestamente opuestos («Realismo» versus «Romanticismo» o «Parnassianismo») no solo nos alerta sobre los etiquetajes más usuales sino que además nos advierte acerca de la conveniencia, y de la posibilidad, de sostener la oposición entre un «arte social/realista», entiéndase un arte activamente comprometido y un «arte por el arte», entiéndase un arte retirado pasivamente en la torre de marfil.

A partir de la asunción de «la igualdad de las inteligencias» como principio rector, Jacques Rancière ha discutido la oposición «actividad» / «pasividad» en diferentes pares que suelen encarnarla. Para Rancière, ni la consabida «pasividad» del alumno o del espectador, ni la contrapuesta «actividad» del maestro o del artista son tales, ni nunca las han sido, ni nunca

---

[5] «Il n'y a vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa propre et infirme nature». Prólogo a *Mademoiselle de Maupin*, (1835), Théophile Gautier. [«Solo es bello lo que no puede servir para nada; todo lo que es útil es feo, porque es la expresión de alguna necesidad, y las necesidades del hombre son innobles y asqueantes, como su propia y enclenque naturaleza.»]

[6] Véase, por ejemplo: «Cuando la literatura proclamaba con Flaubert que no había temas ni bellos ni viles, no se limitaba entonces simplemente a ensanchar la esfera de lo representable, sino que ponía en tela de juicio esta oposición entre la acción y la vida, que era indisolublemente poética y social. No hay separación entre el dominio de las cosas poéticas y el de las cosas prosaicas. Este principio nuevo no era la convicción de un autor. Era el principio que constituía a la literatura como tal, que constituía su dignidad propia. No solo sucedía que el arte iba a prestarse, en adelante, por la fatalidad de la evolución social, a acoger a los personajes y las emociones de la plebe, sino sucedía que era su pureza misma la que era asimilada a esta indistinción. […] Por algo es que el mismo autor será considerado como el prototipo del realismo y como el campeón del arte por el arte» (Jacques Rancière «La mise à mort d'Emma Bovary», in *Politique de la littérature*, p. 65, Galilée, París, 2007).

podrían serlas[7]. Este principio, fácilmente concebible en el marco de una teoría de la co-enunciación como malentendido, disonancia o no-coincidencia, asegura el espacio de la falla y de la no-sujeción, es decir, de la actividad del supuestamente pasivo. De hecho, este principio, hace difícil imaginar coronada por el éxito la sujeción a la palabra ajena. No obstante, solemos imaginar esa instancia como exitosa, o al menos probable, por lo que seguimos educando o, sencillamente, hablando, al punto que una fuerte tradición crítica ha sido ejercida como «explicación» que quienes entienden (los activos) proporcionan a quienes no entienden (los pasivos), administrándoles en particular las explicaciones acerca de su propia condición de sujeción a la palabra ajena, su propia condición de explotados. Así, sindicatos, partidos y cientistas sociales[8] aparecen como instancias que, pedagógicamente, explican a trabajadores y a ciudadanos cómo han quedado pasivamente atrapados en la actividad de los activos.

A vuelo de pájaro, aquí he recordado algunas distinciones que declaran discriminar —conocer por anticipado— cuáles serán los sueños que se verificarán y cuáles permanecerán incumplidos (los ordenamientos que afirman conocer su materia córnea o ebúrnea), también he recordado algunas categorizaciones que, al ignorar la sinonimia posible entre «torre de marfil» y «torre de David», ignoran la dimensión agonística (tan combativa como evasiva) de este emplazamiento simultáneamente bélico, poético, político y pedagógico, así como he evocado rápidamente las categorizaciones que afirmando conocer la oposición entre «actividad» y «pasividad», la encuentran (o la colocan) en distinciones estéticas —«arte activamente comprometido» («arte realista») versus «arte pasivamente evasivo» («arte por el arte»).

Porque, ante la invasión de ciertas fórmulas («universidad aislada», «universidad autista», «universidad en su torre de marfil», «universidad de espaldas a las necesidades/realidades sociales», «universidad pasiva y sin compromiso», «Humanidades conglomerado de viru-viru», etc.), conviene preguntarse por la materia ambigua de esas palabras empleadas para condenar, en nombre de su supuesta inequivocidad, cualquier otro sentido que pugne por mostrarse.

---

[7] Cf. Tanto en *El maestro ignorante* como en *El espectador emancipado*, Rancière discute la supuesta pasividad de alumno y espectador.

[8] Véase, por ejemplo: «[La actitud de tribuno de Bourdieu en 1995] no modificaba el modelo cientista que interpreta la desigualdad como sufrimiento y el sufrimiento como ignorancia de sus propias causas» (Prefacio a reedición de *Le philosophe et ses pauvres* [1983], Flammarion, 2007.) También los siguientes comentarios sobre una afirmación sartreana acerca del cansancio del trabajador fabril, que lo limita en sus posibilidades de militancia: «La lógica es simple: el cansancio exige que los obreros estén representados por un partido. Al mismo tiempo, esa lógica exige que ese partido no los represente de ningún modo, puestos que ellos son pura pasividad y que el partido debe ser acto puro» (op. cit. p.204).