

La gravedad de la historia: ¿ACONTECIMIENTO O PROCESO?*

[THE GRAVITY OF HISTORY: EVENTS OR PROCESSES?]



resumen_ La Historia del Arte articula su relato restituyendo inevitablemente la esfera de autonomía estética de la obra, esfera que el arte contemporáneo ha intentado alterar y transgredir. La imagen del MAC, afectado arquitectónicamente por el terremoto del 27 de febrero, sugiere una relación entre arte y catástrofe, precisamente aquella que da a leer la negatividad crítica que caracterizó al arte del siglo xx. Este ensayo sostiene, desde su voluntad vanguardista, poner en cuestión la escala humanista de comprensión de lo real. Este artículo aborda principalmente la cuestión de la negatividad en la historia a partir de la tensión entre acontecimiento y proceso. Con este objetivo se expone y reflexiona el concepto de *larga duración* de Fernand Braudel, y propone la importancia de dicho concepto para comprender la compleja relación entre cierta voluntad de alteridad –que caracterizó al arte contemporáneo– y su inscripción historiográfica.

palabras clave_ acontecimiento | proceso | catástrofe | Braudel | arte | historia

abstract_ Art History restores the esthetic autonomy of the work of art, which contemporary art has tried to alter and transgress. The facade of the MAC (Museum of Contemporary Art), damaged during the earthquake that hit Chile on February 27th, suggests a relation between art and catastrophe. More precisely, a relation that shows the negative criticism that characterized the art of the 20th century. From a perspective of vanguard, this essay questions the humanist scale of reality, dealing with the historical negativity that arose from the tension between event and process. With this objective, Fernand Braudel's concept of *long term* is presented and reflected upon. The article proposes the importance that this concept has in order to comprehend the complex relation between an intention towards otherness –which characterized contemporary art– and its historiographic inscription.

keywords_ event | process | catastrophe | Braudel | art | history

SERGIO ROJAS_ Filósofo, doctor en Literatura. Coordinador del área de Estética del Departamento de Teoría de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Colabora permanentemente con artistas visuales, escribiendo textos para catálogos y libros de arte. Sus libros publicados son: *Materiales para una historia de la subjetividad* (2002); *Imaginar la materia* (2003); *Nunca se han formado mundos en mi presencia. La filosofía de David Hume* (2004); *Las obras y sus relatos* (2004); *Pensar el acontecimiento. Variaciones sobre la emergencia* (2005); *El problema de la historia en la filosofía crítica de Kant* (2008); *Las obras y sus relatos II* (2009); *Escritura neobarroca* (2010). Actualmente prepara un libro sobre el concepto filosófico de “muerte de Dios”.

SERGIO ROJAS_ *Philosopher and Ph D in Literature. He is Coordinator in the Area of Esthetics at the Department of Theory at the Faculty of Arts at Universidad de Chile. He works alongside visual artists, writing texts for catalogues and art books. He has written the books: Materiales para una historia de la subjetividad (2002), Imaginar la materia (2003), Nunca se han formado mundos en mi presencia. La filosofía de David Hume (2004), Las obras y sus relatos (2004), Pensar el acontecimiento. Variaciones sobre la emergencia (2005), El problema de la historia en la filosofía crítica de Kant (2008), Las obras y sus relatos II (2009), and Escritura Neobarroca (2010). He is currently writing a book on the philosophical concept of the “death of God”.*

Como la verdad, el acontecimiento es siempre revolucionario, el grano de arena en la máquina, el accidente que trastorna y pillta de improviso. No se dan acontecimientos afortunados, siempre se trata de catástrofes.

—Pierre Nora: *La vuelta del acontecimiento*

La naturaleza es un gran tema, quizá no sea tan inmutable como nosotros imaginamos fundándonos en la fe de nuestras demasiado breves experiencias.

—Fernand Braudel: *Las ambiciones de la historia*

En el Salón parisino de 1796, el pintor Hubert Robert expuso dos pinturas. En una de ellas se ve la Gran Galería del Museo del Louvre, en la otra, dispuesta inmediatamente al lado, Robert exhibe el cuadro *Ruinas según el cuadro precedente*, en el que vemos la Gran Galería convertida espectacularmente en una ruina. El historiador del arte Victor Stoichita señala: “Al representar la ruina del Louvre, el cuadro de Hubert Robert sugiere la ruina del museo por antonomasia, y se coloca conscientemente en el contexto de una síntesis colosal”¹. Acaso es la ruina del museo precisamente la ruina por antonomasia. La ruina de la memoria, pero de esa memoria que se ha construido como atesoramiento aurático de la ruina: la informada reunión de objetos en un espacio institucional *cuyo mundo ya no existe*. Es de esta manera, entonces, que el museo opera como un recurso de significación, que permite asistir a esos cuerpos significantes para conservarlos en el sentido. El museo se dispone desde sí como una monumental alegoría que ironiza la historia. La relación de correspondencia del museo con la historiografía no es fácil de determinar, incluso parece más bien problemática.

En este sentido, el concepto de museo de arte contemporáneo resulta en principio paradójico. En efecto, ¿acaso la exposición de arte contemporáneo no constituye una suerte de desplazamiento respecto al concepto de museo? El arte contem-

* El presente texto es parte de la investigación “Crisis de la temporalidad relativa al concepto de *historia del arte* en el arte contemporáneo. Elementos para una filosofía de la historia del arte”, Proyecto FONDECYT n° 1090258 (2009-2010).



Santiago, mañana del 27 de febrero de 2010. La fachada del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), rodeada de los fragmentos desprendidos / ELDE GELOS.

poráneo ha trabajado sostenidamente en la alteración de su sobreprotectora hipoteca conceptual moderna (obra, autor, autonomía, estética, historia del arte, etc.) La imagen en la que vemos el frontis del MAC interceptado por los restos arquitectónicos del terremoto del 27 de febrero, parece por sí misma un signo del arte contemporáneo: la destrucción de la esfera estética de la subjetividad moderna, mediante la inminente irrupción de lo real en la disciplina de la representación.

Cuando hablamos de la historia, pensamos inmediatamente que estamos tratando con acontecimientos, con hechos. Pero concedemos que no todos los hechos son *históricos*, pues no todos poseen la misma densidad de sentido. Se trata de la *significación* del devenir que, si bien se puede encarnar en un acontecimiento, no está sujeta a las condiciones materiales concretas que hicieron fácticamente posible ese acontecimiento particular. El significado trasciende la puntualidad de las manifestaciones que lo realizan. Sin embargo, esta misma diferencia, entre el significado y la materialidad de los hechos, abre el problema de la construcción de la historia, es decir, de la historia como relato, como una narración que se trama desde un sujeto poético².

¿Cuál es el tiempo en el que *ocurren* los acontecimientos históricos? Se tiende a pensar que el acontecimiento propiamente histórico no se

circunscribe al coto de lo cotidiano, al tiempo de escala individual (del testigo, del cronista, del periodista, incluso del protagonista), circunscrito a límites materiales de facticidad. ¿A qué se debe esta marginación del tiempo cotidiano con respecto a las jornadas de la historia? ¿Acaso no es posible entonces la historia del presente? No se duda de la naturaleza histórica del presente, sino de la posibilidad de una comprensión que sea contemporánea a su objeto. Fernand Braudel ha elaborado la crítica más radical a la temporalidad evanescente de los acontecimientos que tienen lugar en la escala individual de percepción: "Por lo que a mí respecta, me gustaría encerrarlo [al acontecimiento], aprisionarlo en la corta duración: el acontecimiento es explosivo, tonante. Echa tanto humo que llena la conciencia de los contemporáneos; pero apenas dura, apenas se advierte su llama"³. La característica del tiempo corto es, pues, la *intensidad*, que ofrece a los sentidos; incluso la idea del "gran acontecimiento" también nace de esta especie de escenografía o drama histórico⁴. En 1950 Braudel respecto a la individualidad histórica señala: "el individuo constituye en la historia, demasiado a menudo, una abstracción (...) El problema no reside en negar lo individual bajo pretexto de que es objeto de contingencias, sino de sobrepasarlo, en distinguirlo de las fuerzas diferentes a él, en reaccionar contra una historia arbitrariamente reducida a la función de los héroes quintaesenciados (...)"⁵.

No se trata simplemente de desentenderse del tiempo individual, sino de corregir una abstracción desde la cual, para el relato historiográfico, aparece la figura del héroe. Es decir, si el héroe en tanto individuo *excepcional* es una abstracción, ésta proviene de esa otra abstracción que es la experiencia que tiene lugar en los estrechos y circunscritos límites del individuo.

Braudel sostiene que tales límites son trascendidos incluso en la experiencia individual: "Todos tenemos la sensación, más allá de nuestra propia vida, de una historia de masa cuyo poder y cuyo empuje son, bien es verdad, más fáciles de percibir que sus leyes o su duración"⁶. Esta observación *fenomenológica* sugiere que el individuo presente que, en sentido estricto, no es él quien como *sujeto* hace la historia. Existiría, por lo tanto, una temporalidad no individual, la de un colectivo mucho mayor, una temporalidad que, por ende, sobrepasa los límites del *ahora* cotidiano y que se define por la *duración*, en contraste con la puntualidad abstracta del concepto de experiencia estrictamente *individual*. Pero la duración aquí no tiene el sentido de la permanencia o de lo inmutable, sino por el contrario, de lo que no cesa de devenir en una dimensión que está más allá de la percepción individual. La *lentitud* es la esencia del tiempo.

El tiempo se hace abstracto y vacío cuando se separa del ser de las cosas y deviene entonces



Hubert Robert: *Vue imaginaire de la Grande Galerie en Ruines* (1796), óleo sobre tela, Museo del Louvre.

en mera cronología, como un tiempo vacío en el cual se disponen los acontecimientos. Este tiempo vacío se proyecta hacia la historia desde la experiencia del individuo moderno, en cuya ideología de *protagonismo* se va tornando progresivamente más gravitante el *aquí y ahora* de la percepción. En todo caso, esa imagen heroica de la historia nace de la idea de que todo se está resolviendo en el *presente*. La *explosividad* del acontecimiento no es sino su excesiva *visibilidad*. Ésta no consiste sólo en la materia del acontecimiento (una marcha, un incendio, un bombardeo, la ceremoniosa firma de un tratado, etc.), sino en cómo estos acontecimientos, *aislados en su facticidad*, son relacionados en una segunda instancia por una narrativa que gravemente inscribe en los hechos las voluntades, los deseos y los intereses de los *individuos*.

El gran acontecimiento penetra en la vida cotidiana, es cierto, pero *destruyéndola*, irrumpiendo en ella con la fuerza de una explosión. Entonces, el concepto de larga duración no se diferencia simplemente de lo cotidiano hasta separarse de éste, sino que hace posible incluso pensar en la remisión de lo cotidiano a la historia, esto en medida en que la gravedad histórica no recaiga en el concepto de acontecimiento, sino en el de *proceso*. Así se explica la paradoja de que aún cuando se piense que el lugar de los acontecimientos es el *tiempo corto*, remitiéndonos a una escala cotidiana de percepción e inscripción de los hechos, allí en donde el acontecimiento se hace grande rompe con la temporalidad de lo cotidiano, hundiéndose en la actualidad como *discontinuidad pura*. Es decir, el *gran acontecimiento* parece definirse por su escala supraindividual, y en ese mismo sentido, carece de otro contenido que no sea su pura *negatividad*. La estatura histórica del acontecimiento moderno se hace visible en el espectáculo de la ruina arquitectónica, como señaláramos al comienzo citando la pintura de Hubert Robert. Se podría decir que la destrucción arquitectónica opera como una metáfora para decir que el futuro no comienza a continuación de lo

que había, sino que se hace lugar en el presente, como catástrofe del pasado. El acontecimiento histórico desborda los límites que la escala humana de percepción dispone para su inscripción, precisamente porque se trata del *desenlace de un proceso*, entonces su manifestación destruye la línea de tiempo en donde lo nuevo debía estar inscrito. La línea de tiempo, con las jerarquías que la constituyen, opera como una línea de *contención* de la historia, la que intermitentemente se rompe trayendo a la conciencia de los individuos la diferencia antes / después, como diferencia que porta todo lo que hay de *terrible* en las fuerzas que hacen la historia.

La idea de que existe un tiempo de larga duración, con las características cuasi-ontológicas arriba señaladas, parece más fácil de aceptar en el terreno de la geografía. En efecto, los océanos, los climas, las características agrícolas de la tierra, etc., no son realidades que tengan lugar *fuera* del tiempo, sin embargo sus procesos acontecen muy distantes de la escala individual de la percepción humana. En este sentido podría decirse que *la historia de la tierra no es humana*. ¿No exhiben acaso los procesos geológicos una posible analogía con los procesos históricos de *larga duración*? Ambos desbordan los límites de la existencia estrictamente individual del hombre, los primeros desde su inaudita materialidad siempre en movimiento, los segundos desde sus procesos de sentido que demoran siglos en decantarse. Escribe Braudel: “esos dramas geográficos exigieron capas de tiempo inverosímiles para realizarse. El tiempo histórico, en cambio, es tan breve que los dramas geográficos no tuvieron tiempo de alojarse en él”. Parafraseando este pasaje, podría decirse que el tiempo vivido por un individuo es tan breve que los dramas históricos no tienen tiempo de alojarse en él. Ocurre, sin embargo, que de pronto la historia emerge en los límites de la existencia individual, pero lo hace al modo de una catástrofe, alterando y destruyendo los hábitos, las convicciones, los circuitos cotidianos, las agendas con sus intrascendentes urgencias.

La larga duración es, en la lectura que proponemos, el soporte de cualquier forma de concatenación, la dimensión material del tiempo que necesariamente subyace a toda forma de relación entre hechos. No se trata de privilegiar un tiempo de lento transcurrir por sobre otros de mayor aceleración, sino que el tiempo de *larga duración* es la duración misma del tiempo.

El concepto de *desencadenamiento* sirve adecuadamente al propósito de *deshumanizar* la historia. En efecto, el acontecimiento con estatura histórica es concebido como portador de una fuerza que altera e interrumpe el devenir anticipado de los eventos, marcando una diferencia en el tiempo respecto al pasado. Representar *procesos* es algo imposible, porque la lógica de la representación implica subordinar el proceso (de movimiento, de cambio, de transformación, etc.) a los términos de la relación en los cuales viene a recaer la gravedad de lo que se representa. Entonces, la representación necesariamente *distancia*. Podemos, por ejemplo, trazar tres líneas superpuestas, correspondientes a los tres estratos típicos: corta, mediana y larga duración. Pero esta representación no corresponde al concepto de tiempo histórico que propone Braudel. En sentido estricto, los acontecimientos políticos quedan encerrados en la corta duración porque resulta absurdo prolongar hacia una mediana o larga duración una causalidad que depende de móviles subjetivos e individuales. Es esta *causalidad* la que no se sostiene en el tiempo. Entonces la tesis fundamental de Braudel es que el tiempo histórico es el que permite relacionar distintos procesos de mediana y corta duración en un mismo flujo temporal, que se identifica con la materialidad misma de su contenido, como si el acontecimiento fuera la puntual expresión de un devenir cuya temporalidad se desarrolla lejos del sentido narrativo. Fatalidad material cuya prepotencia habría sido conjurada por el trabajo ficcional de la *narración*. Pero el relato acusa recibo, en cada una de sus costuras, de la fuerza de aquella alteridad en cuyo lugar (al modo de la simbolización lacaniana del lo real) se presenta la narración.

Habitualmente se utiliza la imagen de lo *micro* para referirse a esa dimensión que la conciencia no alcanza a comprender o a imaginar porque excede la operación misma de esa conciencia. El sentido de lo *micro* se relaciona con lo que podríamos denominar *el cuerpo material del sentido* de los acontecimientos históricos: anónimo soporte constituido por una multiplicidad de elementos que sería propia de una facticidad *estallada*, y cuyo devenir tiene lugar en una *ínfima escala de tiempo*, la que resulta *inasistible* debido a su carácter esencialmente rizomático, monadológico (Benjamin). Esta manera de entender *el secreto* de la facticidad sólo es posible desde el nivel del sentido narrativo de los acontecimientos concatenados. En esta concepción la subjetividad se afirma a sí misma a partir de los límites que la privan de acceder a la realidad en sí misma. La verdad del relato resulta entonces puesta en cuestión, pero refiriendo en ello una reserva de lo real, un cierre de la facticidad temporal sobre sí misma. Algo que se define en la teoría por su imposibilidad para ingresar en la historia, corresponde, en sentido estricto, a una historia imposible. Su *contenido* no es sino la imposibilidad de la historia, y por lo tanto su sentido (de negatividad) no es otro que hacer emerger en el discurso los límites de la conciencia histórica.

Ahora bien, esa negatividad de la cual sería portadora la historia acontecida en su dimensión *micro*, consiste también en la *imposibilidad* de

asistir a ella. Se cierra el puro acontecer sobre sí mismo, contra su espectacularización y contra su escenificación. En este sentido, con la idea de un micro-acontecer se trata de trascender al tiempo de corta duración, propio de la *noticiosa* inmediatez cotidiana. Pero también el tiempo de *larga duración* se distancia de la posibilidad de representar escénicamente el acontecer histórico, es decir, también trasciende la escala cotidiana de percepción y comprensión individual de los hechos. En ambos casos se recupera, pues, la gravedad del acontecer como *proceso*, contra la evanescencia de los conflictos ideológicos del presente, lo cual implica –en ambos casos– reestablecer la *posibilidad* de significado del devenir, en cuanto a éste se lo reserva para el trabajo de la interpretación historiográfica de los hechos. Esta es la paradoja que aquel significado procesual sólo es posible en la medida en que los hechos mismos que lo *encarnan* no se ofrezcan al régimen de la visibilidad. Entonces, la trascendencia del sentido respecto de lo que podría ser considerado como una mera ficción, depende en parte de la trascendencia de los hechos mismos respecto a la *inmediatez* de la conciencia perceptiva del mundo. Dicho en una frase: los hechos y su significado sólo pueden encontrarse entre sí *más allá de la escala individual de percepción*⁸.

Andreas Huyssen analiza desde el concepto de *vacío* la historia de la ciudad de Berlín en el siglo XX⁹. Escribe Huyssen: “el nacionalsocialismo logró transformar a Berlín en el vacío que ha quedado en nuestro recuerdo como el paisaje de ruinas de 1945”¹⁰. Esto podría ser considerado como una metáfora del momento de destrucción total que antecede a toda gran empresa de construir el futuro. El vacío requerido para la gran obra (como el tablero de dibujo cartesiano) permanece, tal como el *sopORTE* del presente allí edificado. En las tiendas de *souvenirs* de la estación ferroviaria de la ciudad de Colonia, en Alemania, se encuentran a la venta afiches de gran tamaño con las fotografías de la ciudad en ruinas, totalmente destruida por los bombardeos ocurridos al final de la Segunda Guerra Mundial. En el centro superior de la imagen se lee: “Köln 1945”. ¿Cómo interpretar esta imagen que se ofrece al consumo como memoria de la ciudad? Se podría decir, paradójicamente por cierto, que en esas ruinas sólo tiene lugar el futuro, pues se trata de una escena que impone un *ya no más*, esto es, la *discontinuidad* más radical, que hunde al pasado sobre sí mismo: nada quedó en pie. El futuro no se podría construir *desde allí*, sino *allí mismo*. Queda expresado así ese instante de *inhumanidad*, en el que la fuerza desencadenada de las cosas llega a su fin hasta el momento mismo de lo *imposible*, en donde se ha agotado toda reserva para el presente (ese que se hundió en el lugar de las ruinas). El vacío es la condición moderna de la *reconstrucción* técnica de la ciudad sobre [en] el olvido de la discontinuidad, el espacio en el que se elaboran las imágenes del presente.

El sentido común nos sugiere que el presente *nace* del pasado, relación que subraya la idea de lo *continuo* en el devenir histórico. Pero el trabajo del historiador se orienta más bien hacia la discontinuidad temporal, pues como señala Hobsbawm: “el historiador, por muy interesado que pueda estar en la relación que existe entre unas determinadas circunstancias y el presente, lo que de verdad le importa es la diferencia que hay entre ellas.”¹¹ Es decir, la tarea del historiador no consiste en primera instancia en llenar un vacío explicativo respecto del pasado, sino más bien en poner en cuestión esa representación de continuidad.

El problema recién señalado es especialmente importante respecto a las preguntas que se puede plantear en general una investigación correspondiente a la Historia del Arte. En efecto, una de las cuestiones fundamentales aquí consiste en comprender la relación que existe entre el lugar que tiene la obra entre los *recursos* de representación y significación, y el *contenido ideológico* de la obra. Si se considera que lo que se pone en obra corresponde a las percepciones que su autor tiene y desarrolla acerca del *tiempo* que le toca vivir (imágenes, valoraciones, puntos de vista, sentimientos, etc.), entonces la obra debe ser leída al interior de una escala subjetiva cuyo horizonte de comprensión participa en ese mismo *cierre* que constituye a los protagonistas de ese tiempo. En cierto modo se podría decir que esta es precisamente la condición de la autonomía de los estudios sobre arte con respecto a la historiografía en general. La historia del arte correspondería, en este esquema simplificado, a la historia de esas *maneras*, considerando además que estas no constituyen un mero *reflejo* de las condiciones preestablecidas de la existencia concreta de los individuos, sino que son ellas mismas parte esencial de esas condiciones (la *autoconciencia* como un acelerador de la historia). La Historia del Arte expone las formas en que los hombres han creído pertenecer al mundo, incluso en medio del horror de los acontecimientos, colaborando en esa expresión con su *agotamiento*.

La pregunta que cabe hacerse aquí es si acaso esta manera *humanista* de entender la historia del arte se sostiene todavía cuando las representaciones que dan lugar a los hechos ya no pueden simplemente ser comprendidas en clave de *trascendencia*. Cuando la obra ya no ensaya una manera de pertenecer al mundo, sino que es más bien una práctica de destrucción del mundo. Como ha señalado Paul Virilio: “Si el arte pretendidamente antiguo todavía era *demonstrativo*, lo que ocurrió hasta el siglo XIX con el impresionismo, el arte del siglo XX se convirtió en *mostrativo*, en el sentido de que es contemporáneo del *efecto de estupor* de las sociedades de masa, sometidas al condicionamiento de opinión, a la propaganda de los *mass media* y esto, al igual que el terrorismo o la guerra total, *llevado a los extremos*.¹² Este extremismo consiste en que la obra destruye su propio espesor de subjetividad (entendida ésta como *resistencia* a lo Real en el *querer decir*), para enfrentar al destinatario con la materialidad misma de la realidad; es decir, la obra se conduce hacia su propio agotamiento y silencio. Se ha sostenido que la obra de arte hace manifiesta una especie de lesión psíquica en el sujeto, que “permite al individuo prescindir de sus defensas y exponerse plenamente a la desorientación”¹³. Pues bien, conduciéndose hacia el *extremo*, el arte desplaza el lugar del sujeto (función demostrativa) por la operación (función mostrativa), saca al espectador –por ejemplo– de la distancia contemplativa en la que el arte tradicionalmente lo sitúa, para entonces desbordar el soporte genérico cuya institución coincide con los límites de la subjetividad. En esto consiste precisamente lo que cabe denominar como arte *contemporáneo*. El arte actual ha trabajado sostenidamente en la puesta en crisis de un determinado concepto de historia del arte que implica el cuestionamiento de su propia autonomía con respecto de la historiografía en general. Se trata de prácticas artísticas que progresivamente han abandonado la experimentación como estrategia de *originalidad* y *novedad* (lo cual se mantenía ligado a la figura de una subjetividad que ensayaba programáticamente su propio desborde y, con eso, un fondo inagotable de historicidad), a

favor de una cierta *intrascendencia*. El desarrollo del arte moderno, y especialmente el contemporáneo, no intenta directamente acabar con la *ilusión* humanista para entonces plegarse como un negativo sobre el mundo, sino que se trata de recuperar al cabo la humanidad como exceso y desborde: la humanidad del sobreviviente, resto o *destritus* sin sentido de lo humano. En este caso el arte tiene siempre, en último término, el carácter de una trascendencia, y enfrentado a la catástrofe la esfera de la representación que es propia del arte no se ofrece simplemente para *representarla*, sino precisamente para hacer fracasar el lenguaje de la representación. El arte contemporáneo se detiene en la catástrofe demostrándose en el orden significante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y COMENTARIOS DEL AUTOR

1. Stoichita, Víctor: “El museo y la ruina, el museo como ruina”, en *Cómo saborear un cuadro*, Cátedra, Madrid, 2009, p. 256.
2. Señala Hayden White: “parece posible que la convicción del historiador de que él ha *encontrado* la forma de su narrativa en los acontecimientos mismos, más que imponiéndosela, al modo en que lo hace el poeta, sea el resultado de cierta carencia de autoconciencia lingüística que dificulta ver hasta qué punto las descripciones de los acontecimientos ya contienen las interpretaciones de su naturaleza”, en White, Hayden: *El texto histórico como artefacto literario*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 132.
3. Braudel, Fernand: “La larga duración”, en *La historia y las ciencias sociales*, Alianza, Madrid, 1986, pp. 64-65. Más adelante señala: “la ciencia social casi tiene horror del acontecimiento. No sin razón: el tiempo corto es la más caprichosa, la más engañosa de las duraciones”, *Ibid.*, p. 66.
4. “La historia de estos últimos cien años, centrada en su conjunto sobre el drama de los *grandes acontecimientos*, ha trabajado en y sobre el tiempo corto.” *Loc. cit.*
5. Braudel, Fernand: “Las responsabilidades de la historia” [lección inaugural leída el 1 de diciembre de 1950 en el Collège de France, Cátedra de Historia de la civilización moderna], en *La historia y las ciencias sociales*, Alianza, Madrid, 1986, p. 26.
6. Braudel, Fernand: “La larga duración” [Annales E.S.C., nº 4, oct-dic. 1958], en *La historia y las ciencias sociales*, Alianza, Madrid, 1986, p. 84. “Creo que la humanidad se halla algo más que semisumergida en lo cotidiano. Innumerables gestos heredados, acumulados confusamente, repetidos de manera infinita hasta nuestros días, nos ayudan a vivir, nos encierran y deciden por nosotros durante toda nuestra existencia. Son incitaciones, pulsiones, modelos, formas u obligaciones de actuar que se remontan a veces, y más a menudo de lo que suponemos, a la noche de los tiempos”, en Braudel, Fernand: “Reflexionando acerca de la vida material y la vida económica” [conferencia pronunciada en la Universidad John Hopkins en 1977], en *La dinámica del capitalismo*, Alianza, Madrid, 1985, pp. 15-16.
7. Braudel, Fernand: “Geohistoria: la sociedad, el espacio y el tiempo”, en *Las ambiciones de la historia*, Crítica, Barcelona, 2002, p. 74. A continuación comenta: “Nueva York se aleja de Europa a la minúscula velocidad de 1 cm por año, pero no por eso deja de alejarse”, *Ibid.*, p. 75. En Chile, ingenieros geomensores de la Universidad de Santiago confirmaron que, en el terremoto del 27 de febrero de 2010, la ciudad de Concepción se desplazó tres metros.
8. “La geohistoria es justamente la historia que el medio le impone a los hombres a través de sus constantes, el caso más frecuente, o mediante sus ligeras variaciones, cuando éstas llegan a entrañar consecuencias humanas (...) pero la geohistoria es también la historia del hombre enfrentado a su espacio, luchando contra él a lo largo de su dura vida plagada de pesares y fatigas, que consigue vencer, o más bien soportar, al precio de un esfuerzo incesante y repetido”, en Braudel, Fernand: *Las ambiciones de la historia*, Crítica, Barcelona, 2002, p. 78.
9. Huyssen, Andreas: “El vacío rememorado: Berlín como espacio en blanco”, en *En busca del tiempo perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
10. *Ibid.*, p. 199.
11. Hobsbawm, Eric: “El sentido del pasado” [1972], en *Sobre la historia*, Crítica, Barcelona, 2002, p. 36.
12. Virilio, Paul: “Un arte despiadado”, en *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 54.
13. Peckham, Morse: *Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior and the Arts*, Nueva York, 1967, p. 41. Citado por Ronald Paulson en VV.AA.: “La revolución y las artes plásticas”, *La revolución en la historia*, Crítica, Barcelona, 1990, p. 315.