

Fortaleza contra la servidumbre. El problema de la obra de Arte Fortress against servitude. The problem of the work of art

Sergio Espinosa Proa^a

Abstract:

The work of art does not humanize instead, it welcomes the inhuman, the extrahuman, the antihuman, the nonhuman. As a symptom, the repressed returns in it —ghostlike, unsettling, volatile or creeping, ethereal or fungus-like. This article offers a very quick review of the problem of the work of art, illustrating its complexity with a handful of perspectives ranging from Plato to Julio Cortázar and from Marx to Pierre Francastel, extracting from each the particular meaning they have found in them.

Keywords:

Culture, civilization, sensibility, criticism, symbolism

Resumen:

La obra no humaniza: en cambio, acoge lo inhumano, lo extrahumano, lo antihumano, lo no-humano. Como síntoma, en ella retorna —fantasmático, inquietante, volátil o reptante, etéreo o fungoso— lo reprimido. En este artículo se ofrece una revisión muy rápida del problema de la obra de arte, ilustrando su complejidad con un puñado de perspectivas que van de Platón a Julio Cortázar y de Marx a Pierre Francastel, extrayendo de cada uno el sentido particular que han encontrado en ellas.

Palabras Clave:

Cultura, civilización, sensibilidad, crítica, simbolismo.

Introducción

El estilo de este texto es ensayístico: menos sistemático que fragmentario, menos divulgativo que reflexivo, menos especializado que filosófico, menos formal que estimulante. No revisa el más reciente estado del arte sobre el tema en cuestión sino que dialoga con algunos textos que han dejado honda huella en el pensamiento estético.

La de Pierre Francastel (1900-1970) es una de las más lúcidas exposiciones de la sociología del arte. Lejos de la bastante burda teoría del reflejo, su premisa es que la obra, siendo irreductible, aparece en un denso

entramado de referencias, de fenómenos históricos y mutaciones sociales con los que actúa y reacciona como si fuera una especie de sustancia o compuesto químico. Se requiere de verdadera delicadeza para no incurrir en confusiones o en generalizaciones indebidas. El arte es para este sociólogo un elemento irremplazable de la civilización; en tal sentido, una parte de la técnica:

Pretendiendo explicar el arte en función de su fidelidad a la representación de lo real, los críticos y los historiadores han falseado los puntos de vista. (...) El objeto del arte no es constituir una copia manejable del universo; es, a la vez, explorarlo e informarlo de una manera nueva. (...) El arte no libera al hombre de todas sus sujeciones, no le ofrece el medio de aprehender y

^a Autor de Correspondencia, Unidad Académica de Docencia Superior, Universidad Autónoma de Zacatecas | Zacatecas, Zac. | México, <https://orcid.org/0000-0003-1186-435X/>, Email: sproa52@hotmail.com

traducir en lo absoluto las sensaciones; constituye una forma de conocimiento y de expresión mezclada a la acción. (Francastel, 1990: 22)

El héroe de esta idea del arte es, sin pensarlo dos veces, Leonardo da Vinci. Sí, pero ¿rinde cuenta cabal del sentido y el lugar de la obra, de todas las obras? Da la impresión de que esta versión de la hipótesis sociológica sólo es aplicable al mundo moderno, dominado precisamente por la técnica; más allá del Renacimiento resultará forzada. A diferencia de la antropológica, esta hipótesis participa de un movimiento de rehumanización, o, dicho de otra manera, de una estrategia de absorción de la cultura por la civilización. Estrategia ampliamente dominante en los tiempos modernos, que casi se dejarían definir por ella. El choque entre la cultura y la civilización ni siquiera ha llegado a ser percibido; habrá que remitirse a Schopenhauer y sobre todo a Nietzsche para encontrar los cimientos de su tematización. Hacer del arte una forma de la técnica no parece una idea descabellada porque nos resulta muy difícil distinguir los vectores actuantes en la civilización y en la cultura —los imaginamos coincidentes o, cuanto más, paralelos. Pero basta con escuchar la *Sinfonía No. 2* de Gustav Mahler para preguntarse hasta qué punto la obra puede configurarse como una "forma de conocimiento". Para no ir más lejos, y convocando esa potencia propiamente figurativa, ¿qué nos hace saber el *Coloso* de Goya? ¿De qué sirve el *Finnegans wake*? ¡La cultura es una crítica —supremamente irónica— de la civilización! ¿Será porque la obra remite a lo sagrado mientras que la técnica lo hace a lo divino? Sea como fuere, la absorción de lo estético por lo técnico constituye un proceso vigoroso que el Comisario de Educación de la joven Unión Soviética elevó a su nivel máximo: "Poético significa creador. Cuanta más creación hay en una cosa, más poética resulta. ¿Pero es que la creación puede manifestarse en forma puramente utilitaria? Sí, y también en esta forma será poética" (Lunacharsky, 1981: 128). ¿Cuál podría ser la utilidad de la obra, si no la de producir alegría? Así lo pensaba Lunacharsky, que no precisamente era un ignorante. Pero el problema

persiste: la belleza debe tener un lugar en la edificación del mundo, proceso al que será perentorio someterla. Nuestro punto de vista es, debemos confesarlo, diametralmente opuesto. Es decir, posiblemente un automóvil sea bonito y funcional, pero ¿obra de arte? La absorción de lo estético en lo técnico es un dato casi natural, pero es justo señalar que por alguna razón no puede completarse: "Las condiciones objetivas", escribe Rubert de Ventós, "explican la obra posible, pero no la obra real" (de Ventós, 1972: 526). Agreguemos que ese *plus* de la obra tampoco se explica del todo por la subjetividad del artista, por su personalidad. ¿No será debido a que brota de la fisura entre el sujeto y el objeto, de la diagonal que los une y separa a perpetuidad? ¿No viene goteando de la falta que hace de nosotros, humanos, entes absolutamente, ontológicamente, privados del conocimiento de nuestro propio fin? ¿No viene de nuestra —bendita, maldita— incapacidad de humanizarlo todo?

II

Las más grandes obras filosóficas lo son porque al mismo tiempo, o en primer lugar, son obras de arte. La *Fenomenología del espíritu* de Hegel, la *Ética* de Spinoza, *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer, *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, la *República* de Platón, *Las edades del mundo* de Schelling, *Temor y temblor* de Kierkegaard, la *Lógica del sentido* de Deleuze, *El peregrino querubínico* de Angelus Silesius, las *Sendas perdidas* de Heidegger, la *Monadología* de Leibniz o las *Enéadas* de Plotino, por nombrar sólo algunas, emblemáticas, aunque al azar, y unas más que otras, son en un sentido riguroso, obras de arte: expresión del arte de pensar, es decir, de escribir. Que el pensamiento sea un arte se admite precisamente al entrar en contacto con esta clase de productos; son objetos espirituales de una altísima densidad. No requieren hablar expresamente de arte para mostrarnos lo que éste es. Y, ¿qué es? Un equilibrio entre las fuerzas y un potenciamiento equilibrado de las mismas. La obra es al mismo tiempo consecuencia y condición de este equilibrio. Es por ello

que a una obra se vuelve toda la vida, porque no es posible descifrarla, ni siquiera percibirla al primer contacto. Es un objeto masivo, dotado de un no por invisible menos influyente e incluyente campo gravitatorio. Cosa análoga ocurre con ciertas pinturas, ciertas músicas, ciertas danzas, ciertas literaturas: objetos obsequiados a la mirada o a la escucha, objetos donados al pensamiento. La obra es efecto de un equilibrio entre lo sensible, lo inteligible y lo innominable: entre lo orgánico y lo aórgico, como diría Hölderlin (a quien no estamos exentos de no acudir). Pero todo hay que decirlo: algún filósofo de observancia analítica no dudará en adscribir la obra —junto con su crítica— en el rubro de lo puramente emocional, denegándole cualquier ambición cognoscitiva: si no es ciencia, ¿qué podría ser si no un lamento, una carcajada, un berrinche, un bostezo? "La finalidad de la crítica estética", dice el oxoniense Alfred Ayer, "no es impartir conocimiento, sino más bien comunicar una emoción" (Ayer, 1965: 139). Nada habría que reprochar a no ser el tono levemente despectivo del filósofo. Es verdad: el arte no proporciona conocimiento de nada; pero no por ello es despreciable. Al contrario, producir lo desconocido, según se ha dicho ya, es incluso más difícil y más noble que despejar incógnitas para servirnos de todo. Justo por eso la filosofía está más cerca de la obra de arte que de la ciencia; pensar no siempre es lógico (ni del todo útil). Tampoco se siente en su elemento trabajando con conceptos puros; los impuros son más eficaces y generosos. Categorías descatalogadas, nociones dislocadas: con ellas trabaja el pensamiento, si no se quiere mera repetición o esperable fingimiento. Están un poco al lado o al margen de los conceptos fundamentales, sirviendo como diferencia de potencial y permitiendo que por contraste o fisura o corto-circuito todo circule. En el fondo, o en algún recoveco del sistema mejor trabado, palpita uno o varios de estos mantras, de estas maclas, de estas masas menos radiantes que implosivas: del *agalma* de Platón a lo *sublime* de Kant, del *daimon* socrático a lo *místico* de Wittgenstein, del *clinamen* de Lucrecio al *aura* de Benjamin, de lo *numinoso* de Otto a

lo *sinistro* de Freud y el *No-todo* de Lacan, del *magma* de Castoriadis al *Ereignis* heideggeriano, de la *Gracia* de Santo Tomás al *presente ancestral* de Bonnefoy, de la *nada* de Böhme y lo *aórgico* holderliniano a la *energía oscura* de Artaud y a la *beatitud* de Spinoza... Son como *black holes*, quasares de los que de cualquier modo emerge una potencia pensante (y afectiva) desaforada. El sistema —así sea fragmentario— no es nada sin ellos. Como la fóvea para la visión, estos puntos hundidos o fulgores oscuros lo son para la lucidez: indispensables. Aquí, sin ningún afán pedagógico, quizá sin afán en general, se irán señalando o delineando o contorneando algunos.

III

No es el artista —menos aún la academia— quien le dicta sus reglas a la obra. ¿Quién lo hace entonces? Interrogante entrevisto ya, en pleno clasicismo, por Corneille: "Está comprobado que hay preceptos, puesto que hay un arte; pero no está comprobado cuáles son". Tras la irrepetible eclosión helénica, la obra experimenta una suerte de pulsación; oscila entre la sujeción al modelo y su aniquilación. Es la muy cristiana contradanza de lo clásico y lo romántico, ensayándose con ligeras variantes hasta el día de hoy: la firmeza de lo universal frente al genio de lo individual, la exigencia de orden frente a los derechos del arrebató. Las épocas casi se definen por la prevalencia de uno u otro, que nunca viven en estado puro. Curioso es que la obra puede ser buena o mala —en términos de calidad—, pero no equivocada; son los críticos quienes caen de bruces en el error: juzgan desde sus siempre muy sesgadas y a menudo demasiado elevadas atalayas. Sartre es ejemplo óptimo: la obra saldrá reprobada si no se compromete con las fuerzas del cambio. La sentencia de Jean Paulhan es exacta y divertida: "Hubo críticos estetas y sabios, moralistas e inmoralistas, voluptuosos y fríos, pesados y volubles, solemnes y desvergonzados, profesores y hombres de mundo... Pero tenían un rasgo común: que estaban en un error" (Picon, 1957: 170). Que la crítica no aprende la lección es notorio; también lo es que se ha vuelto más cauta. Si

los críticos, tan cultos ellos, se equivocan, ¡imaginemos al hombre común! Parecería aquí surgir una prueba de la calidad (o simple realidad) de la obra: lo es si, y sólo si, es rechazada, incomprendida y condenada —al menos en un primer momento. Seguramente será aceptada y hasta celebrada, pero lo primero es enfadar a los críticos y desconcertar al público, que juzga y prejuzga desde su gusto acostumbrado:

La crítica se halla siempre en retardo respecto de una revolución en la literatura: el simbolismo que acaba de asimilar le impide ver el surrealismo, así como el romanticismo le había impedido ver el simbolismo: Cézanne aceptado impide ver a Picasso. La metamorfosis del arte moderno, el paso de un arte de tradiciones y de reglas a un arte de invención perpetua (de la Retórica al Terror) excusan quizá los errores de la crítica, pero la inclinan a renunciar al juicio. (Picon, 1957: 172)

Seguro, pero ¿está vedada la posibilidad de una crítica inmanente? ¿Cómo podría la obra ser su propia crítica? Lo cierto es que la obra desmiente con frecuencia las intenciones del autor; destruir las obras de arte sólo las vuelve más famosas. A pesar de Breton, el surrealismo pervive como literatura; a pesar de Duchamp, *El gran vidrio* sigue siendo un cuadro. El asunto es que toda obra constituye una mutación, una anomalía, un desgarró; juzgarla desde fuera es estéril y, desde dentro, impracticable. Por ello podemos anticipar que la atmósfera de la obra es bergsoniana: no pertenece al espacio-tiempo de los físicos y los periódicos sino a la *duración pura* de la vida, inconmensurable con él; por ello nos hace bizquear, forzar los tímpanos, interrumpir el curso habitual del pensamiento. Ponla al servicio del cambio y perderá su filo; oblígala a decir lo que quieres y la perderás de vista. Acogerla exige apertura, no flacidez. En cualquier caso, la obra necesita a la crítica tanto como ésta se suele ablandar sin una estética. La pregunta es cuál de ellas —si alguna— le hará justicia. Cuando, muchos años después de leerla, tuve la suerte de encontrarme un ejemplar de *Rayuela* —en la prolija y erudita edición crítica de Allca—, el valor o la estatura de la novela en sí sufrió un considerable menoscabo; su

primera lectura, sin saber prácticamente nada de su creación y su contexto, la lectura, relativamente virgen, fue más que suficiente para disfrutarla y celebrarla. Las atenciones prodigadas por la crítica —en su alabanza o en su descalificación— acostumbran a ser sumamente engañosas. Al cabo, el hegeliano Benedetto Croce se lleva el laurel: inconmensurable hasta consigo misma, la obra sólo espera ser admitida y, en un descuido, menos reconocida que (locamente) amada.

IV

Permítasenos ahora una pequeña recapitulación. La humanidad se ha venido ordenando y desordenando a resultas de múltiples líneas de fuerza (y de fuga), en su mayor parte inconscientes, pero que —bajo ciertas condiciones— emergen a la conciencia, o se dejan tematizar, como dos vectores que se acompañan, contrastan, ramifican, colisionan, bifurcan, trenzan, confunden, complementan, traslapan, mimetizan, contrapuntean... El vector civilizatorio (o técnico) y el vector cultural (o estético), según los casos, o las épocas, mutuamente se excluyen, debilitan o potencian. Esta polaridad puede ponerse de manifiesto en casi todos los órdenes vitales, desde el más simple hasta el más complejo, desde el más particular hasta el más universal. Caracteriza al vector civilizatorio un optimismo de superficies, una autoconfianza un poco obtusa; al vector cultural, un cierto pesimismo de fondo, inteligente, habitualmente teñido de melancolía; uno es ilustrado, el otro es trágico (el romanticismo a veces desempeña el papel de bisagra o pasadizo). Quizá sea lícito concebirlos como el tono mayor y el tono menor de una misma composición musical. La obra de arte, según se va observando, proporciona —en su ambivalencia y en su extrañeza, en su misterio y en su generosidad— una plataforma ideal para sorprender *in fraganti* su articulación (y los bemoles de su diferendo). La actitud de la filosofía, oscilante, indecisa entre la arrogancia y la humildad, parece intuir en ella —en la obra— una propiedad especial, una suerte de rebeldía fundamental, inerradicable y congénita. En la obra de arte es verificable una experiencia total del mundo. Tal sería su

función, su utilidad y su sentido: expresar un modo-de-ser en el mundo, diverso (y aun opuesto) al modo técnico-apropiatorio (un modo, éste, al que, por lo demás, pertenecen las categorías de "función", "utilidad" y "sentido"). ¿Sirve de algo el arte? Naturalmente: sirve de *fortaleza contra la servidumbre*. Fórmula paradójica, planteada expresamente por pragmáticos y dialécticos: "La función moral del arte", pondera John Dewey, "es quitar los prejuicios, apartar las escalas que impiden ver, romper los velos de la rutina y la costumbre, perfeccionar el poder de percibir" (Dewey, 2008: 287). Y Arnold Hauser: "La cultura sirve a la protección de la sociedad" (Hauser, 1966: 25). La obra desprejuicia, la obra purifica, la obra descongestiona: "Sólo captamos la plena importancia de una obra de arte", continúa Dewey, "cuando reproducimos en nuestros propios procesos vitales los procesos del artista al producir la obra" (Dewey, 2008: 287). Su valor, para el espíritu pragmático, es terapéutico; una obvia derivación de la catarsis aristotélica. Con todo, la nobleza de este modo-de-ser no está a salvo de depravación; la perspectiva marxista se ha encargado de denunciar sus capitulaciones. El arte nace con la magia y, dejándose instrumentar, degenera en propaganda. Y esto ocurre, según Hauser, porque el arte es parte de la "superestructura ideológica", esa membrana multicolor merced a la cual, de modo cuasihipnótico, las clases dominantes garantizan la sumisión de los dominados. Por fortuna, tal sujeción no llega a ser total: el pensamiento posee, cuando es sincero y veraz, la facultad de autocorregirse y de escapar, de modo parcial, a ella. ¡El marxista no reprime su vena estoica! La obra, en suma, se abre paso: constituye, con toda evidencia, una posibilidad efectiva de perforar e incluso desactivar el caparazón de la ideología (entendida, desde luego, como falsa conciencia). Pero esta posibilidad depende de una decisión —filosófica— previa: o bien surge de la tierra, o bien nos cae del cielo.

Por muy complicado, dispar y contradictorio que sea el camino que lleva de la realidad social al valor espiritual (...), en fin de cuentas es necesario decidirse en pro o en

contra de la trascendencia de esta relación. (...) En el fondo, se es realista o se es espiritualista. (Hauser, 1966: 32)

La obra salva, pero lo hace sin olvidar que es una obra *nuestra*. Tal sería el materialismo de esta hipótesis sociológica.

V

Aunque sea degenerada (más si en algún sentido lo es), *la obra regenera*. Los padres del materialismo histórico lo adivinaron: la obra es la forma ideal de transformar el mundo. La aparición del trabajo presupone a su turno la escisión del grupo, el inacabable antagonismo de sus segmentos. ¿Por qué transformar lo dado si no para escapar del tedio? Cualesquiera otra razón parece innoble. "Sin los poetas, sin los artistas", declaraba Guillaume Apollinaire, "los hombres se hastiarían pronto de la monotonía de la naturaleza" (1994: 122). Este juicio es a primera vista excesivo; no lo es si reparamos en la escala: a nuestros ojos mortales, la naturaleza sólo sabe repetirse a sí misma. Ahora se sabe que, desde la perspectiva adecuada, nada hay más creativo y desmesurado que la naturaleza. Que no tenga fin —ni meta ni propósito— es algo que inquieta al espíritu ilustrado, y la segunda mitad de *la Crítica del Discernimiento* está allí para convencernos. El poeta toca un nervio sensible al sugerir que, sin arte, el universo entero se hundiría en el desastre: "El orden que aparece en la naturaleza, y que no es sino un efecto de arte, se desvanecería en seguida. Todo se desharía en caos" Apollinaire, 1994: 133). No sólo Dios es una proyección del Yo, sino que el Cosmos —que lo haya— revela la obsesión de un sujeto estético. La obra es la prueba de ambos. Pero ocurre que, si se lleva hasta el final, la obra terminará desautorizando toda creencia: es acósmica —como la *Ética* de Spinoza— y ateológica —como la *Summa* de Georges Bataille—. Es en el vector civilizatorio —en la reducción del mundo a resultado del trabajo— donde se produce esa "nostalgia del Paraíso Perdido" de la que nos habla Alejo Carpentier. En realidad, es la técnica la

que sueña con la recuperación del Paraíso, porque la obra descrea de inmediato: no la hay sin una fina ironía, rasgo que no pasó por alto ni el mismo Friedrich Engels. ¿Pasará por ahí la diferencia entre el trabajo y la creación estética? Está bastante claro: el uno es servil, la otra es soberana. En 1842, Marx apuntaba: "El poeta deja de serlo cuando la poesía se convierte para él en un medio" (Marx, 2007: 22). De ahí la íntima hostilidad del *Capital* hacia el arte: nada existe en el universo que no pueda —y aun deba— transformarse en medio, herramienta, arma, instrumento... o signo. La obra es soberana porque no se somete ni siquiera a la voluntad de su firmante (se entiende: si lo hace, obra ya no es). De ahí, también, su carácter arrebatado, intemporal, sacrílego, sociopático. Claro que hay de obras a obras: si son creaciones humanas, no podrán eludir sus marcas. Pues, aunque no pertenezcan del todo a su tiempo, y por lo mismo no apliquen calificativos como "progresista" o "reaccionaria", es inevitable admitir que existe una evolución, una mutación de los sentidos humanos (cambios a los que la obra contribuye). Se han ofrecido brillantes ejemplos de esta historia: del ver (Wölfflin, Kermode), del escuchar (Fubini, Cage, Boulez), del oler (Süskind), del nombrar (Thiebaut)... Si es obra, incluso dándole gusto altera la sensibilidad imperante; si no lo es, la adormece o anestesia. No hay progreso —Renoir no es mejor que Giotto, ni el dodecafonismo superior al impresionismo—, pero la sensibilidad acusa un enriquecimiento, una suerte de sutilización. A este respecto, Wölfflin identifica cinco deslizamientos de dicha sensibilidad cuando examina el paso del clasicismo al barroco: de lo lineal a lo pictórico, de lo superficial a lo profundo, de la forma cerrada a la forma abierta, de lo múltiple a lo unitario y de la claridad absoluta a la claridad relativa; cinco desplazamientos que remiten a la renuncia de lo palpable y la entronización de lo visible: "En cada nueva forma de cristalización se evidenciará un aspecto nuevo del contenido del mundo" (Wölfflin, 1952: 312). La obra no progresa, ni proporciona nuevos conocimientos, pero gracias a ella la percepción del mundo se agudiza, diversifica e intensifica. Así, a diferencia de la civilización

técnica, evoluciona la cultura: abriendo dimensiones.

VI

¿Qué quiere la obra? Esta es, de lejos, la pregunta fundamental. Como disciplina, la estética arrastra muchos lastres y cadenas; la principal, su indebida universalización de una particularidad: a saber, la idea de que en la obra artística siempre se ha buscado la misma cosa. ¿Qué cosa? La representación más fiel y más perfecta de la realidad (natural). Es evidente que se trata del ideal del clasicismo (quizá, más exactamente, del academicismo), pero elevado —sin justificación— a un rango absoluto. En los términos aquí empleados, se ha juzgado a la obra —a la cultura— con el rasero o baremo del trabajo —de la civilización—; por ello ha podido imaginarse, entre otros despropósitos, un "progreso" de las artes. En general, se ha prestado atención a la evolución técnica sin parar mientes en el deseo, que posee su propia lógica y su propia dinámica; como si el arte se limitara a una cuestión de capacidad, o de recursos técnicos. Y no: como advierte Wilhelm Worringer, "se ha podido todo lo que se ha querido, y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística" (1957: 17). Es falso que la obra quiera siempre "representar"; los resortes que la movilizan están en otra parte, y la impulsan en muchas direcciones. Hay obra en la medida en que hay deseo, por más que este deseo proceda de nunca se sabe muy bien dónde. Por eso es preferible usar esta palabra, un poco disipada o díscola, y no la voz "voluntad", que todavía tiende a provocar equívocos. Es que no se trata, o no solamente, de la voluntad del artista; la obra es como el sueño, o como el trance, que no puede ser propiedad de un yo. El sujeto estético se encuentra al final, constituye el efecto (perverso) y no la causa (aristotélica) de la obra. La profundidad y la altura en las que se halla la emparentan con el mito, con la religión, con la filosofía: es una cosmovisión o, mejor, una experiencia específica, irreductible, del mundo. Si Kant comprendió que a la belleza le corresponde un órgano metafísico propio, Hegel reconoció no sólo su objetividad, sino su pertenencia al Espíritu Absoluto. Hoy

sabríamos sin embargo que el carácter metafísico de la obra remite más a un desorden creador, cuasi fractálico, que a una Divina Providencia poseedora y dispensadora de todas las cartas. El movimiento o giro verificado en cada obra es también de retorno a un origen en perpetua fuga: no la sublimación hegeliana, que da en la abstracción, sino la vuelta a una "refinada barbarie mágica" (1964: 48), como dice Luis Cardoza y Aragón a propósito del arte precolombino. Porque tanto la elaboración kantiana cuanto la reconstrucción hegeliana adolecen de crónico eurocentrismo; en particular, en el arte nada supera a nada: ni las obras, ni las épocas, ni los géneros, ni las diferentes artes. Kant se equivoca pensando que la mente humana se halla regida por un deseo de luz; Hegel, dando por hecho que el espíritu es ante todo voluntad de humanización. La obra da fe de otra cosa, da cauce a otro anhelo: se abre a la recuperación de una "jocunda animalidad", dando lugar a "una cosmovisión cargada de furia y de la suprema ternura de la muerte" (Cardoza, 1964: 51). Aquello que Hegel considera superado (*Aufgehoben*) vendría a ser la gracia insuperable de la obra; nítidamente reconocible en el arte simbólico (Egipto, Mesopotamia, Persia, India, China, Mesoamérica...), muy perceptible en el arte helénico, y casi difuminado —sumamente sublimado— en la evolución plástica del cristianismo. La obra —ese "aerolito de una tierra de sueño"— no es desmesurada: más bien su medida es de otro orden: "hurga una llaga dentro de sí", concluye el ensayista, "más allá del mundo exterior y de la apolínea contemplación antropomórfica" (Cardoza, 1964: 55). El arte no europeo, sin afán vindicativo, es quien da la medida al europeo, no al revés. ¡Qué fresca ironía!

VII

Que el artista es efecto y no causa de la obra es un hecho, para el artista, difícil de digerir; no suele, como es notorio, ser de ego flaco. Pero no podrá resistirse por mucho tiempo a la evidencia. Ocurre con la obra —poema puro o intervención mixta— que de algún modo ya estaba en él, aguardando su instante. ¿Objeto no-objeto? Sí, porque se trata de una singularidad: es

incorregible, irremplazable e intraducible. La obra es una existencia, y en cuanto tal tiene la potestad de conferirle existencia al artista, que demanda llegar a ser justamente eso: menos una autoconciencia (hegeliana) que un existente (kierkegaardiano). La distancia entre ambos no es en absoluto deleznable, y a no dudar nos llegará el momento de explorarla. La obra es la negación determinada —nunca abstracta— de la razón instrumental, aquella sin la cual la civilización sería tan inviable cuanto impensable; pero al mismo tiempo aquella que, olvidada de la obra, librada a su férrea voluntad de sujeción y aprovechamiento, se despeña en la *hybris*. La obra viene ascendiendo de la infancia y descendiendo de la vejez, que se sabe que es como una segunda infancia; en el encaje de este doble movimiento hacia su centro puede, con suerte, tener lugar. ¿Se comprende el motivo de su jubilosa seriedad? El sujeto estético es alguien que viene de un mundo rarificado para abrir los ojos y los oídos en una tierra rara: de lo demasiado humano a lo ya sólo con restos de su humanidad, a su humus. Viene —el paracaídas de Altazor— desde el cielo del sentido hacia el infierno (a menudo purgatorio) de los sentidos. ¿Significa esto que sigue siendo válida la línea de Platón? Tal vez, pero la levedad de la obra es directamente proporcional a la gravedad de sus anhelos —y a la exuberancia de sus afectos. En el firmamento de la abstracción cada existencia es medio de aseguramiento de otra, superpuesta a la primera: el régimen vampírico en su esplendor. Aquí abajo se cuecen otras viandas. Leemos en Octavio Paz:

Cuando la palabra es instrumento del pensamiento abstracto el significado lo devora todo: oyente y placer verbal. Vehículo de intercambio, se degrada. (...) Y la causa de esta común mutilación es que el lenguaje se nos vuelve útil, instrumento, cosa. Cada vez que nos servimos de las palabras, las mutilamos. Mas el poeta no se sirve de las palabras. Es su servidor. Al servir las, las devuelve a su plena naturaleza, les hace recobrar su ser. Gracias a la poesía el lenguaje reconquista su estado original. (1967: 48)

Va quedando claro, es de suponer, que allí está el quid. La obra es una ofrenda, un movimiento de retorno desde el mundo (por definición, profano) hasta la inapropiabilidad radical del ser (en consecuencia, sagrado). Esto es *lo que quiere* la obra, y lo que espera del artista: salir del mundo, volver al ser. Al ser, es decir, a la inocencia de meramente ser. Allí, posiblemente, se arraciman las enseñanzas de los filósofos que han aprendido la lección de la obra (y de los artistas que, alegres y asustados en similar proporción, han obedecido sus designios). ¿Es muy difícil reconocer un idéntico movimiento de resacralización desde los antílopes de la prehistoria inmortalizados en oscuras cavidades hasta la fuente de Duchamp y *El hombre sin atributos* de Musil, desde Altamira hasta el escarabajo de Poe o de Kafka? No tendría sentido hablar de arte si no se captara esta oposición de base y esta identidad de fondo. Es la lucidez la que en tal caso hablará. El lenguaje, afincado en el mundo y coincidente con él, llega después: es la parte dura de la telaraña. Así concibe el compromiso del arte un Jean-Paul Sartre: "Los poetas son hombres que se niegan a utilizar el lenguaje" (Sartre, 1965: 49). La obra ni dice ni deja de decir: es y no es un signo. El artista habita el lado salvaje del mundo y por ello se niega a identificarse con el domador o el propietario de mascotas: las palabras no son signos, las palabras son cosas: "El poeta está fuera del lenguaje, ve las palabras al revés, como si no perteneciera a la condición humana". (Sartre, 1965: 50)

VIII

Si muchas obras producidas recientemente son de escasa o pésima calidad, la crítica correspondiente, a favor o en contra, también lo será; acusar de fraude, como algunos acostumbran, a todo el arte contemporáneo —de Duchamp en adelante—, no deja de ser parte del delito que presuntamente denuncian. Abundan los críticos parapetados en trincheras estéticamente correctas: es arte si no entra en el *establishment* (aunque al mismo tiempo el crítico se halle cómodamente instalado en él). Cuestionar al arte por su énfasis provocador es muy diferente a hacerlo

por su deseo de reconocimiento. Que algunos artistas sean mimados por las mafias y otros por el Estado (mafias intercambiables, al cabo) no parece ser un criterio demasiado serio para juzgar su obra; el rencor y el desprecio llevan en estos casos la batuta. Son críticas de mal gusto dictadas por una noción errática de lo que está bien y lo que está mal. En el fondo, hay una desazonante ignorancia (combinada con un obtuso e histérico deseo de fama). Afirmar que la obra de Duchamp es tan fraudulenta como la de Jeff Koons sólo delata una falta total de sensibilidad, la completa ausencia de criterio. El fraude está menos en las obras de ambos que en esa pose aparentemente hipercrítica. Es muy riesgoso oponerse al arte consagrado por las mafias sólo por esa razón; se defenderán en consecuencia obras no institucionales de ínfima calidad estética sólo por no estar alineadas con el establishment. Con ese criterio, a la recíproca, despreciaríamos a Leonardo y a Miguel Ángel por haberse puesto al servicio de Príncipes y Papas. Juego peligroso, porque una defensa política de la obra reproduce —con conciencia o sin ella— exactamente lo mismo que le repugna: si Gabriel Orozco no hubiera podido exponer en el Centro Pompidou, sería nuestro paladín. Y a la inversa: cuando un Don Nadie que defendimos del anonimato triunfe en el MoMA, ¿será un traidor a la causa? La subversión de la obra está más allá de esas teatrales, ineficaces y finalmente cómicas tomas de posición. La política de la obra se encuentra a miles de años luz de la politiquería mercadológica y antimercadológica de mafias y contramafias. La obra de arte se impone —o no. El tiempo que esto conlleve no guarda relación con el chismarajo vigente, y con sus ritmos propios. Es evidente que una crítica derivada del resentimiento, aun con su previsible éxito momentáneo, no lleva a ninguna parte. Encima, al verdadero artista todo este enredo ni le va ni le viene. Imaginemos a Kafka, o a Schönberg, o a Poe, bloqueados e impedidos por una crítica tan feroz cuanto inmerecida. Se dirá que a ninguno de ellos le importaba, como a nuestros contemporáneos, el dinero; de acuerdo, pero si les hubiera importado, ¿habrían decaído sus respectivas

creaciones? Reparemos en compensación en otros ejemplos relativamente recientes: cuando Cortázar defiende a la revolución nicaragüense, o cuando Vargas Llosa se opone a la izquierda peruana, ¿se eleva o desciende al mínimo su calidad artística? *El Libro de Manuel* y *la Historia de Mayta* tienen mucho de oprobioso, no por su posición ideológica —finalmente justificable, por más contrapuestas que una a otra lo sean—, sino por utilizar su talento narrativo en una dirección asumida por principio, es decir, dogmática e irreflexivamente. ¿Qué le importa a la escritura ser de izquierdas o de derechas, en qué le afecta ser monárquica, populista o anárquica? Si es obra, subleva. La ideología del artista está provechosamente amordazada. Borges y Sábato son geniales (o no) a pesar de sus ideas políticas, no gracias a ellas; lo mismo se dirá de Brecht y Sartre, o de Grass y Hesse, o de Paz y Reyes y Rulfo o *Revueles*. La obra tiene su propia política, y lo que imagine el autor o firmante es casi totalmente prescindible; es, en cualquier caso, puramente anecdótico. Desde este ángulo, ¿de verdad necesita el artista a teóricos y críticos que lo defiendan? ¿Precisa que haya un enjambre de parásitos encima de su obra?

IX

Concluyendo: la obra viene cayendo del mundo, es decir, de la abstracción. Su tema puede ser insignificante, pero alcanza una significatividad específica al estallar —tal vez implosionar— en las manos, en los ojos, en los oídos del artista; un tema perfectamente cotidiano se torna milagroso casi por el solo hecho de modificar el ángulo de visión (o de audición). Lo ordinario se muestra en un perfil excepcional, inédito; lo trivial salta a una esfera en donde se confunde con el delirio; la banalidad se vuelve por un instante interesante; lo anodino alcanza un fulgor de supernova. Es notable que la obra encuentra su lugar —cuando y si lo encuentra— un poco a espaldas del perpetrador: en la frontera de su conciencia razonante, tras pasado el perímetro de su voluntad, en una zona turbia y rugosa de la vigilia. Ocupa el borde de lo real y

lo posible, iluminando el lado imposible de lo real y el flanco más deseable (o indeseable) de lo posible. El real que insufla la obra es quimérico; de ahí su ambivalencia: "... siempre y simultáneamente invitación a actuar y a huir, lección y distracción, experiencia y utopía" (Castellet, 2001: 119). No es un espejo; si lo es, distorsiona, aleja, refracta, aproxima, invierte, destila, confunde, filtra, despelleja... Es un prisma, una máquina de gorjeos, un paraguas en el Amazonas, un pararrayos en la cima del Cotopaxi. La obra es esa "extraña forma de vida" que, viniendo de lo ínfimo con una fuerza tempestuosa, "nos insta a salir de nosotros mismos", escribe Julio Cortázar, "y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y más hermoso" (Cortázar, 1961: 183). Este pasaje de lo soso a lo insólito —y no necesariamente de lo superficial a lo profundo— constituye su aura, su singularidad irreductible, su índole inolvidable: su gravedad, su intensidad, su aire. ¿Corre también en sentido contrario? Asalta la memoria la imagen de un Felix Mendelssohn comprando en el mercado vieneses terneras envueltas en las partituras de *La pasión según San Mateo* de Johann Sebastian Bach. La obra, como el mito, está cargada de eso que Ortega y Gasset llamaba "hormonas psíquicas": acertijos, resortes, trampolines, disparadores, trampas para osos, puertas giratorias, toboganes, fosos, arietes y catapultas. ¿Cómo ocurre esto, y por qué tiene lugar en los plegamientos y oquedades de la vigilia? Ocurre cuando y porque un ser humano se descuelga y desembaraza del mundo: cuando y porque está, sin proponérselo, excluido de la razón instrumental, ciego a sus conexiones, sordo a sus demandas. "Los poetas no hablan; tampoco se callan: es otra cosa" (Sartre, 1965: 49). La obra no es nunca lo que el escritor, el escultor, el coreógrafo, el cineasta, el pintor o el músico se ha propuesto: si es obra, habita un espacio propio, intermedio, agreste e insobornable. Es como "el color que cayó del cielo", de H. P. Lovecraft. El oficio o el estilo van, por lo mismo, más allá del dominio técnico: consiste en marcar el paso del instante soberano, en seguir (y guardar) su inestable e imprevisible trayectoria. Es que la obra, como el *Así habló Zaratustra* de

Nietzsche, es para todos y para ninguno: ni siquiera su creador podría apropiársela. Está constante y acaso decepcionantemente *entre*. No existe sin el autor, no existe sin el ejecutante (si es música o danza o teatro), no existe sin el lector o espectador (si es literatura o cine), pero *no pertenece* a ninguno de ellos (aunque se tengan a salvo los derechos de autor); si es obra, es inapropiable (aunque se conserve la factura de su compra). Como dice Boris de Schloezer (a propósito de la música), "El principio de identidad pierde sus derechos" (Schloezer, 1961: 20). Por más que posea una realidad física —cromática, sonora, signica—, la obra es esencialmente virtual. Y, lo más importante: su sentido es inmanente, su significado es ella misma. Si es un lenguaje, lo es de signos "replegados sobre sí mismos": la obra "no es el signo de alguna otra cosa sino que se 'significa' a sí misma: lo que me dice es lo que es; su sentido le es inmanente" (Schloezer, 1961: 26).

X

La obra no humaniza: a cambio, acoge lo inhumano, lo extrahumano, lo antihumano, lo no-humano. Como síntoma, en ella retorna —fantasmático, inquietante, volátil o reptante, etéreo o fungoso— lo reprimido. Pues "lo humano" se confunde necesariamente con el ideal: desde Platón, existente de verdad es la Idea (o la Forma); lo sensible es, en consecuencia, ilusorio. Retorna, pues, en la obra, como la ausencia o la transgresión de la Forma. Sirenas, arpías, cíclopes, medusas, hidras, dragones, erinias, quimeras, centauros y minotauros... Lo sensible torna y retorna como imposibilidad en acto. Dionisos tiene, al igual que Jesucristo, un dejo de monstruosidad: ambos son dioses-que-mueren, revelación del misterio, epifanías oscuras, autocontradicción absoluta. En la belleza más excelsa, la fealdad ilimitada; y viceversa. En la perfección, el terror. La obra es un cartucho de dinamita en el altar, en el centro de las catedrales: lo absurdo alojado, anidado en el corazón de la razón. ¿Tiene una Forma lo deforme? ¿Hay una Idea de lo ínfimo, de lo miserable, de lo insignificante, de lo sucio? Platón vacila:

sólo de lo justo, lo bello y lo bueno es natural predicar una Idea. De lo demás... No es fácil decidir si hay una Forma del Hombre, porque entonces, deduce el filósofo, la habría del Fuego, o del Agua; no cabe dudar, en cambio, de lo despreciable: "Estas cosas que vemos también son. Pero figurarse que hay de ellas una Forma sería absurdo" (Platón, 2014, 130d). Sería absurdo, pero la obra —la imaginación— le asigna, sin propósito expreso, un sitio a lo imposible. Es absurdo, pero ni siquiera Platón puede negar la realidad de lo sensible: *Estas cosas que vemos (o que están a la mano) también son...* ¿Qué clase de realidad poseen? La realidad de lo impuro, de lo exterior, de lo oscuro, de lo inferior: en lo sensible, dirá Plotino, siglos después, pululan los gérmenes de la muerte. ¡Y justamente por eso fascina! Ante lo sensible, el alma se distrae y casi disipa: "Ya no es capaz de ver lo que un alma debe ver: ya no le es permitido recogerse en sí misma porque es atraída continuamente a la región de la exterioridad, inferior y cargada de oscuridad" (Plotino, 2014: Enéadas, I, 6). La materia, reprimida por la Idea, retorna como mancha, como defecto, como sombra, como impureza. Es inferior porque se encuentra tocada, mancillada, invadida, contaminada por la muerte. ¿Cómo podría ser bella una cosa así? En sus *Meditaciones*, Marco Aurelio sostendrá la tesis opuesta: la belleza esplende un instante antes de la podredumbre. "Sucede, pues, que si alguien tiene sensibilidad e inteligencia suficientemente profunda (...) casi nada le parecerá (...) no comportar algún encanto singular" (2010: *Meditaciones*, III, 2). El platonismo exhibe una intensa alergia por la caducidad y la muerte, aunque el estoicismo ya puede, con serenidad pero sin alegría, integrarlas en su peculiar, más resignada, perspectiva de la vida. Esta integración es, por otra parte, el sino de la obra. Nadie sabe qué cantan las sirenas porque —salvo Odiseo, astutamente inmovilizado, pero atento y vigilante— caer en su hechizo implica abrazar la muerte. El sortilegio de la obra, su terrible e irresistible encanto, consiste en impedir la vuelta a la normalidad, es decir, a la familiaridad con el mundo: la obra hace naufragar,

suspender el embrujo de lo profano, salvarnos de la sensatez y apartarnos de los —insufribles— trabajos de todos los días. La desmitificación del paganismo no es realizable sin una remitización aún más escandalosa; Isidoro de Sevilla asegurará que las Gorgonas o las Sirenas eran simples meretrices y la Quimera una vulgar cordillera sin ocuparse de aplicar el mismo método reductor con la Inmaculada Concepción, la Multiplicación de los Panes y los Peces, la conversión del agua en vino, la Levitación o la Resurrección...(Sevilla, 2009: Etimologías, XI, 3) Lo absurdo —esto es lo que importa destacar— no puede, como lo monstruoso o lo siniestro, como lo irreal o lo paradójico, como lo anormal o lo extraordinario, ser expulsado sin consecuencias; la necesidad de la obra es o expresa la necesidad del milagro.

Referencias

- [1] Ayer, A. (1965). Lenguaje, verdad y lógica. Eudeba. 112–125.
<https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.epsc>
- [2] Apollinaire, G. (1994). *Los pintores cubistas*. Antonio Machado.
- [3] Cardoza y Aragón, L. (1964). *México: pintura de hoy*. FCE.
- [4] Castellet, Jo. M. (2001). *La hora del lector*. Península.
- [5] Cortázar, J. (1961). *Algunos aspectos del cuento*. Casa de las Américas.
- [6] Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- [7] Francastel, P. (1990). *Arte y técnica*. Debate.
- [8] Hauser, A. (1966). *Introducción a la historia del arte*. Guadarrama
- [9] Lunacharsky, A. (1981). *Sobre cultura, arte y literatura*. Arte y Literatura.
- [10] Marx, K. (2007). *Debates de la sexta Dieta renana*. Gedisa.
- [11] Marco Aurelio, (2010). *Meditaciones*. Gredos.
- [12] Paz, O. (1967). *El arco y la lira*. FCE.
- [13] Picon, G. (1957). *El escritor y su sombra*. Nueva Visión.
- [14] Platón (2014). *Parménides*. Gredos.
- [15] Plotino (2014). *Enéadas*. Gredos.
- [16] Sartre, J-P. (1965). *¿Qué es la literatura?*. Losada.
- [17] de Schloezer, B. (1961). *Intr. a J. S. Bach*. Eudeba.
- [18] de Sevilla, I. (2009). *Etimologías*. Gredos.
- [19] de Ventós, R. (1972). *Teoría de la sensibilidad*. Península.
- [20] Wölfflin, H. (1952). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Espasa Calpe.
- [21] Worringer, W. (1957). *La esencia del estilo gótico*. Nueva Visión.