

Muerte de las bellas artes

Jean Galard



Carta con
la mano
izquierda

François Châtelet

Muerte de las Bellas Artes

Jean Galard

Carta con la mano izquierda

François Châtelet

Traducido por José Martín Arancibia
Editorial Fundamentos, Madrid, 1973

Título original:
Mort des Beaux-Arts
suivi de *Lettre de la main gauche*
Editions du Seuil, París, 1971

La paginación se corresponde
con la edición impresa. Se han
eliminado las páginas en blanco

Letra e

«En una sociedad comunista no existen pintores, sino en todo caso, hombres que, entre otras cosas, pintan... La concentración exclusiva del talento artístico en algunos individuos, y su corolario —el ahogo de éstos en la gran masa— resultan de la división del trabajo.»

Las anticipaciones de Marx sobre el devenir del arte se paran mucho más acá del punto de ruptura que concibe para la filosofía o la religión. Se excluye que, en una sociedad comunista, en lugar de sacerdotes y filósofos, hallemos hombres entregados, entre otras ocupaciones, a la práctica religiosa o a la especulación filosófica.

La constatación de esta disparidad sería vacua si sus términos no fuesen comparables. Pero si son del mismo orden, debemos esperar del arte el mismo tipo de superación que preveía Marx para la filosofía; es decir, su *realización*.

El arte propone satisfacciones a la pura contemplación, como la filosofía ofrece las suyas al pensamiento puro. Podemos suponer que tanto el uno como la otra desaparecerían —no sólo en tanto que objetos de profesiones especializadas, sino también a título de actividades específicas— cuando se realice históricamente, en la continuidad efectiva de la vida colectiva, el ideal de libertad o de plenitud que exponían por separado.

La «muerte del arte», desde hace mucho anunciada, seguirá siendo tema artístico de obras bellamente suicidas,

amablemente provocativas, artificialmente adornadas con minúsculos estruendos, en tanto que no se transforme el mundo real según exigencias estéticas que, por el momento, no se satisfacen más que en el mundo soñado de las compensaciones artísticas.

Interpretar el mundo a partir de categorías estéticas (la del juego, por ejemplo), es un ejercicio filosófico. A él se han dedicado algunos que no por haber criticado los sistemas anteriores, han dejado de ser filósofos.

Regular o desarregular su propia vida en nombre de principios estéticos, corresponde a una actitud moral. Algunos la han adoptado y, aunque sí hayan creído dar pruebas de una punzante inmoralidad, únicamente han ilustrado otra moral.

Pero querer contribuir a la transformación de la sociedad según un designio estético, es adoptar una postura política. Esta postura, cada vez hay más que la sostienen hoy día —incluso si el designio que le da sentido no ha sido nunca definido con claridad y se halla por adelantado despreciado por las connotaciones peyorativas que el adusto militante atribuye al «esteticismo».

Para precisarla, es necesario, en primer lugar, ir a buscar las categorías estéticas allí donde existen, allí donde viven y se inventan; es decir, en el arte contemporáneo. La quimera marcusiana de un entorno pacificado y armonioso para el hombre nuevo proyecta en vano sobre el universo futuro la realización de valores, que son los del arte pasado. Para la estética de nuestros días, el apaciguamiento de la agresividad, por ejemplo, no puede figurar ciertamente entre las nociones más fecundas. Pero si la intensidad impaciente, el simbolismo insólito, el atrevimiento audaz aparecen en su lugar, entonces no es sólo el mundo futuro lo que puede concebirse estéticamente; es la propia lucha re-

volucionaria actual la que puede ser vivida en su dimensión estética.

La figura tradicional del «esteta» está cargada de irritantes evocaciones, porque la posibilidad de una aplicación de la exigencia estética a la vida cotidiana se imagina normalmente según un modelo artístico inadecuado: el de un arte acabado —cuando no se trata del de obras menores (las estampas de Espinal, que intentaba imitar Anny en *La Náusea*, de Sartre)— o, más generalmente, según un modelo que privilegia en la actividad artística, todo lo que está ligado a la idea de obra: su acabado, su unidad rigurosa, su clausura. Los artistas que hoy día luchan contra el fetichismo de la obra, contra el culto al bello producto terminado, nos proponen un modelo muy distinto: definen la *desproducción* de obras de arte.

El proyecto de basarse en las sugerencias de la actividad artística contemporánea está abocado a una inevitable contrariedad: antes incluso de ejecutarse el proyecto, lo que era contemporáneo, ya ha dejado de serlo.

Las páginas que siguen no intentan correr tras la última novedad. No prescriben detalladamente lo que sería el esteticismo de nuestros días. Más bien indican los medios para reinventarlo constantemente.

Tienen la ambición de no acabar en obra de arte.

I

El arte ha inspirado bellas esperanzas a los nostálgicos de la comunicación, a los apóstoles de la conciliación y de la reconciliación; ha servido de modelo a los militantes de la comunión universal. En él se desvanecen todos los conflictos: de la razón y de los instintos, de la eternidad y del devenir, del espíritu y de la materia. Por él hallan una voz las mudas épocas cercenadas de la historia, y la posibilidad de un diálogo, las civilizaciones enemigas. Para él supera cada individuo sus particularidades subjetivas y se abre a la gran y profunda solidaridad humana.

Y como los hombres siguen pareciendo, a pesar de ello, divididos, el reconciliador obstinado dirá que lo están en un cierto plano, vital, cotidiano, pero que en un «plano superior», la obra de arte les une (1).

(1) Cfr. Mikel Dufrenne, *«Phénoménologie de l'expérience esthétique»*, P. U. F., 1967, t. I., págs. 106-110: *«El hombre, ante el objeto estético, trasciende su singularidad y se vuelve disponible para lo universal humano. Como el proletario para Comte o Marx, hombre sin vínculos, liberado de los lazos y prejuicios que sojuzgan la conciencia, es capaz de volver a hallar en sí mismo la cualidad desnuda del hombre y de unirse directamente a los demás en la comunidad estética. Lo que divide a los hombres son los conflictos en el plano vital, y por eso la lucha de las conciencias en Hegel es una lucha por la vida. Pero el objeto estético une a los hombres en un plano superior en el que, sin dejar de estar individualizados, se sienten solidarios. Nos gustaría decir que la contemplación estética es un acto social por excelencia, como lo son, según Schelen, amar, obedecer, respetar.»* Etcétera.

Tras la alusión a contrapelo a un texto de Hegel, que ya ha

visto muchas semejantes, y la bendición otorgada al proletario de Marx, que decididamente provoca la envidiosa atención de los cristianos desde que representa al hombre completamente despojado, Dufrenne «presiente» ya «la significación humanista de la experiencia artística»: gracias a la obra que le promueve al rango de la humanidad, el público se constituye en «ciudadela de los espíritus, donde se manifiesta, aparte de todo lazo físico o contractual, una solidaridad «espiritual»; de la misma manera que «en Kant, la universalidad del juicio de apreciación simboliza la realidad de una república de los fines, atestiguando el parentesco espiritual de los seres racionales».

Algunas líneas más lejos, aparece la sospecha de que la obra no basta para crear realmente la ciudadela de los espíritus, y de que la masa, la comunidad viva, no se identifique con la comunidad ideal de los seres racionales. «Pero si el diálogo no llega hoy a establecerse entre la masa y el arte, ni incluso la literatura, como confiese Sartre, quizá se debe a que falta el terreno de acuerdo de una fe común».

Esta observación, que debería destruir la esperanza que el humanismo pone en el arte, es descartada de inmediato: Ciertamente, el público de la obra no es más que un público y no la masa, «pero sigue siendo cierto que este público tiende hacia la humanidad. Y este paso del público a la humanidad sólo es posible mediante la obra».

Admiremos que los amigos de las obras maestras «tiendan hacia la humanidad». Quisiéramos levantar acta de este generoso esfuerzo y dejar al arte proseguir el diálogo susurrado que mantiene con una humanidad virtual.

Pero se nos ocurre, esta vez a nosotros, una segunda sospecha. Podría ser que el arte, cuando es exaltado como fuente de una satisfacción universal, tuviese como función no el «representar» la unidad social, no el «expresarla» o «reflejarla» sino *mimarla*, según una operación más general de encubrimiento de los conflictos de intereses, a la que la clase dominante se entrega también por otros medios.

Es muy instructivo, sobre este punto, observar qué género de argumentos toman prestados al «arte comprometido» la mayor parte de sus adversarios. El proyecto del compromiso artístico puede, desde luego, ser criticado: Luckacs ha mostrado que si el artista no está en contacto directo con su público, como ocurre en el sistema de producción y distribución capitalista, su compromiso es voluntarista, ciego e ineficaz, y que, si se realiza este contacto directo, el artista ni siquiera puede decidir si se compromete o si continúa siendo «libre». Pero es significativo que, para combatir al fantasma de la literatura comprometida, un Emil Staiger, por ejemplo (discurso de recepción del premio de literatura de la ciudad de Zurich, 17 de diciembre de 1966), invoque agresivamente los derechos de una literatura «auténtica», capaz de salvar las fluctuaciones del tiempo y de dirigirse a todos los hombres —como si

Nosotros, iconoclastas, observaremos, pues, que no merecía la pena anunciar la cooperación de las facultades, la colaboración de los puntos de vista y la reconciliación de los hombres, apaciguar los conflictos y resolver los dualismos, para distinguir a continuación un plano superior, en que el milagro del arte realiza todas esas cosas maravillosas, de un plano inferior en que nuestra vida cotidiana queda abandonada a su mediocridad.

El arte no ha reconciliado absolutamente nada, pues separa, como otras religiones, su mundo sagrado de nuestra vida profana. Afirmar que el culto de las obras se ve acompañado de la indiferencia hacia la vida cotidiana, sería decir demasiado poco: engendra la depreciación de ésta, pues no se podría hablar de existencia prosaica si no se tuviese memoria de la referencia poética. La conciencia de lo *profano* es una consecuencia del culto a lo *sagrado*. El arte ha inventado nuestra vulgaridad.

Lejos de abolir las desgarraduras que debía ayudarnos a arreglar, crea otras suplementarias. Al no resolver la división de la sociedad en clases más que en un «plano superior», separa, además, hoy, a los productores de arte (el artista prestigioso, de fascinante celebridad) de los consumidores fascinados y de los beocios vergonzosos; o divide el tiempo de cada uno en momentos entregados a la obra, iluminados por ella, y en momentos irrecuperables, tristemente sacrificados a las tareas de todos los días.

La excrescencia monstruosa de esta actividad superior y específica, productora de obras al margen de la vida de su alrededor, no ha afectado más que a los dos últimos siglos.

fuese absurdo o criminal el concebir esta humanidad total y unificada, este cuerpo místico, como una simple ficción engendada por otros autores «comprometidos»—, comprometidos éstos en la fabricación de engaños burgueses.

El arte no se distinguía, antes del siglo XVIII, de las técnicas directamente ligadas a la vida corriente. Y hoy podemos descubrir múltiples señales del empobrecimiento de las «bellas artes», numerosos artistas que abren camino a una nueva orientación de la actividad estética.

Supondremos, en efecto, que una actividad *estética*, concebible con independencia de la actividad *artística* fabricante de obras, incluso si no se ha educado históricamente más que a partir de la frecuentación de las obras de arte, puede sobrevivir al deterioro de lo que la ha formado, puede aplicarse ahora a terrenos que son totalmente extraños a las bellas artes, puede extenderse, por ejemplo, a la propia vida cotidiana.

La palabra *esteticismo*, con su resonancia de sistematización, servirá para designar nuestra decisión de generalizar en todos los terrenos de una manera de ser y una actividad que han sido confiscadas por las bellas artes. El esteticismo será la voluntad de extender a *todo* la aplicación de una actitud cuyo campo de validez ha sido reducido a las dimensiones del pequeño mundo de las obras de arte.

No esperaremos de esta ampliación una modificación inmediata de nuestras relaciones con el mundo, que tiene sus condiciones de posibilidad en una perturbación de un género completamente distinto. Es, por el contrario, esta revolución, la verdadera, la que será considerada como el preámbulo histórico de la estetización efectiva de la vida. El esteticismo no invita a hallar todo bello, a tener por todo el fervor de Natanael. Hay vidas feas. Hay condiciones sociales que engendran la fealdad de nuestras vidas, imposiciones económicas que impiden la percepción estética de la existencia. Nuestra decisión de partida consiste, no en considerarlas inesenciales, no en creerlas abo-

lidas ya desde que una conversión de actitud nos transporte a «otro plan», sino en quererlas suprimir desde el principio. El esteticismo tendrá, pues, consecuencias, y en primer lugar, sobre la orientación de nuestras opciones políticas. Incita a la militancia, legitima sus formas más impacientes.

Pero él mismo no está legitimado por nada.

Nos negaremos a proporcionar pruebas de que la decisión estética se basa en la razón. Por eso la denominamos decisión.

El esfuerzo por darle una explicación obligaría a consideraciones machaconas sobre el espíritu del siglo, sobre cómo va el mundo, sobre el hombre carente de otra asistencia, sobre el fracaso de las religiones, la insuficiencia de la ciencia; es decir, obligaría a débiles especulaciones, a vagas demostraciones, a feas consideraciones.

Y, sobre todo, perderíamos la ocasión de comenzar por el principio. La filosofía tiene la costumbre de los malos comienzos. Necesita, antes de emprender camino, haberse asegurado bien de que no ha guardado en su zurrón algún arma especial, cuyo uso prohibiría el «sentido común». Espantada ante la idea de salir sola, de abrir un camino que pudiese cerrarse tras ella, hace sonar el tambor de las evidencias para que todo el mundo pueda seguirla. Amonesta a la tripulación para que abandonen toda creencia incontrolada, toda maleta sin abrir: partamos desnudos, partamos de la nada; no habrá entonces nadie que pueda imitarnos. Vuelve a examinar el terreno donde va a dar su primer paso, retrocede más para no saltar. ¿Estoy bien segura de que, al comenzar, no afirmo más que lo que cada cual, en su pensamiento natural, ya sabe? Todo el mundo la escolta, prestos a cantar a coro. Se lanza, pero

cambia de idea: las evidencias tienen una vida breve. Esta otra de aquí, de detrás, no sería más sólida?

Pero no hay desnudez del pensamiento, inocencia original de la evidencia, terreno neutral en que la reflexión pueda despojarse de sus preguntas. Contra las reglas del método de un racionalismo que espera basar todas sus afirmaciones en su razón, pero que no puede basar sus propias reglas, escogemos la acometida del comienzo contingente, la intrusión, la irrupción, el comienzo mismo (2).

No intentaremos demostrar que es legítimo un punto de partida estético; pero le consideraremos como la introducción de una posibilidad coherente y fecunda. Y esta coherencia, esta fecundidad, no se tomarán como señales de que se ha alcanzado indirectamente alguna verdad, como sucede en las ciencias cuando desaparece la esperanza de toda verificación que no sea interna. Se considerarán más bien como cualidades estéticas, perceptibles en un discurso teórico, exactamente de la misma manera que lo son en una arquitectura o un poema. De modo que el presente texto opta por dos veces en favor de la actividad estética, se reduplica aplicándose también a su propia formulación. Intenta ser sistemático, y por ello propone adoptar una determinada actitud hacia todo, incluso hacia sí mismo.

Igualmente, no pretende hacerse tomar en serio. Ni especulativamente —pues no se hace pasar por la verdad—, y, además, en este caso, no se trata de desvelar lo que es, sino de inventar algo, una resolución, una mirada, un comportamiento, que podrían llegar a ser nuestros. Ni moralmente. El «escritor» rehúsa identificarse, hacerse pasar

(2) Sobre la cuestión del principio en filosofía, cfr. Kierkegaard: *Las migajas filosóficas*, y Gilles Deleuze: *Différence et Répétition*, capítulo III., P.U.F., 1968.

por el «autor». Por el contrario, critica en él la idea del arte concebido como «creación» y toma como modelos actividades artísticas que no se acaban en obras y que, por ello, no tienen «autor».

Algo querría tomar parte en ello, una posibilidad que tiende a desplegarse hasta el extremo de sus recursos, una forma de pensar y de ser que ha sido siempre frustrada en sus prolongaciones, en sus últimas extravagancias, en la previsión de su saciedad, en la oportunidad de saber si tiene límites. Querría empezar una fiesta, que nadie sería después dueño de clausurarla. Una obra de teatro sin responsable quiere ser representada, desarrollarse según sus exigencias interiores; eventualmente, burlarse de quien la ha puesto en marcha.

El reino del juego no es siempre el de la libre facultad de tomar prestado un accesorio y devolverlo a la salida; no es siempre el espacio reservado en que se entra «por una vez» y se sale intacto. Sobrepasa a veces el tiempo de un recreo. Sucede que, queriendo dejarlo para volver a las cosas serias, el jugador no salga indemne, y que, habiendo perdido su identidad, una vez quitada la máscara, ya no sepa qué postura tomar. Pero la máscara, por su parte, continúa su mímica, prosigue con las otras máscaras conversaciones imprevisibles, ballets descabellados que ya nadie se atrevería a interrumpir.

No es que el juego se desarrolle desde entonces sin nosotros, a distancia, en su mundo, que se ofrezca como espectáculo. Tiene sus leyes, practica sus sortilegios, produce vértigos que le son propios; y mediante todo eso *nos* posee. La experiencia estética no se describe en términos de contemplación, de despego, de desinterés, más que cuando, en lugar de cogerla en vivo, se la toma sobre la muer-

te de las obras de arte. Ya sucede de modo algo distinto cuando es objeto del análisis la producción de las obras, y no su consumo por un ojo distanciado. Pero, ¿qué decir cuando la actitud estética, abandonando las obras o pretendiendo comportarse por encima de ellas y ligarse a todo el mundo, se pone a fijar mi rostro y acusa a mi vida?

En ese caso, basta de contemplación pura; basta de despego distinguido ni de apartamiento distintivo.

Es verdad que cierta retrospección sobre sí mismo, una mirada atrás que abarque el camino recorrido, un instante de dilación sobre el momento que va a huir, son gestos de esteta. Y eso puede hacer pensar que se ha contraído una manía del desdoblamiento perpetuo, una enfermedad de la retrospección anticipada. Lo cual no es falso —con la salvedad de que una adhesión espesa a sí mismo—, un largo encaminamiento testarudo, un entorpecimiento de los párpados cerrados no dan una mejor imagen de la salud. Pero si de ello se quiere sacar la conclusión de que el esteta estaría abocado, por el desarrollo de su enfermedad, a ver desbaratados de antemano sus proyectos, reabsorbidas sus veleidades en su autodelectación, absorbida su vida por una autocontemplación paralizadora; si se va a creer que corre el riesgo de contemplar su vida en lugar de vivirla, entonces es bueno darse cuenta de que una vida contemplativa no sería por sí misma objeto de contemplación, y que el espejo que quizá se presenta siempre el esteta, le impone ser al mismo tiempo otra cosa que un espejo.

Hay que tener los brazos cortos, el apetito decaído y el pensamiento estrecho para estimar que no se puede mantener a un tiempo la voluntad de obrar y la de ser consciente de ello; que es demasiado para un solo hombre la

decisión de continuar siendo activo y el gozo de saberse así.

La actitud estética no corre el peligro de engendrar el empobrecimiento de una vida convertida en pura contemplación. Provoca justamente lo contrario: hecha de vueltas incesantes sobre el tiempo que pasa, de retrospectivas casi instantáneas sobre la forma que toman mis días, ansiosa de la novedad, de la densidad inédita que cada día debe inventar, ávida del asombro que cada minuto debe proporcionarle, me obliga a no estar en deuda con el mundo, al recaer en mí su exigencia, es más bien el *anestético* olvidado de sí mismo lo que acaba en la anestesia de una somnolencia semejante a la de las tierras baldías, de las aguas estancadas.

En fin, los motivos para animarse, las ocasiones para moverse fuera de sí mismo no faltan a quien se ha persuadido de que la conducta estética no puede hallar todo su sentido más que con la participación de los demás, al modo del juego generalizado, de la fiesta permanente, de la creatividad colectiva. «¿Para qué todo el arte de nuestras obras de arte, si perdemos ese arte superior que es el arte de las fiestas?», decía Nietzsche. ¿Para qué, del mismo modo, la escenificación del esteticismo individualista de los Huysmans, de los Wilde, de los Gide, si su necesidad de un público, que es tan patente, se ve acompañada por el desprecio hacia la «multitud» envarada en la seriedad? El comportamiento de esteta no es más que contorsiones cuyos efectos son vulgaridades, excentricidades tímidas de un actor que se agita ante una sala vacía. Es posible un esteticismo distinto, y podría definirse por completo según el espíritu del teatro contemporáneo, en el que la sala y el escenario anulan sus fronteras; en el que, también, se im-

ponen el tema de la fiesta y el modelo de una civilización lúdica, donde ocurriría que indisolublemente, simultáneamente para los demás y para mí, proseguiría yo la transformación de la vida. «La consecuencia de toda actividad artística, dice también Nietzsche, es una civilización.» (3).

Ahora bien, este «arte superior» de las fiestas —este teatro en la calle, este júbilo colectivo y permanente— no está a punto de perderse, no se ha perdido ya; aún no se ha hallado. Y no contaremos con las bellas artes para engendrar una civilización, como si debiera transmitirse a través de las obras un contagio beneficioso. Contaremos con armas menos metafóricas que las de las revoluciones artísticas.

(3) El pensamiento automático, que considera que todo esteticismo es «decadente», concibe a todo esteta como un «farsante».

Ahora bien, si nos atenemos al modelo tradicional del teatro, debemos reconocer que el farsante no es más que el mal actor que calcula sus efectos según la mediocre idea que se forma de un público fácil. Nada impide que el esteta sea más exigente.

Sobre todo, la farsantería se deriva de la existencia, en el teatro tradicional, de actores individualizados, de primeros papeles. Ya no es posible asociarla al esteticismo, si éste se define a partir de lo que el Living Theatre o Béjart han inventado.

El teatro contemporáneo ya no anima a nadie a «ofrecerse como espectáculo». Todo lo que de malo se pueda decir del narcisismo y del exhibicionismo no afecta para nada a ese otro proyecto, de que habla Nietzsche y que llama el arte de *escenificarse*:

«Son en primer lugar los artistas, y sobre todo los del teatro, quienes han dado a los hombres ojos y oídos para ver y oír lo que cada cual es en sí mismo, lo que cada cual siente, lo que cada cual quiere: son ellos los primeros que nos han enseñado a estimar el héroe oculto en cada uno de estos hombres de todos los días, quienes nos han enseñado el arte de considerarnos en tanto que héroes, desde lejos, y, por así decirlo, transfigurados —el arte de «escenificarnos» a nosotros mismos a nuestra vista. ¡Así, se nos da la posibilidad de poder, por nuestros propios medios, pasar por alto algunos viles detalles de nosotros mismos! Sin ese arte no seríamos más que «burdo proyecto», y sólo viviríamos bajo el ángulo de esa óptica que agranda monstruosamente lo que hay de inmediato y de vulgar y le da así la aparición de la realidad en sí.» (La Gaya Ciencia, II, 78).

Así, la decisión estética —la voluntad de una civilización en que la poesía sería «hecha por todos, no por uno solo», en que nos convertiríamos en «los poetas de nuestra vida, y, en primer lugar, en las cosas más pequeñas»— desemboca directamente en la preferencia dada a la práctica política que prepara efectivamente su aparición; no con la intención de asistir, esa noche, a un nuevo espectáculo de la historia, sino con la de apresurar el comienzo de la verdadera vida.

Y como los literatos, los fabricantes de obras, nos han corrompido hasta las expresiones más sencillas, nos las han alanceado en pleno vuelo y convertido en retóricas y pomposas, hay que añadir que la búsqueda de la «verdadera vida», en algunos, forma un todo con el riesgo aceptado, sin ninguna metáfora, de la muerte verdadera. El «artista de la guerra revolucionaria» (4) estetiza también su muerte real, desde el momento en que combate por el acceso de todos a una vida más «libre», es decir, más capaz de inventar sus formas, de variarlas incluso para gozar y jugar con ellas. Es la imagen de este romanticismo —menos lírico que épico, menos interno que público— (5), la que oponemos a la vez a la falsa seriedad de la moral y a la verdadera frivolidad de las bellas artes.

(4) Guevara es llamado con insistencia «artista de la guerra revolucionaria» por Fidel Castro (discurso del 18 de octubre de 1967, en E. Guevara: *El socialismo y el hombre en Cuba*).

(5) Trotski, tras el suicidio de Esenin: «Esenin era un lírico interior. Pero nuestra época no es lírica. La revolución es pública, épica, comporta desastres».

II

Las «bellas artes» no nacieron con los primeros dibujos mágicos, las primeras músicas tribales, las primeras danzas rituales; ni tampoco con el templo antiguo, la estatuaria egipcia o la catedral medieval. Estos productos diversos, de actividades extrañas a la intención de crear una emoción específicamente estética, no se han reunido más que recientemente en el museo de una cultura excepcionalmente dotada para la recuperación de los objetos hallados y para el olvido de sus significaciones perdidas. Lo que *ordenamos* (lo que ponemos en buen orden, lo que colocamos en lugar seguro) bajo el término de arte, y que no era más que artes, fue primero el ejercicio de una producción colectiva regulada por preocupaciones variadas, cuyo único punto en común, y negativo, es que no se cuidaban de satisfacer ninguna contemplación distanciada. Así, el pintor, el arquitecto, incluso en el siglo XVII, no se sentían más «artistas» que el relojero o el carpintero, sino que eventualmente obtenían prestigio de su excelencia en la ejecución de un trabajo también de encargo. La rigurosa simbólica, que durante largo tiempo presidió la producción de las artes figurativas, contribuía por otra parte a excluir de ella toda idea de invención personal, de «creación»: el artesano disponía de un repertorio de signos tradicionales,

que daba lugar a una utilización repetitiva y obligatoria (6).

(6) André Malraux ha probado abundantemente que la idea que nos hacemos hoy del arte no podía constituirse más que a partir de la institución de los museos, y, sobre todo, gracias al «Museo imaginario», hecho posible por la técnica de la reproducción y de la yuxtaposición de obras antes totalmente heterogéneas. Pero, satisfecho de poseer de este modo «la herencia de toda la historia», exaltado ante «uno de los lugares que dan la idea más elevada del hombre», hace el recuento de los efectos de esta feliz conquista, en lugar de intentar imaginar cómo lo que ha nacido con una determinada sociedad podría igualmente desaparecer con ella.

Jean Gimpel, por el contrario (*Contre l'art et les artistes, ou la naissance d'une religion*, Editions du Seuil, 1968), rehace la historia de la formación de las «bellas artes» en nuestra cultura, para hacer aparecer esta religión como una aberración que tuvo comienzo y que, por lo tanto, puede tener un final. Desafortunadamente, el proceso incoado contra el arte adopta, sobre todo, la forma de un ajuste de cuentas con los artistas, esos inadaptados, esos introvertidos incapaces de integrarse en el marco de la sociedad, vanidosos, avariciosos, desagradecidos con los marchantes, «que se han consagrado durante largos años a su causa». Esta manera de abordar tan psicológicamente la cuestión tiene el inconveniente de llevar al señor Gimpel a elevar el tono polémico y bajar un poco más aún la calidad de la argumentación cuando se trata del arte contemporáneo, paroxismo de la decadencia, vergüenza de nuestra civilización, en que la voluntad de mistificar, de asombrar, de «épater le bourgeois» y la intención abyecta de arruinar las aportaciones de Occidente son denunciadas como las motivaciones esenciales de los artistas. Si éstos, hoy día, consiguiesen efectivamente arruinar, al mismo tiempo que la civilización occidental, el culto del arte que ésta ha engendrado, ¿de qué quejarse?

El señor Gimpel cita, con una tristeza victoriosa, algunos ejemplos de «refinamiento bárbaro»: Gustave Metzger ha imaginado destruir una tela de nilón con ácido clorhídrico; John Latham, incendiar libros cuidadosamente escogidos, puestos unos sobre otros, de manera que formen una torre; pero es Tinguely, que construyó en los jardines del Museo de Nueva York máquinas que se auto-destruían, quien ha tenido la idea más explosiva: hacer saltar en el desierto de Nevada una obra de arte, concebida con paciencia y amor, con dinamita... A propósito de estos atentados contra la idea de «obra», ¿no sería mejor intentar ver a qué va a ceder su lugar el arte moribundo, en vez de repetir las imprecaciones que ya dirigían a Baudelaire los burgueses del siglo XIX? ¿Cómo se puede pretender criticar a la vez el arte y a quienes quieren destruirlo?

El Renacimiento italiano, es cierto, parece haber preformado nuestro concepto del arte al imaginar al pintor semejante a Dios, reflejando como él la imagen de su espíritu en el espejo de la obra. La idea del arte concebido como «expresión» de una subjetividad halla quizás su primera formulación cuando Marsilio Ficino opone a la preeminencia tradicional del tema, del «asunto», del material de signos yuxtaponibles, la importancia nueva de la forma personal, de la «manera» del artista. Como (en un sistema espiritualista como el neoplatonismo de Ficino) la revelación del espíritu a sí mismo es el fin más elevado a que se puede tender, la idea de que el artista expresa su subjetividad se asocia inmediatamente a la creencia según la cual la actividad artística contiene en sí misma su propia finalidad.

Pero aún falta mucho, faltan más de dos siglos, para que la autonomía del arte sea reconocida por el público e incluso reivindicada por los artistas. Entretanto, el ascenso social de los pintores, de los arquitectos y, más laboriosamente, de los escultores, no debe engañarnos: las Academias que se les ofrecen, las pensiones que se les distribuyen les elevan a la dignidad de las artes liberales y, al mismo tiempo, a la de los funcionarios superiores. Su actividad es útil a la política del príncipe, a la del monarca, como lo ha sido a la del Papa; halla el estatuto de las tareas que no tienen función específica; sirve al Estado o a la Iglesia como lo hacen también las actividades del militar, el diplomático, el sacristán. La «inspiración» propiamente estética no se requiere más en los trabajos de propaganda de un Le Brun que en la obediencia del administrador o en la deambulacion del bedel.

Sin embargo, si el Renacimiento está en el origen de la formación de nuestros conceptos de arte y de artista, se

trata más bien de aquello que constituye el punto de partida de un movimiento a muy largo plazo: la constitución de los *mercados* de las obras. Cuando las pinturas y las esculturas eran productos casi anónimos, la determinación de un precio se efectuaba cómodamente según el número de horas de trabajo y el coste de los materiales empleados. Cuando, por el contrario, la personalidad de un Miguel Ángel se convierte en lo esencial de la obra, ésta se somete a la ley de la oferta y de la demanda, a los principios de la comercialización y de la especulación. El esquema de la fetichización no se aplica en ninguna parte con tanto rigor como en el dominio del arte: en el momento mismo en que una obra acaba de «personalizarse» adquiere su forma de mercancía, toma un valor de cambio.

De este movimiento de comercialización, el Renacimiento sólo proporciona los primeros ejemplos. Toda su amplitud la halla en la Holanda de comienzos del siglo XVII. Alcanza a Francia cuando el cierre de la Academia en 1694 obliga a los artistas a recurrir sistemáticamente a las exposiciones públicas.

Ahora bien, el arte, en el sentido que en nuestros días le damos, no es concebible más que en el término de este devenir económico —y por dos razones concretas.

En primer lugar, era preciso, para poderse formar el mito de la actividad artística *autónoma*, que se interpusiese el mercado entre la producción de la obra y su «consumo». El artista, desde entonces, ignora quién será su público, quién adquirirá su trabajo, qué uso hará de él. Frente a este usuario desconocido, o, mejor: lejos de él, el artista puede creerse «libre». Crea su obra con toda «independencia», en un recogido aislamiento. La actividad artística se desembaraza de la preocupación por su propia utilización. Se construye un mundo aparte, caracterizado

por su espléndida inutilidad, su *gratuidad*. En Holanda, en el siglo XVII, los marchantes profesionales de cuadros ahondan ya esta distancia entre el artista y el público. Pero aún no se trata exactamente del «artista»: los contratos daban al marchante el derecho de imponer sus temas al pintor. El momento decisivo es, por el contrario, cuando el fin de los «encargos» libera al arte del servicio a cualquier otra cosa que no sea él mismo. Puede suceder que, luego, una obra se vea atribuir por su propio autor tal o tal otra función. Pero la determinación de esta función es entonces objeto de la reflexión del artista, depende de su decisión y forma parte, en suma, de la propia creación artística.

En segundo lugar, un mercado artístico exige una reunión visible de las mercancías, un lugar único donde se efectúe cómodamente la comparación. Los Salones del siglo XVIII realizan esta yuxtaposición de los cuadros, cuya consecuencia es precisamente la formación de la idea de «obra». La Font de Saint-Yenne reclama, en 1746, la instalación de un lugar donde se puedan juzgar los trabajos de los pintores contemporáneos comparándolos entre sí y con los de los antiguos maestros. La institución de los Museos es la consecuencia directa de la de los Salones. Y es en el museo donde el cuadro, el jarrón, la estatua se transforman en obras. La yuxtaposición borra a cada objeto su propia función, hace desaparecer el entorno cultural originario que lo ha suscitado; hace valer, en su lugar, ese elemento común que, sin una confrontación en un mismo lugar, no habría sido percibido nunca: el elemento estético, el medio artístico, el mundo de las Obras.

En la época romántica, el capitalismo ya habrá dado lugar a las condiciones materiales que han hecho posible el *arte*: por una parte, una organización económica de la

circulación de los productos, que aparta al creador al cielo de la inspiración pura; por otra parte, una dotación de museos, de conservatorios, de bibliotecas, que reúne las obras maestras del género humano, que las protege del tiempo (¿o protege al tiempo contra ellas?), que acoge a *todas* sin partidismos («no tememos a los contradictores»), les da un destino igual («todos los gustos caben en la naturaleza»), les hace inofensivas, o neutraliza el menor riesgo de deflagración que pudiesen encerrar el grito de un poeta, o el gesto de un pintor que intentasen escapar del territorio reservado, del parque de atracciones, del almacén de futuras antigüedades que es el Panteón de las obras.

Los propios románticos (por lo menos los franceses, pues los alemanes son más astutos) vienen a reforzar el sistema en que al principio se negaban a dejarse encerrar. Aunque su intención primera fuese la de transponer la poesía a la vida cotidiana, como lo volverán a desear Nerval o Baudelaire, un día u otro les hallamos a todos como fabricantes de objetos de culto para los devotos de la Belleza libresca, para los peregrinos del distanciamiento literario, para los fervientes de la religión artística. «El oficio de escritor es una actividad secundaria», dice Novalis, quien imagina la posibilidad de poner en *práctica* la poesía fuera del poema. Algo más de un siglo después, Tzara declara «perfectamente admitido en nuestros días que se pueda ser poeta sin haber escrito un solo verso; que existe una cualidad poética en la calle, en un espectáculo comercial, en cualquier parte». Esto está perfectamente admitido, pero sólo en los libros de Tzara, de los surrealistas y de algunos otros, en que tales observaciones adoptan el aspecto de «puntos de vista interesantes», dignos de conservarse por la historia literaria con iguales derechos que las opiniones contrarias sobre la esencia de la poesía. El

Imperio del arte reabsorbe inmediatamente a todos: la protesta contra la reducción de la actividad estética al círculo de las obras de arte se convierte también en obra: la obra de Novalis se une a la de Goethe en los depósitos de mercancías de lujo, donde esperarán la llegada de los géneros Tzara y de los productos Bretón.

Para que cesen las operaciones demoníacas de esta magia que nos habría caído sobre la cabeza y que transmutaría indefinidamente el oro de las mejores intenciones antiartísticas en ese plomo voluminoso de las obras, conviene preguntarse si, desde el romanticismo al surrealismo, no son las propias tentativas iconoclastas las que se dirigen al fracaso, conservando, pese a todo, una secreta nostalgia del prestigio del arte, de su esplendor sagrado; o si no es más bien una exigencia, una mala suerte realmente externa, la que las hace volverse contra sus propias intenciones.

Pero como, al haberse multiplicado los atentados contra el arte en el siglo XX, parece existir actualmente un empobrecimiento de las bellas artes cuyo resultado es aún incierto, recorramos primero las estaciones principales de este calvario de la belleza, atentos a discernir si el enfermo se halla verdaderamente en su agonía, o si sólo finge estar moribundo para que sus funerales provisionales le den ocasión de recibir la ofrenda de una nueva floración de obras.

Este recorrido tendrá la triple ventaja:

1. De hacernos ver, con más claridad de lo que lo haríamos con el ejemplo del romanticismo, cuál es la naturaleza de las resistencias que oponen las bellas artes a la voluntad de una estetización de la vida cotidiana; o, para decirlo mejor, de qué orden son las objeciones que se acostumbra a oponer a esta voluntad, cuando se estima

que la actividad estética no puede acabarse más que en producción artística. La «crisis» contemporánea de las bellas artes desvela las funciones que éstas han cumplido (que, quizás, continuarán cumpliendo). Acusando directamente al culto a las obras, provocando las reacciones salvadoras de los «amigos de las artes», ilumina el sentido de ese culto, revela la naturaleza del apego a las obras.

2. De situar nuestro propósito de unión en la estela de esas empresas mediante las cuales los artistas de nuestros días manifiestan su resolución de hacer saltar el mundo cerrado del arte, romper sus cimientos, hacer volar sus astillas hasta las regiones donde no se quiere esperarlas. Cuando las preguntas: ¿Qué es el arte? ¿Qué puede? ¿Cómo es posible?, se convierten en el tema de la mayor parte de las propias producciones, parece que una actitud crítica *sobre* el arte, que en principio se concibe como una mirada que debe de serle exterior, se pone por el contrario a habitarlo, a horadarlo, a minarlo. De manera que la impugnación del arte, lejos de ser un punto de vista, entre otros más «optimistas», resulta ser más bien, desde el momento en que se desarrolla pesadamente bajo esta forma y alcanza a todo los «géneros», el movimiento del propio arte que se deshace y que tiende a liberar la actividad estética para una marcha por otros caminos. Es cierto que el esteticismo, tal como lo hemos definido, no tiene en rigor necesidad de justificarse. Y, además, ¿qué legitimación suficiente obtendría de la coincidencia entre su propio proyecto y el esfuerzo de tentativas análogas? De todos modos, no será malo asegurar que no es una fantasía utópica, una idea en el aire, un tema de inspiración, sino que corresponde a la orientación que hoy día toma la actividad de los «artistas» que abandonan el viejo templo.

3. De procurarnos el modelo de actividades que están

incontestablemente regidas por la preocupación estética y que, al mismo tiempo, son independientes de las exigencias de la obra. Esos ejemplos serán preciosos cuando llegue el momento de precisar los conceptos que hay que emplear para definir la conducta estética. Esta, en efecto, debe determinarse con la ayuda de categorías que tienen su primer dominio de validez en la actividad artística. Pero como, al mismo tiempo, el proyecto de un *comportamiento* estético está unido a la idea de una impugnación del culto a las obras, o a la de una superación del «ser-obra» de las obras, el problema de discernir qué categorías pueden trasponerse y cuáles deben eliminarse sería insoluble si no tuviésemos los ejemplos de una actividad efectiva que es auténticamente estética y está a la vez dirigida contra su tradicional limitación a la creación de obras.

III

El arte, al que queremos tratar como enfermo, parece por el contrario hallarse en la actualidad en muy buenas condiciones. Se le visita como nunca; la multitud se agolpa ante sus residencias, compra cada vez con más asiduidad los álbumes de fotos de su numerosa familia. Pero hay que advertir que los miembros más célebres, los más festejados, los más notables de la dinastía de las obras, resultan ser los más ancianos. Ese bello mundo lleva una existencia principalmente póstuma; y la solicitud de que se le rodea adopta de ordinario la forma terapéutica de la «conservación», de la «restauración», de la «salvaguardia».

Los monumentos que hoy se protegen mejor, se respetan más, datan de épocas en que ni se protegía ni se respetaba a los monumentos; sino que se construían —generalmente—, saqueando los del pasado para utilizar sus materiales (7).

(7) La protección de las obras maestras inspira a Mikel Dufrenne interesantes metáforas militares y policiales: «Las generaciones se relevan para hacer guardia en torno a la obra» (op. cit., página 106). No puede excusarse siempre este género de metáfora incontrolada, achacándolo al lirismo habitual de los discursos sobre el arte. Es bueno también el sorprender flagrantemente al fervor histérico y considerar sus extravíos verbales como confesiones. En esta ocasión, habría que recordar al señor Dufrenne que el orden no tiene necesidad de ser mantenido por cordones de protección más que si está amenazado. ¿Por quién? ¿Por qué?

En cuanto a los actuales retoños de la demasiado noble estirpe, los más vivos son también los más irrespetuosos con la tradición familiar, los más desenvueltos con respecto a la esperanza que el buen pueblo deposita en ellos. Los «artistas» de que depende el arte de mañana son justamente quienes preparan al «arte» la más bella muerte imaginable, quienes van sustrayendo progresivamente de la idea que desde ahora habrá que hacerse de la obra las determinaciones que le daban consistencia, hasta que se desplome, se deshinche por completo y se vuelva tan llana como una idea sobre la que por fin se pueda *pasar*.

Una «obra» es el producto de una labor, el resultado de una fabricación que requiere un determinado *tiempo de trabajo*. Ya puede variar su precio según el grado de la «demanda»; primero es preciso que su valor esté garantizado por la certeza de que se ha empleado un tiempo de trabajo para su producción.

Esta primera observación, nos la confirma el hecho de que nunca dejan los sarcasmos indignados de acoger a las telas demasiado «vacías», las esculturas demasiado «sencillas», las películas demasiado «improvisadas», —es decir, todo lo que hace sospechar a los aficionados a las obras que en esta ocasión se ha hecho un esfuerzo insuficiente, que el trabajo ha sido ejecutado demasiado rápidamente. No se tolerará esta rapidez más que por parte de los artistas que ya han realizado sus «exámenes», que han merecido, por el aprendizaje de su oficio, por sus trabajos anteriores, el derecho a ir de prisa en su tarea. El consumidor no quiere que se le engañe sobre el valor de la mercancía: incluso en el museo, pues se pregunta si el autor de determinado cuadro «demasiado fácil» no se burla de él, adopta la actitud del comprador. Y cuando juzga con hostilidad: «Esto también lo hago yo», no sólo da la

medida de la mediocridad que se atribuye a sí mismo, sino que declara que, estéticamente, para él sólo cuenta lo que cuesta, como si no se pudiese hallar nada que valiese fuera de una rareza que se debe a la dificultad de su producción (8).

El culto a las obras, que sin embargo pretende ser ferviente de la única Belleza y ajeno del todo a cualquier otra consideración, está pues impregnado de preocupaciones económicas, de las que depende la idea de «obra». Los fenómenos de devaluación de que son objeto una estatua cuando se advierte que es una copia, o un cuadro cuando se descubre que es «falso», muestran del mismo modo que la actitud económica es un componente inconfesado del amor al arte. La copia o el falso, reconocidos como tales, deberían suscitar la misma emoción que cuando se les tomaba por originales y auténticos, si no se deslizase en el inconsciente de la contemplación de las obras el deseo de unicidad o de rareza, que son cualidades ante todo económicas.

Contra esta interpretación impía, se podría objetar que estos ejemplos conciernen únicamente al aficionado ingenuo, al espectador impuro, al consumidor corrompido, y que, por el contrario, el verdadero íntimo de los dioses reconoce el valor estético allá donde se encuentra, tanto da que se trate de una copia, de un falso, de un dibujo infantil, de unas líneas hechas sin intención, del azul uniforme de una tela sin trabajar, de la tumultuosa copia de una pe-

(8) Si es absolutamente preciso que la actividad estética deje huellas, que se conserven algunos de sus resultados (tan brevemente como sea posible) en hogares susceptibles de propagar su ejemplo, intentemos al menos imaginar esos lugares, al contrario que nuestros museos, como reuniendo producciones que justamente estaría claro que todo el mundo, con un poco de audacia y de irrespetuosa ingenuidad, «podría también hacerlas».

lícula sin montar. Pero entonces lo hallará también en un rostro, en el azul del cielo, en la agitación de una calle, en el furor de los grafitti —es decir—, en lo que no es «obra». Para que el interés estético se concentre en las obras, es preciso que contenga algún motivo, no puramente estético en última instancia, para fijarse en objetos específicos, en cosas aislables.

La ideología burguesa dudó primero si hacerse del arte, o bien la imagen de un gracioso complemento de la atareada vida, de un amable fingimiento del espíritu de cálculo, de una distracción de esa existencia colmada que se gana con el ahorro y se gasta en el lujo; o bien, por el contrario, la de una ocupación sospechosa a la que no se dedican más que inquietantes ociosos, los artistas, esas bocas a alimentar. Luego concibió el «tesoro» de las obras como la fuente de un posible provecho, y finalmente ha acabado por apropiárselo como objeto de sus inversiones más seguras. Pero para que la inversión en obras sea fructífera hay que alentar el amor al arte, desarrollar su culto, a fin de que mañana se puedan hallar, convertidos en compradores, a los fieles que hoy se catequiza. Sobre todo es necesario, desde luego, que la actividad artística conserve la forma de una producción de objetos poseíbles, que siga fijándose como finalidad la fabricación de «cosas», que se limite a crear «obras».

Para que el producto de la actividad artística sea comercializable, es preciso que sea *aislable*, transportable por su comprador, o, cuando eso no es posible, que al menos sea secuestrable, que pueda ser puesto al abrigo de las miradas que no hayan pagado por verlo.

La obra tiene contornos determinados, fronteras netas,

una distancia manifestada por una separación material y que indica que es de distinta naturaleza que su entorno. El libro es más obra cuando está encuadernado, y la tela cuando está enmarcada; la tragedia, cuando el foso de la orquesta la separa del común de los mortales; la sinfonía, cuando el silencio la precede y acordes martilleantes la encierran clavándola herméticamente; una escultura un monumento, cuando se distinguen de sus alrededores por sus materiales «nobles».

Igualmente, se describe de ordinario a la obra de arte como un microcosmos. Mientras que los objetos naturales y los objetos usuales están ligados unos a otros, cada uno remite a sus próximos, y se sitúan, en el tiempo y en el espacio, en sucesiones continuas, o en círculos siempre ampliados que son el mundo, la obra se basta a sí misma, se acaba por entero en sus límites. O más bien, constituyendo su propio universo, es sin límites en un sentido que le es propio: es sin frontera común con nuestro mundo, porque se ha cercenado de todo terreno que pudiese serle común con lo que no es ella misma.

Hace ya más de medio siglo que la actividad artística ha asumido formas que están, de manera cada vez más flagrante, en contradicción con esas primeras características de la obra. El empleo de materiales triviales se ha convertido en práctica normal. El principio del «Collage» se ha impuesto en las artes plásticas, en la literatura, en el cine, hasta en la música. En el extremo de esta voluntad de abolir la distancia que antes separaba el mundo noble del arte del mundo normal, el «ready-made» es el ejemplo típico de una actividad estética independiente de la producción artística.

Ya el romanticismo admitía que no existe tema impropio

del arte, que el objeto más humilde merece la atención del poeta, las descripciones del novelista. Pero esos elementos prosaicos estaban autorizados a figurar en la obra porque ésta poseía *por otra parte* una nobleza suficiente como para ennoblecerlos. Su inserción en la novela, en el poema, los transformaba; les arrancaba a su condición vulgar de existencia, les elevaba hasta una región en que la belleza es contagiosa. La obra está tan segura de su prestigio que puede permitirse el ser acogedora: los visitantes andrajosos no la deshonrarán. Cree tan firmemente en la excelencia de su rango que tolera extraños matrimonios: Lejos de decaer, heredará una sangre nueva, se aprovechará de mezclas tonificantes, de contrastes fecundos.

En compensación, con el collage, la entrada en la obra de la realidad vulgar es una fractura escandalosa. Esta vez, es la obra misma quien se metamorfosea. Su resistencia tenía unos límites: sus extremos se alcanzan cuando los elementos exteriores que se hunden en ella se instalan en su interior, al tiempo que pretenden continuar siéndole externos, o cuando rechazan esa ceremonia que, en arte, es la primera de las cortesías: la transposición. En rigor, pueden figurar basuras en un cuadro; se hallarán en él transfiguradas, radicalmente saneadas mediante su acceso a lo imaginario. Pero si están pegadas *sobre* la tela, si Schwitters —por citar uno de los primeros ejemplos de Collage ofensivo— coloca sandalias viejas, pedazos de cuerda, trapos, envueltas de quesos, la mirada ofendida busca reconocer el cuadro tras los cuerpos extraños que lo manchan, como espera hallar un Rembrandt después de que pase la mosca que se pasea por él o de la desaparición del polvo que le recubre. Ahora bien, no hay nada detrás del collage. La obra no tiene otra realidad. Es para él para quien ha

reservado ese espacio. El collage está hecho de elementos *desplazados* que reivindican su lugar, de intrusos que rehúsan a la vez marcharse y tomar asiento. La obra, incapaz desde ese momento de manifestar de algún modo la especificidad de su naturaleza, estalla en pedazos de realidad bruta, rompe sus cierres, deja que la ola heteróclita que acarrea las cosas del mundo se extienda por ella, en ella, invada sus terrenos acotados. Mañana, los arqueólogos tendrán dificultades para localizar los límites del jardincillo en que la belleza vigilaba sus tiestos y regaba sus obras.

Aunque Marcel Duchamp comenzó ya en 1912 a firmar objetos manufacturados y a presentarlos como obras de arte, el principio del «ready-made» continúa produciendo la nota más estridente en la alegre cacofonía del arte contemporáneo. Y no se puede alegar que sesenta años de repetir la misma nota bastan para que haya agotado sus poderes de provocación. Lo que el «ready-made», como ejemplo aún insuperado, sigue provocando, es precisamente la multiplicación de los collages que no son más que su forma parcial, o derivada, o, quizás, militante: mientras que el primero se afirma de una vez como el equivalente completo de la obra de arte a la que destituye arrebatándole su prestigio de objeto específico, los segundos trabajan *en la obra* por el estallido de ésta, elemento a elemento. El collage es como el trozo de un «ready-made» que quisiera sustituir a la obra fragmento a fragmento, en lugar de reemplazarla de golpe.

Ahora bien, el «ready-made» no requiere, por definición, ningún tiempo de trabajo artístico y no puede comercializarse en calidad de ello. No es «obra». Se hace pasar por ella, cierto, pero de un modo irónico, para hacerla quedar en ridículo. El urinario expuesto por Duchamp en 1917 se

titulaba *Fuente*, no tanto para ser promovido a la dignidad monumental mediante la simple elección del artista, como pretendía Duchamp, como para hacer sospechosas a las «verdaderas» *Fuentes*. Es igualmente cierto que se ha ejercido cierta actividad para que el urinario o el botellero se conviertan en «ready-made»: ha habido que exponerlos, es decir, *desplazarlos*; igual que el elemento de un collage, si no es el resultado de una fabricación artística, es sin embargo el objeto de una transformación deliberada: la de su transporte a una zona que se piensa que va a captar la atención estética. Pero no hay que atribuir a la actividad artística esta operación que no engendra «obras» propiamente dichas y que corresponde exactamente a lo que podemos llamar la actividad *estética*.

Si unos «artistas» —hay que llamar así a quienes continúan produciendo también obras— nos proporcionan el modelo de esta actividad nueva, no es, sin embargo, dudoso que su sentido no puede ser comprendido tan generalmente más que gracias a la influencia simultánea de otros fenómenos que de igual modo apartan en nuestros días al interés estético de su tradicional fijación en las obras.

El cine, y sobre todo la televisión, nos obligan a desplazar sin cesar nuestra atención estética de lo imaginario a lo real, al proponernos ya una «obra» (la producción artística de un irreal), ya un «documental» (la entrega de elementos reales para nuestra formación), y al embarullar la distinción entre estos extremos mediante la multiplicación de sus intermedios.

La fotografía, susceptible de esta misma ambigüedad, está además caracterizada por la facilidad de reproducción de sus resultados, de suerte que nos acostumbra todos los días

a disociar la idea de objeto estético de la de cosa única y preciosa, es decir, de obra —puesto que la obra se define por su unicidad, en oposición al producto de la artesanía y al artículo de la industria, y que, por el contrario, en la fotografía, un ejemplar es un objeto del que sería absurdo preguntarse si es original, «auténtico» (9).

El disco, igualmente reproducible, reemplazable, desacraliza la música sacándola de su templo, la sala de conciertos, mezclándola a la vida de nuestros encuentros, de nuestras fiestas y de nuestros ocios, de la que se convierte en un componente, o de la que vuelve a ser el ambiente, para todos, como lo era, para algunos, hasta el siglo XVIII, antes de que fuese confiscada por los maestros de ceremonias de un culto que como primer mandamiento nos ha impuesto el «recogimiento».

La «obra» está *acabada*. Es aquello de lo que no se puede quitar nada, a lo que no se puede añadir nada: excluye el devenir.

Sucede que se presenta como obra un esbozo. Pero es que la obra se ha «acabado» antes de lo que preveía el artista; la suerte ha querido que fuera puesta al abrigo de modificaciones que no iban a ser más que deterioros.

Sucede también, a la inversa, que una obra se vea dañada por el desgaste del tiempo, roída por las intemperies, modificada por las peripecias históricas que ha sufrido como un ser vivo —y que, sin embargo—, no pierda su esencia, que por el contrario, convertida en ruina, sea por ello aún más obra. Pero entonces muestra en su carne que ha atravesado los siglos, que ha resistido a mil peligros que po-

(9) Walter Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936, volumen 3. Trad. cast. en prensa en Ed. Taurus, en *Iluminaciones*.

dían aniquilarla, que nos viene del fondo de los tiempos. De modo que, paradójicamente, con ello se confirma que la obra es ese inmutable que, si no puede representar a la perfección la inmortalidad absoluta, nos da al menos una «imagen móvil de la eternidad» o el símbolo de la intemporalidad.

Por último, puede suceder que la pintura adopte como tema al movimiento, como la música lo toma como materia, pero es en una obra cuya estructura definitiva lo fija para siempre y lo saca en realidad del tiempo verdadero que es el de lo imprevisible y lo irrecuperable.

La obra ofrece su constancia a nuestro deseo de eternidad, a esa necesidad (no específicamente estética) que tenemos de una permanencia que, como ha mostrado Nietzsche, es un predicado de lo Verdadero y del Ideal tranquilizador.

La necesidad estética puede satisfacerse con lo momentáneo, con lo efímero, con el espectáculo improvisado de reproducción imposible. Si está fijada a las obras, es porque se ha unido históricamente a otras necesidades, a la pasión por lo imperecedero, por ejemplo, de la que podrá, también históricamente, liberarse (10).

(10) Etienne Souriau (*L'Avenir de l'esthétique*, Alcan, 1929, páginas 97-100) se muestra preocupado por hacer valer lo serio del arte ante los espíritus positivos que estuviesen tentados de ver en él un derroche de fuerza, una vana disipación de energía, un trabajo improductivo:

«... El arte aparece en la sociedad como una *función de ahorro*. El trabajo artístico, en lugar de ser consumido inmediatamente por el organismo social, en lugar de ver quemados en el acto sus resultados (como ocurre con tantas otras clases de trabajo), permanece, por el contrario, en sus efectos, que se inscriben en la materia. Pinturas, esculturas, trabajos de orfebrería, joyas, templos, palacios, mosaicos, medallas, tras haber sido trabajados en la materia, subsisten. El resultado del trabajo se guarda en reserva; se ahorra. Una de las características de la obra del arte es rechazar la destrucción, el consumo inmediato. La ornamentación del objeto

Querer esta liberación, no es reclamar una purificación de la actitud estética restituida por fin a su esencia. Quizás sea su esencia precisamente el tener que asociarse siempre a alguna finalidad extraña, cuyo complemento activo y reorganizado sería. Pero como la estética, desde Kant, ha admitido como evidente que la obra de arte autoriza una actitud específica, hecha de contemplación desinteresada, de «puro» despego, que sería imposible conservar frente a la vida, es reconfortable señalar que, incluso ante la obra, esa actitud no es tan pura como se nos dice.

En el siglo XX, la idea de «creación» de la obra conce-

más simple, más corriente, está con frecuencia expresamente destinada a preservarle de un uso desconsiderado, de un abuso... Esculpir una espiral en la corteza de una vara, trazar con el pincel un filete alrededor de un plato, es asegurarse de que se preferirá estropear, si se puede elegir, el bastón tosco, el plato sin adornos... El arte musical, igual que el arte plástico, engendra cosas que permanecen (aunque en un orden de sustancialidad menos material), y para que permanezcan. Lejos de ser una excepción, esta sujeción de la obra musical a la reconstitución periódica y más o menos solemne no hace más que subrayar su parentesco con las obras de las otras artes, que tan evidentemente se preocupa por *conservar*.»

Para completar su trabajo, el señor Souriau responde igualmente a los teóricos que condenan el ahorro, a los economistas, según los cuales, el ahorro no crea riqueza, sino que, por el contrario, la sustrae a la circulación. Contra esta nueva crítica, susceptible de depreciar la actividad artística, el señor Souriau precisa:

«Si se deja aparte el placer del visitante (y, en efecto, la obra en el museo no está en las mejores condiciones para procurar un placer), queda al menos su instrucción. Un museo es una colección de modelos, y colecciones semejantes tienen su lugar en la más utilitaria de las fábricas...». Por otra parte, «ahorrar no es enterrar; es orientar racionalmente el uso; es utilizar con entero conocimiento, en el momento más favorable. La vajilla buena se saca del armario los días de fiesta; el salón con sus porcelanas, aunque no sirva para los juegos de los niños, no tiene las puertas selladas.»

No hay duda. El maestro de la estética francesa pretende tranquilizar a los economistas de todas las escuelas. A ellos se dirige. Les garantiza que la obra de arte tiene un uso, representa una buena forma de ahorro, vale su precio, que no hay que confundir el trabajo artístico con las actividades que se desvanecen sin dejar huella o cuyos resultados son «consumidos en el acto».

bida como mundo cerrado, autosuficiente, inmovilizado en una estructura definitiva, se ha ido deteriorando progresivamente en favor de las ideas de «investigación», de «tentativa», de «exploración», de «proposición plástica», en las que se indica que la producción artística descubre un porvenir por el cual se proseguirá, sin solución de continuidad, a través de la participación de otros «investigadores», y, eventualmente, gracias a la del propio «usuario».

La construcción por Schöffer y Rauschenberg de aparatos cuyo funcionamiento se confía a los demás, y cuyos resultados son imprevisibles, señala el final del creador todopoderoso, seguro de la perennidad de su obra organizada para siempre hasta en sus menores detalles.

El concepto de «intertextualidad» ha sustituido a las nociones de libro terminado y de autor; designa una continuidad de los textos que se encadenan, se duplican, se borran, se deslizan unos entre otros, sin que se requiera jamás, para la comprensión de cada uno de ellos, la referencia a un creador individual «que expresa» su mundo en el microcosmos de una obra particular y delimitada.

La operación de traducción es una de esas vicisitudes que esperan a todo libro entregado al devenir y que le amenazan en su estabilidad de obra. Los fieles del culto al arte van proclamando que un poema digno de ese nombre no podría ser traducido sin dejar de ser él mismo. Es una tautología. Se molestan en enunciarla sólo porque con ello pretenden sugerir que la modificación del texto inicial es un sacrilegio. Y tienen razón en su intransigencia en tanto que la poesía esté sometida a las categorías teológicas. «La idea de texto definitivo sólo remite a la religión o al cansancio», dice Jorge Luis Borges. La práctica de la traducción, por el contrario, obliga al poema a proseguir sus intercambios

con los otros poemas, a continuar viviendo; pero le obliga al mismo tiempo a perecer como obra —los fanáticos del acabamiento no se equivocan al advertirlo; sólo se equivocan al espantarse de ello.

El arte cinético no adopta por tema al movimiento, no le «representa», lo *realiza* hasta en su imprevisibilidad, en formas «temporales», «aleatorias». En el extremo de esta acogida de lo efímero, el movimiento será provocado de modo tal que se autodestruya, por calcinación, por corrosión, por explosión.

Los materiales blandos, cuerda, fieltro, alambre, caucho, son empleados, por Robert Morris entre otros, para que las «esculturas» dependan desde ahora del azar, para que su forma cambie con cada instalación. La obra ya no tiene una estructura definitiva. Con más exactitud, ha dejado de ser «obra».

Si los surrealistas blasfemaron tan abundantemente contra el arte y la literatura, era principalmente por rechazar todo arreglo definitivo, por hostilidad hacia toda realidad *acabada*, perfecta: «Seremos siempre demasiado sensibles a lo que, en una obra o un ser, *deja que desear*, para interesarnos mucho por la perfección, por una idea de la perfección, de dondequiera que venga, de cualquier progreso que parezca provenir.» Contra la estética tradicional que distingue radicalmente la facultad de juzgar estéticamente de la facultad de desear, los surrealistas quieren encontrar en la obra motivo para emocionarse, para ponerse en movimiento, para sentirse arrastrados por la apelación al aire que hace una laguna. Pero la obra no se lo dará, y Nietzsche era más riguroso cuando decía que el poeta, por sus imperfecciones y gracias a su extrema incapacidad, «eleva a quien le escucha más allá de su obra y de todas las obras.»

El teatro contemporáneo, en la medida en que se inspira en las prescripciones de Artaud y enlaza de nuevo con el estado de espíritu surrealista, repudia la permanencia inmóvil de la obra artística «representada» en favor de la presentación efímera del juego estético en actividad. Artaud combatió el teatro occidental —caracterizado por la primacía del habla, de las palabras, del diálogo— por varias razones. La primera es que ese teatro hablado no se dirige más que al espíritu, al que lleva a una actitud separada, contemplativa, y al que ofrece ideas claras, es decir «muertas y terminadas»; mientras que la escena exige su propio lenguaje, que es un lenguaje que se dirige a los sentidos, a todos los sentidos, que viene a llamar a todos los órganos, que es un lenguaje de gestos, de entonaciones, de luces, de danzas, equívoco, activo y anárquico. Es, pues, en primer lugar en nombre de la restauración del cuerpo, de la reeducación de los órganos, de la integralidad de la vida, como quiere Artaud un teatro que nos ponga físicamente en contacto con la presencia física del mundo, lo que ya constituye una notable agresión contra las delicadas teorías de la *catarsis*, del distanciamiento y de otros purgativos que ha fomentado el culto al arte. Pero, por otra parte, Artaud ataca al teatro tradicional dialogado porque el texto es lo que permanece de una representación a otra y porque con esta permanencia de «lo que está escrito, formulado o pintado y que ha tomado forma» es con lo que hay que acabar. «Acabar con las obras maestras». «Debemos acabar con esa superstición de los textos y de la prosa escrita. La poesía escrita vale para una vez, y luego hay que destruirla. Que los poetas muertos dejen el lugar a los demás.» Lo que, en esta ocasión, rechaza Artaud es la repetición, la representación de lo que ya existía completamente constituido, la reexhibi-

ción indefinida de ese cadáver imputrefascible: la obra. A los textos demasiado imperecederos de nuestro patrimonio demasiado cultural se opone «la acción de lo que se gesticula y se pronuncia, y que no se reproduce nunca dos veces» (11).

(11) Antonin Artaud: «Acabar con las obras maestras», en *El Teatro y su doble*, 1938. Para comprender ese espíritu con que evoluciona el teatro contemporáneo, no basta evidentemente con referirse a Artaud. La transformación de las relaciones entre la escena y el público, que quería Artaud, no es hoy efectiva más que mediante la intervención de un tercer término: el mundo exterior al teatro. Ahora bien, es más bien bajo la influencia de Brecht como invade el teatro ese mundo exterior, político y social, y llama al espectador a que continúe fuera la acción que en él se ha entablado. Artaud, por el contrario, se satisfacía perfectamente, al parecer, con un teatro cerrado sobre sí mismo, renovado ciertamente en el interior de su recinto, pero constituyendo sin embargo, un mundo aparte. Incluso, en ocasiones, se puede creer que Artaud proponía prudentemente los medios para una liberación limitada *capaz* de preservar intacto el mundo exterior.

«Cualesquiera que sean los conflictos que obsesionen al espíritu de una época, desafío a un espectador, cuya sangre hayan atravesado escenas violentas, que haya sentido en él el paso de un acción superior, que haya visto en un relámpago en los hechos extraordinarios los movimientos extraordinarios y esenciales de su pensamiento —habiendo sido puestas la violencia y la sangre al servicio de la violencia del pensamiento—, le desafío a entregarse en el exterior a ideas de guerra, de levantamientos y de asesinatos al azar.»

También las revoluciones comienzan con asesinatos al azar. Ahora bien, en lugar de intentar justificar su extraña intención de dejar al teatro sin prolongaciones fuera del espacio que le está reservado, Artaud se apresura a apaciguar a las buenas almas temerosas —y mediante el recurso o la regresión, a una estética de la catarsis y del desinterés, que podía creerse que era radicalmente combatida por él:

«... se pretenderá que el ejemplo llama al ejemplo, que la actitud de la curación invita a la curación, y la del asesinato al asesinato. Todo depende de la manera y de la pureza con que se hagan las cosas. Existe un riesgo. Pero que no se, olvide que un gesto teatral es violento, pero desinteresado; y que el teatro enseña precisamente la inutilidad de la acción que una vez hecha ya no hay que volver a hacer, y la utilidad superior del estado inutilizado por la acción, pero que *invertido*, produce la sublimación».

¿Hay que entender que esta «sublimación» tiene el significado

Muerto el fetichismo del bello objeto inútil, de la «cosa» aislable, derribadas las barreras que separaban el perímetro sagrado y el mundo profano, desaparecida la esperanza de una sólida permanencia que satisfaga el deseo de acabamiento, de inmovilización definitiva o de remontarse hacia el inmutable origen, ¿qué queda para que subsista la voluntad clara de producir algo como una obra?

de una «diversión»? Parece ser que sí, según las últimas líneas de este mismo texto: «...un teatro que, abandonando la psicología, cuente lo extraordinario, escenifique conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles, y que se presente en primer lugar como una fuerza excepcional de derivación.»

IV

Ahora bien, el completo desvanecimiento de esa sombra que era el espectador distanciado convierte en totalmente caduca la tradicional relación con la obra, pero no por ello hace desaparecer la actitud estética; por el contrario, la fomenta.

De entre la cantinela de objeciones que se le plantean al esteticismo, el argumento mayor alega que el distanciamiento, posible y requerido ante la obra de arte, no lo es ante la vida, que exige nuestra participación interesada, nuestro compromiso.

El esteta, monstruosamente, igualaría todas las situaciones, se prohibiría a sí mismo cualquier preferencia, consideraría con impasibilidad la ruina de Bizancio, asistiría con la misma serenidad a las peores catástrofes actuales, porque ha decidido de antemano colocarlas en el renglón de las peripecias históricas, es decir, de los acontecimientos virtualmente acabados. El conjunto del pasado es algo contra lo que no podemos nada; la transformación anticipada de una situación actual en un episodio que inmediatamente será pasado da, pues, al esteta la impresión de una impotencia con la que se deleita, porque le permite querer permanecer distanciado de las luchas en las que sin embargo debemos comprometernos.

Adoptar ante la vida una actitud estética, es, según Sartre, irrealizar la vida, cambiarla en algo imaginario: sólo lo imaginario autoriza la contemplación desinteresada; Flaubert no se regocija estéticamente ante una caravana que pasa cerca de él en silencio por el desierto más que porque parece «un fantasma entre nubes», porque aparece como una «realidad irreal», una imagen de «el hombre fuera de nuestro alcance, deslizándose y desapareciendo en la nada»... «Ya se habrá comprendido, concluye Sartre, que esta alegría es la del esteta; le es dada cuando se han reunido las condiciones para que el acontecimiento *realice la des-realización de lo real* y le muestre la especie humana como un producto de su imaginación» (12).

Se habrá comprendido igualmente que este tipo de análisis no es posible más que si el modelo de la actitud estética ha sido tomado anteriormente de la experiencia de la contemplación de las obras de arte y, con más precisión, de la interpretación que de ellas da la estética tradicional —lo que justamente hace Sartre, en la conclusión de *Lo imaginario*, cuando «describe» el retrato de Carlos VIII o la Séptima Sinfonía como imaginarios, fuera del espacio y fuera del tiempo, como «un perpetuo localizarse fuera, una perpetua ausencia», un irreal que se da como espectáculo a un sujeto desinteresado.

Esta estética data de Kant. Ya desarrolló todas sus consecuencias con Schopenhauer. La satisfacción que determina el juicio de apreciación sería desinteresada precisamente porque es independiente del interés que concedemos a la *existencia* de la cosa bella y porque se halla ligada únicamente a la *representación* que nos hacemos de ella. Mientras

(12) Sartre: «Flaubert, du poète à l'artiste», en *Les Temps Modernes*, núm. 244, págs. 474-475.

que el «acuerdo» es dependiente del despertar de un deseo inclinado a la existencia del objeto, la facultad de juzgar lo bello es indiferente a esta existencia y no considera más que la forma del objeto. «Por eso el juicio del gusto es simplemente *contemplativo* y aparte de los *atractivos* y de las *emociones*.»

También es por eso por lo que, entre otras consecuencias, Kant da más importancia al dibujo que al color. Pero el debate, entablado en el siglo XVII, sobre el valor respectivo del dibujo y del color, y que a veces tomó, en el curso del gran siglo, el carácter de una polémica apasionada, y hasta de un enfrentamiento de significado político, halló a finales del siglo XIX, en pintura, una respuesta opuesta justamente a la de Kant, sin que el juicio de apreciación se hiciese menos «puro», ni el sentimiento de lo bello menos «estético» —lo que nos hace sospechar que puede rechazarse el conjunto de la teoría de que se deduce rigurosamente la norma kantiana.

Y de hecho, la satisfacción estética puede no ser de ningún modo indiferente a la existencia del objeto de la representación (la satisfacción no se convierte por ello en impura, es sólo la representación la que deja de ser pura). Se exigirá, por ejemplo, que las líneas geométricas sean embarulladas, rotas, desviadas, que sufran un «meneo», que es el de la existencia. Entre la maqueta de la reconstrucción de un templo, cuya forma nos es restituida con toda claridad, y el templo mismo, ¿por qué únicamente va a tener valor estético este último? El templo, dice Heidegger, «está allí, simplemente, alzado en el valle rocoso». *Existe*, y así es como «el dios puede estar presente en el templo... Alzada sobre la roca, la obra que es el templo inaugura un mundo y, al mismo tiempo, lo reinstala sobre la tierra, que, sólo

entonces, aparece como el suelo natal». Es cierto que Heidegger escoge el ejemplo de una obra que es sobre todo lugar de culto, que por lo tanto tiene más bien una función ritual en vez del estatuto de obra de arte. Pero Walter Benjamin ha observado que en la época en que la obra poseía un valor ritual, su presencia tenía más importancia que su visibilidad (incluso llegaba a suceder que fuese guardada en secreto: ciertas efigies de los dioses son inaccesibles salvo a los sacerdotes, ciertas esculturas de las catedrales góticas son invisibles desde abajo). Podría suceder, pues, que la presencia del templo, en tanto que tal, tuviese un sentido exclusivamente religioso, y que la percepción verdaderamente estética del edificio en tanto que obra no sea posible más que después de la desaparición del dios y de la aparición del espectador a la búsqueda únicamente de formas. Pero este visitante nuevo no está más capacitado que el fiel de antaño para separar la representación de las formas y la sensación de un frescor de las zonas de sombra, de un estallido de las piedras vivas, de una tensión de las masas en equilibrio, que también son el templo. La materialidad de la obra, su visibilidad variable, su tangibilidad, apelan a temores, a deseos, a tropismos que nos dirigen de manera prerreflexiva, que nos emociona mucho más allá de toda representación: al nivel de nuestra relación preperceptiva con la presencia del mundo (13).

En la pintura, la escultura, la música contemporánea, todo sucede como si la intención de revalorizar esta materialidad de la cosa estética, contra la importancia anteriormente otorgada a la forma, se hubiese convertido en la preocupación esencial de los artistas, que trabajan principal-

(13) Gfr. Gilbert Simondon: *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1958.

mente en la búsqueda de materiales nuevos, de timbres inéditos, destinados a los sentidos, a la revitalización de los órganos, del mismo modo que Artaud buscaba el lenguaje concreto y físico del teatro del porvenir.

En cuanto a los arquitectos de hoy día, su voluntad de regularse según las necesidades del «hombre total» les aleja, también a ellos, y es lo menos que se puede decir, de la intención de presentar obras a los desinteresados aficionados a las puras formas. Pero, en último término, la arquitectura no se desvela más al que la contempla, por ejemplo al turista recogido, que a quien utiliza el edificio, que está acostumbrado a él y que no tiene más que una conciencia marginal de él. El disfrute resulta menos de un esfuerzo de atención que de una lenta impregnación, de una familiaridad gracias a la cual el usuario se distrae de la obra, pero al mismo tiempo se deja estetizar por ella.

Así pues, ¿por qué debería la idea de comportamiento estético evocar la de desinterés, si hallamos que, incluso respecto a las obras de arte, la actitud que hoy día readoptamos no es contemplativa más que en opinión de quienes sólo la conocen por habladurías filosóficas de hace ya dos siglos?

Pero, a fin de cuentas, no se trata de reafirmar a propósito del objeto estético el valor de su existencia o de su materialidad contra el de su forma, ni de rehabilitar la emoción interesada contra la afirmación de la gratitud de la obra de arte. Se trata más bien de rechazar ese antiguo dualismo, de oponerse a la necesidad de distinguir forma y contenido, apariencia y realidad, forma y materia (e, igualmente, por lo tanto, de la obligación de «reconciliarlos»). Esos seres de razón han quedado tan pulidos como para funcionar completamente solos en los meca-

nismos espirituales, y no tenemos más necesidad de ellos que ellos de nosotros (14).

Sería saludable, con todo, el devolver al lugar de donde vino a la distinción entre egoísmo y desinterés. «Lo cierto es, dice Engels, que antes de poder obrar en favor de una causa, primero es preciso que hayamos hecho de ella, egoístamente, nuestra propia cosa; que, en este sentido, por consiguiente, haciendo abstracción de toda esperanza de orden material, es también por egoísmo por lo que somos comunistas, por egoísmo por lo que queremos ser hombres, y no simples individuos» (15). Y Nietzsche, a su vez, desenmascara el desinterés y lo supera al mismo tiempo que a su pseudocontrario:

«Os mostráis solícitos con vuestro prójimo y tenéis bellas palabras para hacerlo. Pero yo os digo: vuestro amor al prójimo es vuestro desamor a vosotros mismos.

Os refugiáis en vuestro prójimo huyendo de vosotros mismos, y de esta fuga queréis hacer una virtud: pero yo saco a la luz vuestro «desinterés».

El Tú es más antiguo que el Yo; el Tú está santificado, pero el Yo aún no lo está: así es como el hombre se apresura a acercarse a su prójimo.

¿Os aconsejaré el amor al prójimo? ¡Más bien os aconsejaría la huida del prójimo y el amor al lejano!

Más elevado que el amor al prójimo es el amor al lejano y a lo que vendrá. Más elevado aún que el amor al hombre es, en mi opinión, el amor a las cosas y a los fantasmas» (16).

(14) Heidegger: *El origen de la obra de arte*, en *Caminos que no llevan a ninguna parte*.

(15) Engels: *Carta a Marx*, 1840, citada por Lukacs en *La significación actual del realismo crítico*.

(16) Nietzsche: *Así habló Zaratustra*. Alianza Editorial. El libro de bolsillo, núm. 377.

La conducta estética es, por encima del egoísmo y del desinterés, la prosecución de fantasmas que se vuelven más reales que el Yo y el Otro, que el Sujeto y el Objeto, que todos los términos del esquema de la Representación.

Pero quizás exista un paso que sea el único que nos pueda hacer franquear el espíritu de abnegación y de sacrificio: la aceptación del riesgo de la muerte. Ante esta eventualidad extrema, cuando las cosas vuelven a ser serias, reaparece la alternativa: Yo o la Causa, y ya no es posible la resolución del tradicional conflicto; incluso se descubre, a la luz de esa experiencia limitada, que nunca lo ha sido más que verbalmente, cuando el juego, como por definición debe de ser, no tenía importancia. No obstante, la muerte no es, en una vida individual, el menor acontecimiento susceptible de adquirir un significado estético, sino quizás, por el contrario, uno de esos en que más nos interesa mostrar una determinada figura de nosotros mismos, una imagen que, puesto que ya no será corregida, quedará como nuestra última o nuestra primera realidad. La preocupación por morir de determinada manera, que pueda *darse a ver*, es, en Platón, en los estoicos, una preocupación menos moral que estética. Cuando llega el instante en que el egoísmo choca contra su obstáculo radical y en que el desinterés moral está falto de sus necesarias motivaciones, la intención estética es la única que puede inventar un sentido allá donde nada lo tiene por sí mismo.

¿Cómo seguir sosteniendo que desmoviliza, que aparta de la acción y que se acaba en una estéril contemplación? Sin duda, sus motivos parecerían sospechosos desde el punto de vista moral, y hasta incorregiblemente perversos. Pero, ¿qué motivos no lo son? ¿Y qué crédito podemos conceder aún a los escrúpulos de la moralidad subjetiva?

En cuanto a los censores «realistas» que, más allá de la pureza o impureza de las intenciones, y sin consideraciones para los abismos de la conciencia moral, sólo se ocupan de apreciar la eficacia de tal o tal otra actitud, sería bueno que supiesen qué concepción del tiempo suponen sus cálculos. Sucede que la decisión estética implica, respecto a la temporalidad, una relación distinta, que podemos considerar como la primera de sus propiedades.

V

Al modelo tradicional de la Representación pertenece una visión del tiempo ordenado según una perspectiva unificada, alargada como una cinta sin fractura, de un tiempo rectilíneo y continuo, desplegado bajo la mirada de quien se prepara a recorrer con un paso acompasado el «camino de la vida».

Tal es el tiempo del espíritu de seriedad, el mismo de las promesas y de la fidelidad, de los proyectos a largo plazo y de las carreras bien llevadas, de los programas políticos y de las compras a crédito, de los cálculos de los tecnócratas y de los planes por etapas, del fin que justifica los medios y de los medios que se multiplican hasta perderse de vista.

La actitud estética acoge lo efímero, lo valoriza. Su ambiente es el desorden de las perspectivas temporales entrecruzadas, superpuestas, entremezcladas. No tiene *un* tiempo, sino una multiplicidad de duraciones distintamente ritmadas, como la mayoría de las novelas contemporáneas, como toda poesía. La temporalidad estética es el tiempo fracturado, hecho pedazos, estallado.

El tiempo del hombre serio es la llana horizontalidad del esfuerzo regular, de la reptación progresiva, de la paciencia progresista, de los mañanas mejores y de los hori-

zontes que se alejan. La temporalidad estética, rota, vertical, cayendo o colgante, ahonda profundidades repentinas, descubre alturas súbitas, contrae inopinadamente lo incóciliable, deshace uniones perpetuas, combina insólitas simultaneidades.

El hombre serio está atento a que la sucesión de sus actos se encadene en una figura bien unida, a que cada uno de ellos esté gobernado por el sentido general que su existencia debe tomar, a que se ligen todos estrechamente al proyecto global que anima a ese dócil conjunto. El hombre lúdico abre sin cesar paréntesis en la seriedad de la vida; se olvida de cerrarlos; acciones sin anclar en la marcha ordinaria de las cosas comienzan a tener vida propia, a proliferar en direcciones diversas, a retozar en todos los sentidos, a contradecirse. No tiene *una vida*, sino una multitud de posibles que experimenta uno a uno, que retoma, que rompe una vez más, o que deja cohabitar en tanto que se toleren (17).

Una movilidad semejante no significa que se limite a rozar o a esbozar lo que el otro, el buey arador, conocería o

(17) La palabra «lúdico» ganará en precisión en todos los pasajes en que este texto la emplea, si se piensa en lo que Gilles Deleuze llama el «juego ideal» (*Logique du sens*, Editions de Minit, págs. 74-82). En tal juego, «no hay reglas preexistentes, cada jugada inventa sus reglas, produce su propia regla».

La cuestión de saber si ese juego sin reglas (y sin vencedores ni vencidos) puede ser realizado o no —si está reservado al pensamiento y al arte, como afirma Deleuze, o si puede practicarse en todo un comportamiento— está evidentemente tan próxima a nuestro problema de conjunto que, en muchas ocasiones, tendríamos que referirnos al texto *in extenso* de la décima serie de *Logique du sens*.

Indiquemos al menos que a la luz de la distinción entre el «juego ideal» y «nuestros juegos normales», aparece que la libertad lúdica es lo contrario de la «pasión por el juego». Esta es tristemente maníaca, estrechamente susceptible; es fundamentalmente seria.

realizaría «a fondo». Sucede simplemente que ese fondo se alcanza mejor cuando uno se sumerge en él más deprisa, desde más lejos. Si nos figuramos que las posibilidades extremas no pueden conocerse en su profundidad última más que tras un largo tiempo de paciencia y de fidelidad cargadas de experiencia, es porque hemos escuchado demasiado a los ancianos o porque no nos atrevemos a arrebatarnos la justificación de una suficiencia que es su último consuelo.

El estadio estético kierkegaardiano es el del tiempo perdido, el de la vida «erótica», es decir «disoluta». La palabra *disolución* le conviene particularmente, porque significa también una cosa distinta del desorden moral, esa manera especial de evitar la moral que es la dispersión estética. El esteta, yendo de deseo en deseo, se cambia cada vez a sí mismo, se dispersa en momentos heterogéneos, en una sucesión de fragmentos, como Don Juan, cuya vida es «la suma de momentos distintos, que no tienen ninguna relación entre sí», o como el mismo Kierkegaard: «Toda mi vida es una interjección; nada hay de establemente fijo en ella; todo se mueve, nada hay inmóvil, ningún inmueble.» En este vertiginoso caleidoscopio, es incapaz de poseerse, se oscurece a sí mismo, se aniquila. Cuando Kierkegaard se refiere a Don Juan, evoca el de Mozart y Da Ponte: la música expresa mejor que todas las palabras la naturaleza del personaje, pues éste, viviendo en el instante que desaparece apenas formado, «no dispone ni siquiera del habla», sino que se asemeja al sonido que brota en un instante y luego ya no existe. «Escuchad el silencio del instante». Es el silencio de Don Juan muerto: «No tiene, en resumidas cuentas, existencia propia, sino que se apresura en un perpetuo desvanecerse —precisamente como la música—, de la cual se puede decir

que ha terminado en el momento en que cesa de vibrar.» El esteta vive fuera de sí, llevado a la nada por el olvido, de modo tal que puede convertirse de pronto en otro y no darse ni siquiera cuenta de ello. «Así la mariposa ha olvidado por completo que fue larva; quizás olvidará luego que ha sido mariposa, y tan completamente que podrá convertirse en pez.»

Según el pensamiento kierkegaardiano, la actitud estética no vale más que durante un momento, no es más que un «estadio». Las cosas se estropean enseguida. La desesperanza amenaza. Vamos a comprender inmediatamente que el esteta debe saltar al estadio ético, entrar en el mundo de la fidelidad, del trabajo y del tiempo, asumir sus responsabilidades, convertirse en el hombre con una tarea, acceder a la constancia del ciudadano y del hombre casado —hasta que nuevas peripecias le inciten de nuevo a saltar a alcanzar el estadio religioso. Pero si Kierkegaard presenta el estadio estético como el de la desdicha más negra, si lo analiza mezclando a sus descripciones exhortaciones dirigidas al pecador que cree desesperado, es porque supone que ningún hombre puede pasarse sin cierta continuidad de la vida individual, que nadie puede soportar una dispersión radical que sería el equivalente de la nada. De ahí su teoría del recuerdo; el esteta se inclina naturalmente al recuerdo; es el único medio de que dispone para darse alguna continuidad, su única manera de tomar consistencia. Sus pesares se agravarán con ello. Pues el recuerdo, en el esteta, es ambiguo. Es prematuro. El joven enamorado de *El ensayo* se mantiene en el final en lugar de en el comienzo. Cuando viene a comunicar su pasión, el narrador, su confidente, observa: «Ese joven estaba enamorado en lo más íntimo de su ser, y sin embargo, desde los primeros días, podía acor-

darse de su amor. En el fondo, ya había terminado con él.» Es un recuerdo melancólico porque está mezclado con esperanza. El más desdichado de los hombres espera siempre algo de qué acordarse. Lo que espera se halla tras él; no lo hallará jamás, permanecerá definitivamente ausente de sí mismo.

Pero, ¿por qué debería entrar el esteta en los contratiempos del recuerdo, si no experimenta esa necesidad, que le ha sido atribuida, de poseerse a sí mismo, de tener una continuidad fundamental, de vivir «uno tenore», con un solo hálito, de tener una existencia unificada? ¿Y por qué, entonces, se le ha atribuido esa necesidad?

La actitud estética, tal como Kierkegaard, y luego Huysmans, Wilde o Gide la han descrito, está siempre unida al individualismo más cerrado, se alimenta de una soledad orgullosa, se repliega sobre una subjetividad que, ciertamente, no va a tardar en equivaler a la nada, a menos que no se alimente de sus recuerdos.

El hombre lúdico del esteticismo colectivo, por el contrario, no tiene necesidad ni de recuerdos ni de ningún medio para proporcionarse una existencia personal continua. Ha roto el tiempo, y ha roto consigo mismo. El olvido ha dejado de ser una laguna, un hueco en el tejido de la vida, una quebradura en la solidez del Yo, y se ha convertido en una potencia positiva. Abandono actos por el camino; otros los recogerán, como yo recojo los suyos en el punto en que los han dejado. Tengo la memoria de los recuerdos de los demás. Soy fiel a las promesas que no he hecho, que juró un deseo anónimo, por fantasmas que aún no han nacido, por una multitud que vendrá y que, hoy, se sirve de mi estado civil, provisionalmente y para dar un fragmento de su imagen numerosa, movediza y desarticulada; pero que ma-

ñaña exigirá que yo sea otro y sólo utilizará mi voz si se ha vuelto irreconocible.

Puede suceder que estemos ansiosos por encima de todo por tomar cuerpo, deseosos de ser, preocupados por no volatilizarnos en la nada. Pero, ¿cómo llegar a ello? ¿Envidiando la continuidad de los guijarros, la constancia de los tejos, la fidelidad a sí mismos de los peces muertos arrojados por el mar? ¿O cambiando como el oleaje, moviéndonos sobre el mismo lugar como las olas? La disolución estética no es el equivalente del aniquilamiento: vuelve sin cesar a la ola movediza, de la que no quiere ser más que la espuma fragmentada y centelleante.

Se ha perdido la unidad que haría del tiempo un Todo bien unido. Sin embargo, esa dislocación es necesaria para que todo llegue a su grado más denso de ser.

El lenguaje «corriente» se desliza de palabra en palabra, se apresura hacia las significaciones que quiere transmitir, se borra a medida que avanza, y desaparece cuando aparece lo «esencial» es decir, el sentido del que no era más que un instrumento. El lenguaje poético, por el contrario, en pedazos, pretende valer por sí mismo, se levanta en el mismo lugar, forma gestos que se designan a sí mismos. Lo esencial no está más allá, en otro lugar, más lejos; sino aquí, ahora, por todas partes.

Del mismo modo, la vida prosaica está hecha de mil movimientos que no son más que instrumentales, que son lo inesencial en relación con la finalidad perseguida, que deben borrarse ante el fin que preparan. Sucede, desde luego, que el final de los fines no se deje vislumbrar, ni incluso el principio de su comienzo y que así es el todo de la existencia lo que cae en lo inesencial. La vida poética sería una suce-

sión de momentos abruptos, la irrupción de lo insólito con una frecuencia tal que ya no nos ha dejado la satisfacción de tomar hoy como camino para mañana, ni de «atravesar» períodos como preparatorios de días mejores.

O, más bien, puesto que la distinción entre «prosaico» y «poético» pertenece al reino antiguo del arte, digamos desde ahora que la *actitud estética* se opone al *espíritu de seriedad* mediante esa resolución que reitera de que va a mantener cada instante en el punto en que se ilumina el conjunto del mundo, en que se juega la totalidad de sus sentidos y en que se arriesga el todo por el todo.

El esteticismo, pues, dará la mayor importancia a las conductas impacientes, al paso a la acción inmediata. Se le reconocerá, bajo otros nombres, cada vez que los temporizadores denuncien el izquierdismo, el utopismo, el aventurerismo irresponsable. El espíritu de seriedad proyecta, a lo largo del «curso de la historia», una serie de etapas, cada una de las cuales no tiene sentido más que en función del recorrido general. Pero como la historia no tiene la regularidad de un curso de agua, como no pasa siempre por donde se la esperaba y no se parece más que de lejos a algo que fluye, muchos militantes serios han muerto de entumecimiento, inmóviles sobre los ribazos aún futuros de un río que nunca ha llegado. El esteticismo incita a producir aquí, ahora, actos inesperados, operaciones-sorpresa que, simbólicas, tienen su pleno sentido ya en sí mismas y cuya eficacia reside en que *se muestran*, en que demuestran su simple posibilidad y se multiplican por el efecto propio de las acciones *ejemplares*.

VI

Se dice de un gesto, peyorativamente, que es «simbólico», cuando se le considera como la contribución menuda, el esbozo delgado con que se contenta una intención veleidosa. Son simbólicas las muestras de amistad sin efectos, los movimientos de nobleza rebajados, las resoluciones cortas, las generosidades con descuento, que se fingen para satisfacción de la galería. Es posible, después de haber tomado la palabra «símbolo» en esta acepción, el denigrar al esteticismo asimilándole a la práctica perezosa de la falsa buena cara simbólica, al hábito de dispensarse, mediante la imaginación y los signos de tener verdaderos contactos con la realidad.

Pero la relación simbólica es, con más propiedad, esa designación enmarañada, incierta, equívoca que va de un objeto de una determinada densidad (el símbolo) a un conjunto inagotable de significaciones imbricadas (el sentido). Mientras que el signo se presta a una lectura unívoca, que dice claramente lo que quiere decir, el símbolo es ambiguo, rehúsa hablar claro, resiste a la interpretación única, se hurta al desciframiento exhaustivo. Abre vías al pensamiento, pero para cortarlas en seguida con otros caminos, hasta forzarle a percibir que lo esencial no es eso que se buscaba en tal o tal otra de las direcciones abiertas, sino que ya

reside aquí: la *apertura* de una red de posibilidades, el surgimiento de un mundo en su visibilidad, el nacimiento del sentido.

Se podría dar cuenta de la mayoría de las técnicas actuales, mostrando que están inspiradas no sólo como con frecuencia se dice, en la intención de romper nuestros hábitos perceptivos, nuestras interpretaciones normales, de destrozarse las significaciones comunes, sino, más radicalmente, en la de destruir toda significación, confundir las pistas, para acabar siempre por dirigir nuestra atención vagabunda al punto de donde ha partido. Si la producción artística correspondiese a una actividad de reemplazamiento de significaciones viejas por significaciones inéditas, sólo nos interesaría brevemente cada uno de sus significados: justo el lapso de tiempo que tarda a su vez en envejecer lo inédito. Las obras de arte del pasado no interesarían más que a los historiadores, como sucede con los trabajos científicos antiguos. Pero la obra no tiene como función el hablar de esto o de aquello, que, según la época, sería insólito o banal. Más bien encarna el No-Sentido original, lo manifiesta como constitutivo del Mundo, como fuente de todos los sentidos. Las obras ulteriores no podrán, pues, expresar otra visión del mundo, revelar nuevas significaciones: no podrán más que recomenzar el acto inaugural del desvelamiento del Todo. No podrán añadir objetos desconocidos ni ideas nuevas a los límites extensibles de nuestro mundo y de nuestra cultura, sino *sólo* señalar el instante en que todo lo que puede ser —cosas, palabras, pensamientos— se manifiesta.

Así tenemos, reafirmada, como característica de la obra, la intemporalidad, de la que, sin embargo, decimos que satisface una necesidad que no es específicamente estética.

Pero el culto a las obras adopta como una cualidad fundamental esa intemporalidad, querida por sí misma bajo la forma de la permanencia, respetada como tal en la preocupación por la conservación, en tanto que la actitud estética comienza por la búsqueda de símbolos, por la tentativa de hacer caer sobre cada fragmento del mundo el brillo de la aparición del Ser, y no topa más que como consecuencia particular de su proyecto primero con la imposibilidad de continuar esa claridad de otro modo que no sea repitiéndola, puesto que no podría haber en ella ni grados ni progresos.

Es, además, abordando la cuestión de la obra de arte por ese desvío (o por esa vía central), considerando la actividad artística como lo que tiene poder para hacernos asistir al engendramiento del Mundo, a la eclosión del Sentido, como mejor se toma conciencia de lo que debería ser el devenir del arte: si fuese fiel a su función, tendería a suprimirse como tal. Los análisis que propone Eugen Fink del culto mágico, del juego cultural, parecen perfectamente transponibles en esta ocasión. El culto apareció, dice Fink, para romper el nivelamiento de la vida, para devolver un brillo, incluso inquietante, a las cosas demasiado conocidas. Su finalidad última es «hacer brillar de nuevo sobre todas las cosas acabadas la luz original del mundo», iluminar cada una de ellas como símbolo del ser del universo. Pero su manera de hacerlo es mediante la sacralización de *algunas* de ellas, que deberán servir de crisol para la metamorfosis de las demás. El culto, pues, distinguirá una esfera sagrada, la separará de la vulgaridad ambiental, delimitará lugares privilegiados, apartará a hombres elegidos para la ejecución de los sacrificios. Sin embargo, este aislamiento de de-

terminados objetos, de ciertos hombres, debe permitir, en definitiva, santificar el conjunto de lo no sagrado. «Es preciso que el culto comience por sustraer, por arrancar una esfera a la vulgaridad general de la vida; tiene que delimitarla y distinguirla de la vida cotidiana, para poder penetrar la propia cotidianeidad a partir de ese lugar de lo sagrado así realizado.» El terreno del templo es puesto aparte, pero para el país que le rodea; los sacerdotes son distinguidos de los hombres ordinarios, pero, en último lugar, para éstos (18).

En el marco de esta interpretación, se debería, evidentemente, añadir que es constante el riesgo de que lo que se distinguió provisionalmente de ese modo se ponga a tener su propia vida, intente consolidar su aislamiento, en lugar de abolirlo; que, dicho de otro modo, el culto se degrade en religión. Ahora podemos considerar, de acuerdo a un estricto paralelismo, que un análogo de los objetos del culto mágico son las obras de arte, que los mediadores, que en el primer caso son los sacerdotes, en el segundo se llaman artistas, que el equivalente del deterioro del culto en religión está representado por la corrupción de la actividad artística en adoración de las bellas artes, y que el sentido normal de esta actividad debería de ser la estetización progresiva de todo, como el del culto fue la santificación de todas las cosas.

Una vez educada para percibir, a partir de los objetos concretos que son las obras de arte, el entrelazamiento de todas las significaciones posibles y el enigma de la presencia de un mundo que las engendra, la mirada estética

(18) Eugen Fink: *Le jeu. comme symbole du monde*, Editions de Minuit (cfr., sobre todo, págs. 130-135).

descubre en otras partes, por todas partes, ese mismo poder de simbolización. O, más bien, puesto que la actitud estética no es de golpe pura mirada y como ya no busca convertirse en ello, diremos con más exactitud que corresponde a un comportamiento del que ahora podemos enunciar una nueva característica: es la actividad de transformación de la vida, de tal modo que cada gesto, cada palabra o cada cosa pueda adoptar una libertad, una movilidad de significaciones, una constelación de sentidos; pueda mostrarse así como el símbolo del todo y retenga la atención como lo que, siendo mundo, no tiene nada fuera de sí que limite su importancia.

Que la actitud estética corresponde a un *comportamiento*, quiere decir que, lejos de suponer un amor indiferenciado o algún goce panteísta de todo lo que se da inmediatamente, está dirigida por preferencias, da más importancia a maneras de ser, a tipos de objeto y formas de acción —a aquéllas justamente que son susceptibles del mayor poder simbólico—, intenta multiplicarlos y se esfuerza por la desaparición de sus contrarios, y en primer lugar por la supresión de las condiciones que ocasionan la pobreza actual de nuestra vida colectiva. Pero si, en ese esfuerzo que podría parecer preparatorio, ya merece el que se la califique de estética, se debe en primer lugar a que la motivación de sus elecciones y su racionalización se efectúen en términos que no tienen nada de morales, a que las categorías que la gobiernan serían, por ejemplo, las de la fecundidad y la intensidad, de lo magnífico o lo maravilloso en el sentido surrealista, a que lo que rechaza es despreciado por su mediocridad, su pobreza o su vulgaridad, sin otra forma de proceso y sin esperanza de una justificación menos subjetiva; y porque, en segundo lugar, no

atribuye a sus primeras tentativas el estatuto de medios sino que produce ya desde el principio manifestaciones simbólicas, es decir, equivalentes anticipados de todo lo que desea hacer llegar.

El arte de las fiestas, ese «arte superior» en comparación con el cual Nietzsche minimizaba la importancia de «todo el arte de nuestras obras de arte», puede ser el de las revoluciones, en la medida en que éstas iluminen, en cada uno de sus momentos, el todo de su porvenir. Escapan al lúgubre esquema de las reivindicaciones circunstanciales, rechazan el combate modesto por esto y luego por aquello, no se demoran en la lucha interminable contra tal o tal otra injusticia. Se preparan, es cierto, y nadie puede pensar en fecharlas en el día en que «estallan». Pero mientras que la ambición de las reformas es poner remedio una a una a determinadas regiones dolientes y circunscritas del «malestar social», cada paso de la revolución es ya la imagen del salto a un mundo diferente, cada una de sus consignas es la prefiguración de todo un lenguaje futuro, cada uno de sus militantes es la encarnación de un tipo humano nuevo, y cada una de sus victorias el símbolo de la liberación total.

Si la actividad artística tuviese como finalidad la expresión de ideas, de sentimientos concretos, su función principal sería la comunicación. Pero como, por el contrario, hoy día apuesta al embarullamiento de todas las significaciones, como busca menos el desvelar alguna realidad intramundana aún oculta que el repetir el acto del surgimiento del mundo, sólo impropriamente puede citarse como un modo de comunicación, mediante un abuso del lenguaje que en este caso se expresa sobre lo que «hablar» quiere decir en el arte.

Para que el imperio de la Santa Comunicación pudiera anexionarse, como muchos parecen desearlo actualmente, incluso el dominio artístico, es preciso que sea a favor de cierto número de complacencias. Es necesario, en primer lugar, que se disimule la ambigüedad fundamental, definitiva, de la producción artística contemporánea, su obstinación en ser equívoca, la decisión que implica de reducir las formas a su materialidad sin significación, de pervertir los signos apartándoles de su función. Que, en segundo lugar, se invente una realidad preexistente que el «lenguaje» artístico tendría como misión el «traducir», un dato óptico que esperaría a ser revelado, una experiencia previa, una vida interior, una visión del mundo, no importa cuál con tal de que exija ser «expresada»; se intentará, en este sentido, ignorar que, por el contrario, desde Mallarmé, la intención declarada de los poetas es escribir *sobre nada*, que ya proclamaba Flaubert que él escribía porque no tenía nada que decir. En tercer lugar, se velará por el mantenimiento de la categoría de «autor», para que subsistan esos polos individuales, esas subjetividades separadas pero deseosas de conocerse, sin las cuales la idea de *transmisión* de cualquier cosa sería inutilizable.

Pero como el «lenguaje» artístico se halla en realidad sin código, sin mensaje y sin emisor, probablemente no habla más que al oído finísimo de los maníacos de la comunicación, quienes por otra parte darán oídos al de las flores, los cristales, los planetas; que se apresurarán, para evitar la demasiado conocida ilusión, a tomar desde ahora a la inversa desde la cosa por la palabra, y que apaciguarán su horror por la soledad mediante la convicción, propia de los «interpretadores», de que el universo entero conversa con ellos.

Nietzsche clasifica a los pensadores griegos, desde Tales hasta los sofistas y Sócrates, en siete rúbricas independientes, en siete grupos, en los que cada vez aparece una manera original de vivir y de ver. Si la «filosofía» presocrática es de orden artístico, es en razón de esa *diferencia*, brutalmente (dogmáticamente) afirmada, que hace de cada una de sus producciones un sistema nuevo, heterogéneo y suficiente. Sócrates es, por el contrario, el iniciador de la filosofía de alcance universal, el obstinado en la argumentación paciente a la que no debe poderse resistir ningún espíritu, el hombre que está dispuesto a declarar que ya no cree nada, si al menos esta incertidumbre conviene a todos los interlocutores y reúne su adhesión. Sócrates es a la vez ese militante de la reconciliación griega y el homicida de la tragedia. La filosofía nueva es al mismo tiempo el triunfo de la claridad comunicativa y el naufragio del mito. El ideal de comunicación no puede proseguirse activamente más que en la medida en que el optimismo dialéctico sustituye a la violencia altanera del silencio artístico.

La conciencia moral, en el curso de los tiempos, ha echado mucha agua en su poco de vino; la inflexibilidad virtuosa ha doblado el espinazo en numerosos virajes; grandes cantidades de valores eternos se han evaporado en momentos ardientes. Pero la dimensión moral no deja por ello de ser menos definible: en su forma, es exigencia de universalidad, voluntad de conducirse de tal manera que se pueda estar de acuerdo en que todos los hombres obren de la misma forma, pasión de la coherencia, sana y santa alegría del proselitismo, incluso cuando, en su límite más modesto, es amor a la tolerancia. Frente a esta

necesidad de unificación, la dimensión estética es la de la diversificación. Cuanto más me llega una música, más diferente me siento, incluso de los que también la aman, incluso del que la ha hecho y del que no puedo ni quiero saber nada.

No es posible establecer los criterios que permitirían decidir el valor objetivo de una obra de arte —los voluntaristas del entendimiento universal han gemido ya bastante a propósito de esa incomprensible divergencia de apreciaciones. No nos alegremos demasiado pronto de su desengaño: subsiste a pesar de todo un criterio de la obra estéticamente nula. Este no reside ni en el infantilismo de la ejecución ni en el mal gusto de los coloridos ni en la sobrecarga ornamental ni en la fealdad del tema, puesto que todo eso puede salvarse con los logros del arte ingenuo, del arte barroco, del arte de la burla agresiva. Lo que no puede salvarse es, en último término, únicamente esto: la ingenuidad de una obra cuyas intenciones (apologéticas, expresivas o decorativas) afloran tales como son, como una nariz en medio de un rostro, como una obsesión en el relato de unas confidencias, como un pensamiento virtuoso en una película edificante. La comunicación, en ese caso, va tan perfectamente engrasada que una declaración firmada, en diez palabras, sería el equivalente exacto de la obra.

Y no se puede objetar que, si la obra fallida es la que habla demasiado claramente, de ahí no se deduce que la obra lograda deba abstenerse por completo de hablar, que entre los extremos del enunciado llanamente informativo y del silencio existe un lugar para el habla indirecta e inagotable, que sería propiamente estético. Pues desde el momento en que descubro sentidos en un objeto que no

me los entrega por sí mismo, ya no es él quien me habla, soy yo quien habla a propósito de él —tomo conciencia de ello cuando un cuadro me mira y, para discurrir sobre él, o, incluso simplemente, para sentirlo, me es preciso correr el riesgo de elegir alguna interpretación entre mil, que me arroje al agua, que me esponga en su lugar, que me comprometa a la vista de ese ojo tranquila e irónicamente mudo.

O bien, si es el lenguaje indirecto y velado el que caracteriza a nuestra huraña belleza, si la mojigata tiene necesidad, para entregarse, de ver a su amante triunfar sobre los delicados enigmas a que le ha enfrentado, le diremos amablemente que acostumbrándonos a sus artificios nos ha privado del deseo de tocar lo que ocultan y nos ha dado el de mandarla a *vestirse otra vez*.

«¿No..., no..., significamos algo?», se pregunta, espantado, Hamm, sin duda preocupado porque puede parecer un personaje de Ionesco, una figura del «teatro del absurdo», alguien que debería comunicarnos una verdad nueva sobre la existencia humana. Claro que no; para que aparezca el absurdo, es preciso que antes se presente una exigencia de sentido, como observaba, tranquilizado, el optimista Camus. Con una sola palabra que ridiculiza esa exigencia, Beckett se sitúa por encima de todos los comentarios, de todos los mensajes, incluso los cifrados; por encima de todas las significaciones transmisibles.

El esteticismo entendido como la generalización de la actividad artística, puede, pues, definirse mediante esta precisión nueva y negativa: la ausencia de toda preocupación por comunicar. Y hay que advertir que esta determinación no tiene su resonancia negativa más que porque

nos hemos acostumbrado a valorar la aprobación de los demás, el diálogo, la fraternidad humana, la armonía de las conciencias, por sí mismos, es decir, *la comunicación a cualquier precio*, en lugar de querer primero lo que queremos y de aceptar el no ser comprendidos más que por los que ya están metidos en el mismo camino. El deseo de convencer es una fantasía que uno se puede permitir cuando tiene en la mente ideas resueltas, susceptibles de especificación y, por consiguiente, significadas de un modo unívoco; pero un comportamiento que es su propio mundo no se justifica: se le reprueba o se advierte que ya se le compartía; en ningún momento se le «adopta».

El hombre lúdico inventa sin cesar conductas inesperadas, que implícitamente propone como merecedoras de que se las continúe, de que sean prolongadas por la iniciativa de los demás; pero le es ajena la idea de que su imaginación pueda legislar universalmente. Afirma su diferencia, pero no la alza, como una objeción, contra un adversario al que convertir: no soñando con ningún «consensus omnium», ni siquiera piensa en contradecirlo; se limita tranquilamente a dejar aparecer su heterogeneidad. Habla, pero su lenguaje hace surgir posibilidades nuevas, en vez de transmitir una verdad constituida; lo que dice no es más refutable que lo eran las obras de arte, antiguamente, unas en nombre de las demás.

Practica de buena fe cierto arte de la mentira. La intención de servir de dócil vehículo a las apáticas verdades que, al parecer, debemos dar a conocer a los demás, le repugna hasta el punto de que, si cayese alguna en su poder, se recrearía pervirtiéndola, disfrazándola, antes de devolverla, irreconocible y perversa, al cielo de donde cayó.

El espíritu de seriedad nos ha estropeado la alegre idea que podríamos habernos hecho de la mentira. De ordinario, no se recurre a ella más que para darse importancia o para sacar pequeños beneficios. De forma que, aunque fuese con las mejores intenciones, apenas se puede intentar en la actualidad el engañar sin parecer seria y mezquinamente preocupados por nuestra propia persona, sin mostrar (a nosotros mismos) como dependientes de la opinión de los demás y sin ratificar, por consiguiente, la ruptura entre nuestra vida real y lo que querríamos que fuese. Y el habla, en cambio, debería servir exclusivamente para manifestar las formas antinómicas de que es capaz la vida «real», pero que no puede producir simultáneamente. Le queda, pues, al hombre lúdico el recurso de mentir lo más ostensiblemente posible, a diestro y siniestro, contradiciéndose, mentir con profusión, con exageración, para que la cordura recobre poco a poco el gusto por el juego fértil de las ilusiones.

Siempre a guisa de «comunicación», la actitud estética une a la práctica de la mentira la de la provocación. Liberados de la tentación de transmitir a nuestro llamado semejante, y anteriormente prójimo, informaciones superfluas sobre la naturaleza de nuestra alma y el estado de nuestras creencias, cumpliremos las exigencias que nos quedan en materia de relaciones intersubjetivas estimulando a los demás a ser lo que son. Mediante declaraciones exageradas, con una exageración sistemática de todas nuestras opiniones y un aumento imperturbable de todos

nuestros vicios, les empujaremos a reaccionar, a comprometerse, a ir más allá en la dirección que ya han escogido, a continuar el movimiento que pretendían disminuir; hasta que descubran, a su vez, sus últimas posibilidades y ya no hallen otra salvación que el abandono de todo refugio.

VII

En una sociedad bien organizada, bien sometida a los intereses de quien desea ver conservarse el orden de las cosas, no tenemos más que dos medios de explorar nuestros límites más lejanos: el arte y el crimen. Podemos también desear que llegue el tiempo en que nos sea lícito intentar, con nuestras posibilidades últimas, una experiencia que no sea ni vergonzosa ni soñada.

Las cosas llevan su marcha, es notorio. Siguen su curso, que no es ni tan malo, ni tan bueno. La vida se mantiene, la fortuna es para las pequeñas dichas que salgan; la suerte es menos dichosa que pequeña, pero, en fin, lo uno con lo otro, todo se compensa, se repara, se confunde; no vamos a hacer una tragedia.

Así que iremos al teatro una vez al año, a soñar las tragedias que la vida no nos da, a asistir al despliegue frenético de fuerzas que nada detiene, al chorro de necesidades que, por una vez, van hasta el fin de sí mismas.

Las cosas son como son, y hay que darse cuenta de las circunstancias, tener en cuenta las coyunturas, cumplir sus obligaciones. Renunciad y consentid, y lo demás se os dará por añadidura. Es poco, pero no está tan mal. He hallado incluso resignados felices. Para vivir en sociedad, hijo

mío, hay que respetar las convenciones. A eso se le llama *el principio de la realidad*.

Iremos pues a pedir a los libros el relato de nuestras aventuras completas, la continuación de la historia, las últimas consecuencias, la imagen de lo que habríamos sido si, por una vez, hubiéramos intentado bordear lo imposible.

La elección de un comportamiento estético podía evocar en otros tiempos, en los tiempos en que las obras de arte valían por su gracia, su serenidad o su armonía, la idea de un amable despego, de un diletantismo de gentes bien educadas, de un goce mariposeante. Hoy, el «vigor», el «atrevimiento» se han convertido en categorías estéticas y los críticos tienden a ponerlas por encima de las demás. Pero, con toda precisión, se debe decir que el atrevimiento se convierte en criterio estético cuando se trata de una decisión que, en el sentido que sea, va hasta el final de sus consecuencias. Tiene entonces como sinónimo la «crueldad», tal como la define Artaud: «rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta.» En el momento pues en que el arte que en nuestra opinión tiene valor, nos invita a vértigos, a revueltas abruptas, a todas las formas de frenesí radical, al paroxismo del exceso, al furor contra las consignas de prudencia, de discreción, de buen gusto, el esteticismo debe definirse como la sistematización de una actitud arrebatada, exacerbada por la rabia contra los límites demasiado cercanos; la sistematización de un deseo sin descanso, de una resolución sin medida.

El rápido deslizarse hasta el fracaso total, la caída has-

ta el fondo de la desesperación, el naufragio, con tal de que sea completo, ejercen una seducción de orden estético —de la que, por lo demás, se pavonean buen número de falsos desesperados y de verdaderos mediocres, que querrían que se tomase por negrura de un destino lo gris de una vida. Pero tal seducción no va unida ciertamente a la presencia del propio fracaso; se debe al hecho de que éste es llevado hasta el extremo, hasta lo irreversible e irremediable. La misma seducción reaparece igualmente unida a los héroes de una pasión inaudita, a los autores de una fechoría diabólica, es decir, siempre que se han sobrepasado los límites comunes, siempre que una experiencia, en cualquier dirección, ha sido llevada a su término, lograda más allá de las esperanzas más temerarias, o ha fracasado lo más posible.

Podrá decirse entonces, para allanar las cosas y rebajar los hechos, que, con toda buena fe, no se trata más que del viejo interés que cultiva el esteta por todas las formas de lo excepcional, del gusto que han manifestado siempre a sus semejantes por cualquier cosa con tal de que sea algo nueva, de la fascinación a que se abandona, para escapar al aburrimiento, en cuanto aparece la posibilidad de experimentar un estremecimiento de sorpresa.

Es cierto: lo que es valorado estéticamente es al mismo tiempo excepcional. Pero es falso que lo sea en tanto que excepción o novedad. Lo es más bien en la medida en que corresponde a una fuerza que llega a su término. Pero en ese caso se ve que el interés estético no está unido a lo excepcional más que accidentalmente.

El curso ordinario de las cosas se va quebrando miserablemente, forma algunas charcas, corre un poco más, duda y se hunde en la arena. Riega con parquedad, al pa-

sar, nuestras zonas comunes donde brotan semi-proyectos, donde vegetan semi-pesares, donde se secan apariencias de futuras revanchas, donde yacen algunos restos de pasadas esperanzas.

La exigencia estética no es el absurdo deseo de que todo se convierta en excepcional o de que nuestra habitual condición se transforme en reino de lo extraordinario. Es la voluntad de ver, algún día —desde ahora— cómo lo mismo ordinario deja de identificarse con el *aborto*.

Está abortado lo que esboza, lo que empieza una forma, comienza a organizarse en función de un proyecto, y luego sucumbe a la inercia y permanece inacabado, informe, cualquier cosa. Lo abortado, en comparación con la exigencia estética, tiene como sinónimo lo «feo», es decir, lo propio de una tentativa que no realiza lo que prometía. Es feo lo que comienza con decisión, se pone resueltamente en marcha, y no voy a ninguna parte, se somete de pronto al azar, se desmigaja, se desfleca, la mala suerte, las medias tintas, la indecisión de las cosas que no alcanzan su esencia, el color de los tirantes del primo Adolfo en *La Náusea*.

Es difícil determinar los atributos del valor estético que la edad clásica distinguía bajo el nombre de Belleza. Quedamos perplejos cuando Bossuet, por ejemplo, cree precisar su noción citando «la exactitud, la proporción y el orden», es decir, términos que apenas nos parecen menos vagos que lo que se supone que definen. Por el contrario, lo que excluyó la estética clásica, lo que consideraba como categoría antitética, puede especificarse fácilmente: es lo grotesco, lo siniestro, lo trivial, lo amanerado,

lo mórbido, lo fantástico, lo delirante, lo horrible, lo monstruoso, lo desagradable. A partir del siglo XIX, el problema se invierte. El repertorio de las categorías positivas puede precisarse —en primer lugar, por la misma enumeración de lo que condenaba el clasicismo; y la dificultad, aparentemente insuperable, es ahora la definición de la categoría antitética. Parece como si la estética, desde el romanticismo, no pudiese designar ningún valor negativo sin ser inmediatamente desmentida por la actividad artística, que, a su vez, convierte a ese llamado contrario en valor positivo.

Sin embargo, si es posible una respuesta, será dada probablemente a partir de ese concepto de lo *abortado*. A pesar de la malignidad de los artistas, a pesar de la crueldad que manifiestan respecto a los estéticos que se introducen siempre por las direcciones prohibidas, podemos volvernos confiados por un momento y considerar como irrecuperable estéticamente a todo lo que testimonia una pretensión que acaba mal, un esfuerzo que se ha detenido a mitad del camino, un proyecto demasiado visible que permanece en suspenso en una torpe falta de conclusión, una intención que no consigue borrarse como tal en su realización (19).

(19) Puede suceder que la falta de conclusión de las cosas de la vida sea el tema de una obra muy acabada. Hay que saber percibir lo que la actividad artística añade a la realidad, o lo que saca de ella, incluso en el caso de que apele al realismo.

Las medias tintas, las veleidades, los entusiasmos forzados, los arrebatos que se terminan en rencor, todas las miserias de las virtualidades decaídas, toda esa realidad abortada y, por consiguiente, antiestética puede, sin embargo, hallarse recuperada, por ejemplo, en el neorrealismo italiano, o bien, de un modo convenido, en Flaubert, como lo ha mostrado Sartre.

Pero es gracias a la eliminación de todos los detalles en que de ordinario disimula la realidad su mediocridad radical. La elección de los elementos más significativos del fracaso consigue dar a la

De esta identificación del objeto antiestético con la realidad abortada, no se puede sin embargo inferir que el objeto valorado estéticamente sea el que «realiza su esencia».

Pertenece a una teoría ya antigua el concebir la belleza, no como una propiedad que corresponde a una categoría concreta de objetos, sino como lo que resulta de la coincidencia del objeto que sea con su propio tipo. La cualidad estética tendería a la acentuación de un carácter —eventualmente, a la acentuación de la «fealdad»— de forma que aparezca, en el seno de lo sensible, la idea, el arquetipo, la esencia de que participa. Pero hay que creer en ese mundo de formas puras, de tipos acabados. La adhesión a una filosofía esencialista es la condición previa de una estética semejante.

Pero el arte contemporáneo sugiere más bien el modelo de un mundo privado de formas estables, de un universo discontinuo (de una ausencia de «mundo»), en que se quiebran las esencias. En lugar de pretender la revelación de arquetipos, la actividad artística de nuestros días tiene más bien a romper aquellos en los que aún creemos, a producir la disolución de la esencia, el estallido de la re-

peor mediocridad el valor de lo *peor*, o sea, el prestigio de lo esencial. La realidad lamentable que en vano tiende a su esencia, parece de pronto corresponder a una esencia imprevista: la de lo mediocre. Mediante la insistencia en describir los casos más típicos del esfuerzo abortado, se llega a alzar a éste hasta su mismo contrario, hasta su necesidad y su conclusión inteligible, puesto que se ha convertido en la manifestación directa de una fatalidad que fuerza a las cosas a pasar siempre al lado de su esencia.

Gracias a ciertas técnicas del relato, que Sartre llama procedimientos de «reducción», lo abortado ha sufrido una paradójica conversión de significación. Ha sido transfigurado en su contrario.

Se confirma, pues, que en tanto que tal es el dato antiestético por excelencia.

presentación de lo real. Rechaza darnos el modo de *identificar* las cosas refiriéndolas a la idea que nos permitiría apoderarnos de ellas; nos fuerza, por el contrario, a *diferenciarlas*, a sufrir el choque de su multiplicidad sin ligazón, de su fragmentación, de su movilidad.

Es preciso pues decir que la presencia, en una obra, de una intención manifiesta que no alcanza sus fines; o, en las cosas y los acontecimientos, de un esfuerzo que aborta, basta para señalar el fracaso artístico; pero que el éxito de una adaptación exacta entre una técnica o una conducta y la esencia que deben alcanzar, no basta para satisfacer nuestra espera. Una vez cumplida esta condición necesaria, una vez dada la energía necesaria que permite ir más allá del estadio *antiestético* de las tentativas ingenuas, de las torpezas ridículas, de los tanteos falsamente inspirados, aún es necesario que un aumento de audacia nos haga franquear el estadio *infra-estético* de las cosas bien ordenadas, de los objetos bien retocados, de las conductas normales, de las personas bien asentadas y de los derechos eternamente inmutables.

El comportamiento estético produce sin tregua el desplome de los órdenes establecidos, la revolución de la visión, comprendida la de nuestros paisajes mentales, la alteración de las estructuras, la transgresión de los sistemas. Pero esta subversión generalizada de las esencias inertes, la lleva a cabo mediante la puesta en marcha de la existencia colectiva, y no se limita a la agitación indecisa de individualidades impotentes, ni al sobresalto, pronto desaparecido, de las frustraciones malhumoradas.

El esteticismo corresponde al extremismo —entendiendo que ningún punto absoluto señala la intraspasable ex-

tremidad, del mismo modo que ninguna zona intermedia representa para siempre el «término medio exacto»; es preciso que los más resueltos de nosotros se aventuren lo más lejos imaginable, para que las referencias comunes se desplacen más rápidamente y lo imposible de ayer se convierta más pronto en lo verosímil de hoy.

VIII

Ha llegado el momento de no terminar. Ya es hora de que evitemos rizar el rizo, de impedir que la expresión de nuestras insatisfacciones se satisfaga consigo misma, de apartar a estas pocas páginas de los desarrollos completos con los cuales se bastarían a sí mismas.

Sin embargo, debemos admitir que la voluntad de proceder «sistemáticamente» puede significar algo distinto de la tentación de realizar un sistema, de cerrar un libro o acabar una obra. Puede ser la exigencia de obrar o de hablar con rigor, con la conciencia clara de nuestros propios haberes, si no de nuestros débitos, de manera que las ideas que se lanzan, no caigan en el vacío, que prosigan un movimiento que no sea el de los arranques sin fuerzas.

La suerte de las amalgamas es deshacerse blandamente. Del mismo modo, la necesidad de coherencia, por criticable que sea y por criticada que debe ser, en especial respecto a la actitud estética, no es por completo eliminable. El partido de la multiplicidad, de la movilidad, de la discontinuidad, no puede adoptarse enérgicamente más que a condición de una coherencia que el propio Rimbaud afirmaba cuando quería el *desorden razonado* de todos los sentidos.

Ahora bien, ¿qué nos asegura que nuestras anteriores afirmaciones mantienen entre sí una ligazón necesaria, que

deben cumplirse en lugar de otras determinadas, diferentes o contrarias? ¿Cómo puede una descripción de la actitud estética escapar al reproche de que es disparatada hasta la gratuidad —sobre todo, desde el momento en que la concebimos como el análisis de un comportamiento que debe ser inventado y que le atribuimos, por consiguiente, un objeto ideal, que no es susceptible de ninguna verificación? ¿Cómo saber, en fin, si esas características pueden calificarse de «estéticas» si no es al azar, por capricho o por deseo de lo pintoresco?

La única confirmación de ello podría venirnos de una estética teórica, capaz de indicar con rigor sus propias categorías fundamentales. ¿Es posible una estética semejante?

La mayor parte de los sistemas filosóficos se adornan con especulaciones complementarias sobre la esencia de lo Bello o sobre la forma que adopta la sensibilidad cuando se conmueve con las titilaciones de la apreciación. Ha nacido una disciplina, que se dedica a saquear la «parte estética» de los sistemas de Platón o de Kant, de Plotino o de Heidegger. Aún se aplican a ello, probablemente, personas de juicio, que no han renunciado a la búsqueda de una formulación general capaz de definir, de una vez por todas, el cómo y el por qué de la emoción estética, que no quieren fracasar en la tarea socrática de la determinación de la forma intemporal de lo Bello. Pero sus filas se van aclarando, porque estaría mal visto el no tener en cuenta, en un programa semejante, el dominio privilegiado en que se efectúa la experiencia artística, es decir la historia del arte, y que, tanto respecto a la producción artística viva como a la sensibilidad nueva que engendra, el deterioro de

las generalizaciones teóricas es particularmente rápido. La estética filosófica aparece por así decirlo como la caricatura del espíritu metafísico, nacido del deseo de identidad, de la necesidad de hallar por todas partes la misma cosa, de reducir todas las particularidades dispersas, todos los fenómenos singulares y todos los cambios a la unidad de la esencia —pretensión de la que se puede pensar que habría llegado, en caso de éxito, a la transformación de la producción artística propiamente dicha en almacén de ilustraciones, en reserva de «ejemplos», que puede ser útil consultar, pero cuya experiencia es perfectamente vano renovar.

Guardémonos, sin embargo, de imaginar que, teniendo en cuenta los constantes desmentidos que la historia efectiva de las artes inflige a las doctrinas que querrían determinar su inmutable horizonte, sería muy astuto considerar justamente como el valor estético radical a esa misma impugnación perpetua de los sistemas. Desde luego, sería muy agradable jugar esa buena pasada a los próximos insurrectos: Sí, sí ¡Rebelaros! Hemos tomado la delantera y sabemos, ya desde ahora, que la propiedad esencial de vuestra actividad ha sido siempre, lo es necesariamente, y seguirá siéndolo para siempre, la revolución permanente de los esquemas perceptivos, el trastorno incansable de las estructuras establecidas, la ruptura de los modelos conocidos.

Esta fórmula, que explica bien la producción artística contemporánea, está sugerida tan directamente por ella, que probablemente sea imposible extenderla a otras épocas. Si se experimenta la tentación de aplicársela, es por fidelidad a esa manía metafísica que con obstinación busca definiciones intemporales y que está dispuesta a dar la

vuelta a su afirmación de la permanencia esencial convirtiéndola en afirmación del devenir universal; su apetito de identidad en voluntad de la diferencia, con tal de que, mediante esa negociación abstracta, conserve el lugar purísimo, la altura sideral desde la que legisla por los siglos de los siglos.

Nos quedaría, pues, el abandonar por completo el proyecto de una definición *a priori* del valor estético, para entregarnos al estudio positivo de un objeto empíricamente dado: el conjunto de las obras de arte. La estética de hoy día ha dejado de pretender el conocimiento de lo Bello, ha superado los resabios de su pasado filosófico convirtiéndose en ciencia del arte.

Al parecer, nos está prometida una fértil región, en la que vamos a recoger los «hechos» que la etnología, el psicoanálisis y la sociología nos ayudarán luego a comprender; he aquí la inmensa reserva de obras que la semiología, la iconología nos harán descifrar. Los conflictos entre escuelas serán de buen augurio, las disputas sobre el método, nos darán la seguridad de que se querella por la apropiación de un mismo objeto, que nos arrebatamos *algo* cuya existencia está garantizada por ese mismo hecho.

—¿El qué? —La obra de arte. —¿Cómo se reconoce que un objeto es una obra de arte? —Cuando se trata de un *producto*, de un objeto de fabricación humana. —Pero todos los productos no son obras de arte. Una cacerola, un abrigo no lo son. Un vaso griego, un traje de alta costura, una joya pueden serlo. ¿Cómo se establece la distinción? —Se produce por el hecho de que algunos de esos productos tienen un valor estético. —Así pues, la ciencia del arte, que debía reemplazar a las antiguas reflexiones so-

bre lo Bello impregnadas de arbitrarias evaluaciones, no halla su propio objeto más que gracias a evaluaciones no menos caprichosas, o, más bien: gracias a esas *mismas* evaluaciones.

Precisemos: es cierto que ninguna ciencia se edifica a partir de una neutralidad subjetiva total; la existencia de proyecciones afectivas no condena a la ciencia al subjetivismo, sino que le impone la tarea de conquistar poco a poco la objetividad mediante un progresivo «psicoanálisis del conocimiento». Pero el caso de la pseudo-ciencia del arte es muy particular: en él, el propio objeto de la investigación se halla íntegramente constituido por una opción estética momentánea (la apreciación de una época), sin la cual sería imposible señalar, de entre los objetos fabricados, los que son arte. ¿Qué pensar de un psicoanálisis del conocimiento que quisiera eliminar las valoraciones afectivas inconscientes que actúan en una «*ciencia*» cuyo objeto sería lo *alto* y lo *bajo*? No lo conseguiría más que destruyendo esa ciencia, que se quedaría sin objeto.

Eliminemos nuestras preferencias estéticas y consideremos todos los productos humanos independientemente de la calidad que una tradición o nuestros hábitos personales les atribuyan. Se hace así posible una antropología cultural, cuyo objeto irá desde la vajilla al mobiliario y hasta a la redacción de las constituciones políticas, de los trajes a la orfebrería, de los automóviles a los carteles publicitarios. Pero nadie reconocerá en ella la especificidad del arte.

Una tela pintada es siempre un producto, pero no necesariamente una obra de arte. Las *Voces del silencio* lo anuncian bien alto: «Todo análisis de nuestra relación con el arte es vano si se aplica por igual a dos cuadros, uno de

los cuales es una obra de arte y el otro no.» Pero el propio Malraux advierte que la historia del arte es, desde hace cien años, la historia de lo que es fotografiable, y señala que la fotografía ha permitido englobar en el Museo imaginario, en el lugar de las obras maestras, no sólo los productos de las «artes menores», sino también los de las «artes ficticias» (los fragmentos, los detalles), a los que los encuadres, las iluminaciones confieren una «modernidad usurpada». Dicho de otro modo, la presentación de los documentos, en un álbum de reproducciones, no se limita a mostrar obras de arte, que se designarían por sí mismas como tales, sino que inventa nuevas obras, escoge incluir en el arte productos que habrían podido serle exteriores. La inestabilidad de esta frontera que, respecto a un mismo objeto, se desplaza bajo la inspiración de un fotógrafo, testimonia bastante bien que, en efecto, «todo análisis de nuestra relación con el arte es vano.»

Para que no lo fuese, sería necesario que la obra de arte poseyera en sí misma particularidades capaces de distinguirla de otros productos.

Podría ser, por ejemplo, la intervención manual e individual que, opuesta a la producción mecánica, imprime a los objetos de confección artística un no sé qué de irremplazables: una marca personal, un aire conmovedor de tanteo aplicado, un imprevisto resultante de simpáticas torpezas, un signo de vida, en fin, algo de «humano» —al contrario de los productos del trabajo industrial, de los que se sabe que tienen la frialdad, el anonimato, la inhumanidad de los objetos fabricados en serie. En ese caso se hallan excluidos del arte, al mismo tiempo que los edificios de la arquitectura contemporánea, los productos más típicos del Pop Art, del Op Art, las máquinas del arte ci-

nético. ¿En nombre de qué? ¿En virtud de qué criterio? Gracias a la referencia implícita al modo de producción artesanal imaginado como un modelo que tendría aún en la actualidad una consistencia suficiente para dar al arte en general sus inmutables características.

Entre todos los productos de la actividad humana, son, pues, designados como obras de arte únicamente aquellos de los que se presiente que mejor se prestarán a la ilustración de un discurso cuyo objeto está mal definido y cuyo alcance ideológico (por ejemplo, la apología del artesano) es lo único predeterminado.

El pseudo-concepto de arte es la flor mágica con que la ideología reinante adorna sus desarrollos líricos, sus exhortaciones humanistas, sus especulaciones nobles, cada vez que, en su más grandioso arranque, experimenta la necesidad de referencias «concretas».

Puede suceder pues que el arte tenga como misión el producir la perfección de las formas, o la armonía de las proporciones, o la encarnación de lo inteligible, o cualquier otra nueva versión de la vieja Belleza; o bien, que exprese nuestras riquezas interiores, universos ocultos, los tormentos del alma; o que sea la apertura y la instalación de un mundo, la llegada de la Verdad; o que sea un juego; o, que no sea un juego. La discusión es académica, pues no tiene objeto. El arte no existe. Cada ideología se forma, a partir de esa palabra, el cortejo de temas y de normas que precisa, y determina a su manera la división, entre los oficios, de los que son artísticos y de los que no lo son.

Por eso es por lo que la historia total del arte no puede constituir la experiencia positiva de la que extraería-

mos las categorías que el esteticismo debería aplicar a la vida.

En compensación, a través de lo que se ha convenido en llamar artes en nuestra época, o, para decirlo mejor: entre las manifestaciones teatrales, musicales de nuestros días, entre las producciones que señalan la historia de las investigaciones plásticas o del cine contemporáneo, podemos discernir ciertas particularidades —de las que la principal sería la voluntad de disolver la ilusión de la especificidad de arte, de establecer una continuidad absoluta entre las actividades que aún se reputan como artísticas y la vida cotidiana o el mundo circundante; y a las que las demás proporcionarían sugerencias sobre lo que podría ser un continuo semejante.

Tomémonos la libertad de llamar *estética* al ejercicio de imaginación que podría seguir tales sugerencias, para formularlas, para variarlas, para desarrollarlas sistemáticamente.

La disciplina —alegremente normativa— que llevaba ese nombre se ha extinguido, agotada de haber corrido tanto para adelantar a los artistas e imponerle las reglas que trababa siempre demasiado tarde. Que les siga, pues, y tome, de ellos para preveer su aplicación, las formas nuevas de sensibilidad y de conducta que son los primeros en inventar. Volverá a hallar su audacia normativa sustituyendo las prescripciones que creía poderles dictar por las que ellos mismos pueden proponer para que la vida llegue a su grado más alto de libertad y de intensidad.

Pase lo que pase con el arte en general, y por imprecisa que se haya vuelto la noción de artista, constatamos, en efecto, que es de la práctica del teatro, de la arquitec-

tura, del cine, del ballet, de la poesía —más exactamente: de la franja en que todas las prácticas tradicionalmente «artísticas» se vuelven contra la idea de obra— de donde nos llegan las sugerencias más diversas, los resúmenes más estimulantes sobre lo que podría ser la vida colectiva (mientras que la utilización de las drogas tiene quizás esta misma función respecto a la vida individual exclusivamente).

Pero como tales aperturas son vanas en tanto que las presiones económicas impidan que nos comprometamos en ellas, y siendo cierto que la eliminación de esas presiones es la única que merece el nombre de revolución, digamos que la estética sería la imaginación metódica de la situación post-revolucionaria.

Marx rehusaba describir la sociedad futura; los comunistas serios condenan aún las hipótesis mesiánicas de la propia teoría marxista. No obstante, la hostilidad frente a las «utopías», comprensible en una época en que el proletariado podía tener como fin suficiente el acabar con la situación que se le imponía, no lo es hoy en los países en que el sistema imperante pretende ser capaz de integrar al proletariado y de descargar toda amenaza de revolución mediante la elevación del nivel de vida general. Se hace necesario, en ese caso, recordar constantemente las diferencias cualitativas que deben separar a las sociedades actuales de las auténticas sociedades socialistas, explotando las posibilidades extremas que éstas ofrecerían. La imaginación de la situación post-revolucionaria deja entonces de ser una simple ilusión o una tentativa de diversión; es, por el contrario, la manera de acrecentar las posibilidades de la revolución, mediante la multiplicación de los motivos que tendríamos para deseársela; es la reactualización in-

cesante del proyecto revolucionario, mediante la evocación de lo que promete.

¿Quiere esto decir que la estética tendría como objeto la descripción de tipos de comportamiento, de modos de sensibilidad esencialmente, quizás definitivamente, futuros? ¿Que la aplicación, desde ahora, de las categorías estéticas a la lucha por la revolución sería prematura, imposible? Sería así en la hipótesis de una distinción neta entre la edad de oro y la época austera de su preparación. En la hipótesis contraria de una interpenetración histórica de las fases *post* y *pre* revolucionarias, cuando la revolución se define por la iniciativa permanente antiautoritaria de una lucha contra todas las instalaciones represivas, la oposición de las fases, del mismo modo que la atribución a cada una de ellas de métodos diferentes, es, en el mejor de los casos, la justificación que se dan los temporizadores; en el peor, es la defensa de un estilo disciplinario que, en lugar de caracterizar el período «preparatorio», más bien tiende a prolongarlo más allá incluso de la toma del poder.

Pero ¿qué sería del esteticismo, si las actividades que ya hoy nos es difícil señalar como «artísticas» debiesen continuar el movimiento mediante el cual disuelven poco a poco su especificidad? Si la crítica de la noción de arte y del culto a las obras abocase a la desaparición total de esos vestigios, y, en consecuencia, a la inanidad de la propia crítica, ¿dónde podría hallar el proyecto estético sus referencias, elegir sus modelos, tomar sus categorías fundamentales?

En ninguna parte.

O bien el «arte» y, al mismo tiempo, las actividades que

están unidas a él con una relación crítica, desaparecerán sin que se haya llevado a cabo la extensión real de las categorías estéticas a la vida colectiva. La imaginación de una extensión semejante no tendría pronto ningún sentido; no podría ejercerse, en sentido estricto, más que hoy, en el inestable momento en que ciertas producciones apuntan al estallido del mundo del arte, pero, sin embargo, aún se designan como formando parte del orden artístico y por lo tanto proporcionan el necesario contenido inicial de la decisión estética. Si ese frágil anclaje debiera perderse, el propio esteticismo, por un justo cambio de las cosas (que, además, no tendría importancia, salvo para los fanáticos de lo eterno), no tendría más que una consistencia efímera.

O bien el culto al arte es un fenómeno de compensación, la escapatoria característica de las sociedades que alimentan la fealdad, el absurdo, la vulgaridad de la vida cotidiana. Y el éxito del proyecto estético generalizado es la condición previa a la desaparición de la institución que le servía de miserable equivalente. La estetización efectiva de la existencia se acompaña entonces de la imposibilidad de concebir lo que podía significar la decisión estética, puesto que, una vez más, ha desaparecido la experiencia mezquinamente circunscrita que se trataba de ampliar. Pero la pérdida es leve: la realización feliz de un proyecto nos dispensa de reproducir su definición.

«El arte no es, quizás, en su forma suprema, nada más que la infancia triste de un dios futuro», dice Fernando Pessoa. No es necesario que los dioses se acuerden de su infancia, y menos aún que sepan demostrar cómo han conseguido dejarla atrás.

CARTA CON LA MANO IZQUIERDA

François Châtelet

No me propongo de ninguna manera el objetar tu texto —dejo, de entrada, el plural de cortesía que, entre nosotros, sería grosero, y, para los que eventualmente nos lean, mentiroso—: la *objeción*, como género cultural, supone o bien que las dos partes están sobre el mismo terreno, y que una, que lógica y cronológicamente viene después, reclama, honrada o hipócritamente, precisiones con posibilidades de ser convencida, o que la interpretación tiene otro origen, es la afirmación resuelta de desacuerdo y desagrado. Esta no es, en modo alguno, mi situación: no reclamo ninguna profundización en la medida en que considero que te has explicado plenamente sobre tus propósitos, que tu «demostración» es suficiente, teniendo en cuenta tu objetivo, y que sería una fatuidad subjetiva (quiero decir: empírica, pues existe una fatuidad teórica que no debería despreciarse) interrogarte sobre tal o tal otro párrafo con el que no estoy conforme; no me sitúo tampoco en la contradicción, que me impondría un punto de vista resuelto, deliberada y radicalmente opuesto al tuyo (como el que posee la verdad tiene el derecho y el deber de oponerse al que ha «caído» en el error).

Mi carta viene de la izquierda. En tres sentidos. *Izquierda*, en primer lugar, como la «mano izquierda» de una partitura, la que asegura la continuidad, que permite expandirse a los desenvolvimientos de la «mano derecha», llegar al exceso, y recobrar luego el hilo de la composición;

en este sentido, me sentiría contento de que esta carta fuese sólo una puntuación, una manera de subrayar, en los graves y los agudos, lo que me parece que hay de importante en tu melodía. Tú eres quien debes apreciar las notas falsas y los lapsos. Sin embargo, doy demasiada importancia a tu «des-producción» para contentarme con esa función que es, en el fondo, la que cumple, en general, el prologuista, de más edad y del que, por lo tanto, se piensa que sabe más sobre la manera de «abordar al público» y de hacer por adelantado el trabajo de publicidad de que normalmente debería encargarse el editor, cuyo oficio es ese.

Por eso es por lo que mi texto adjunto es, también, torpe («*gauche*», en francés; igual que izquierda), como se dice de un gesto. El gesto va derecho a su finalidad: alcanza su presa mediante los medios apropiados. El gesto torpe intenta hacerlo: en general, lo consigue, pero debe retractarse, recobrar desmañadamente su orden, restablecer su equilibrio. En una palabra, es la acción patosa. Y, de cara al problema que planteas —en apariencia, el de la actividad estética, pero, en el fondo, el de la actividad individual—, soy, teórica y prácticamente, *torpe* del todo. No tengo doctrina (tú esbozas una que es no doctrinaria). No tengo nada que proponer que vaya contra el camino derecho (incluso si está infinitamente diversificado): sólo quiero señalar que suscita observaciones y refutaciones desplazadas y como apoyadas en el vacío. Es, pues, en el punto de vista de la torpeza donde me voy a situar, aunque sólo sea para probar que la siniestra no es siempre lo siniestro.

De la izquierda: ¿Existe verdaderamente un tercer sig-

nificado? No estoy seguro. Tú lo juzgarás. Desde hace años me esfuerzo en defender el alcance científico del materialismo histórico. He pensado y pienso que los pocos principios establecidos por Marx para hacer inteligible la constitución de las sociedades y de sus transformaciones nos aportan los medios para construir, ahora, los análisis coyunturales que nos permitan no sólo el definir una política de conjunto, aquí y ahora, sino también el incitar al comportamiento individual. Ya sé que suscribes esos principios. Sus relaciones con las perspectivas que propone tu «des-producción» no se me aparecen siempre claramente. A este respecto, quizá me suceda que soy «ingenuamente» *de izquierdas*.

El objetante apunta a descubrir la insuficiencia; «apuesta» a la laguna. Es tu plenitud lo que me inquieta; en el momento mismo en que tu *afirmación* me tranquiliza.

Intento en primer lugar situar tu empresa; esta tentativa me permitirá quizás definir mejor mi marcha, paralela, análoga y desplazada respecto a ella. Me parece que quiere ser, en principio, antihegeliana; y eso, no en el sentido general de que repudiase como exagerada y escandalosa la idea del Saber absoluto; sino, sobre todo, porque no admite la *definición* que da Hegel del arte (y de la actitud artístico-estética que corresponde a ella). Esta definición, digamos con más precisión: esta limitación, esta «colocación» estricta, definitiva y sin posible recurso, que introduce mecánicamente al arte en el sistema cerrado de arte-religión-filosofía, conduce a una afirmación atrayente: «El arte es cosa del pasado.»

En esta formulación se oculta toda la evasión que practica el progresismo contemporáneo frente al mante-

nimiento, el desarrollo, la invención de expresiones actuales que hay que calificar sin duda de artísticas. Esta evaluación, que, a ese nivel, es menos torpeza que astucia, te confesaré, sin culpabilidad, que la empleo con mucha frecuencia. Gozo, me alegro, cuando aparecen la Sonata opus 110 de Beethoven, el segundo trío de Schubert, Xenaquis, Genêt, Dubillard, Picasso... Pero, al mismo tiempo, me excuso por ese desorden, exijo que se pidan excusas, porque lo creo subjetivo, basado únicamente en el hecho de que, como «producto del pasado», transporto una dimensión artística que no podría eliminar y que se realiza en la contingencia. Utilizo el hecho de que «el arte es cosa del pasado» para asegurar la gratuidad de mis juicios, para dejar sin legitimación mis deseos y mis placeres, para burlarme —en nombre de una política superior— de lo que no me gusta y para aceptar lo que —sin más razonamientos— me gusta, quizás circunstancialmente.

Tienes razón cuando rechazas esta astucia. La conozco tan bien que te propongo desarrollar sus implicaciones y recorrer, a fin de ver más claro, las fugas múltiples que ha permitido y que son, en gran parte, las responsables de nuestro mal desorden contemporáneo en este asunto. Vamos, durante algunas páginas, a la pedantería analítica. «El arte es cosa del pasado»: eso quiero decir, en primer lugar, que, cualquiera que sea su «vivencia», o su supervivencia actual, ya no es una actividad esencial, creadora; que se le ha hallado un relevo (en la óptica hegeliana, la racionalidad política); que desde ese momento es un *objeto* de la cultura, cuya inteligibilidad hay que asegurar en la medida en que ha sido una etapa decisiva de la construcción de la humanidad, pero que ya no representa ningún papel efectivo. Se dibuja, desde este punto de vista,

un primer ventanillo especulativo que ha producido obras «notables» pero que tú dejas a un lado, y justamente, como radicalmente sin interés. No tienen, en efecto, significación más que en el interior de una filosofía de la historia que no sólo tiene por evidente la unidad expresiva de la humanidad en su devenir —y que reitera, con ello, los presupuestos de la teología— sino que fija, de una vez por todas, el eminente alcance de la actividad artística. No nos interesan, sino como curiosidades culturales. Sobre este tema, en el siglo XVIII, G. B. Vico dijo muchas cosas inteligentes. En cuanto a Winckelmann, a Goethe, al mismo Hegel, a lo que reconstruyen del pasado artístico significativo de la humanidad, no hay nada que decir, a no ser que su elaboración es admirable y que se podrían decir cosas muy distintas. Esto se refiere también al pesimismo de Spengler, a la ingenuidad conmovedora de Toynbee, a las reconstrucciones imperativas y arbitrarias de Elie Faure y a los artificios líricos de André Malraux.

En esos diversos casos, y cualesquieran que sean las precauciones adoptadas, aparece la maquinaria especulativa. Sea cual fuere, la situación del arte es asignada; *debe* tener su significación. En cualesquiera condiciones de causas y de efectos, están asegurados una situación y un devenir; como «terreno pasado», cuyos exploradores no pueden ser más que los cicerones de «Guías azules» modernizadas, el arte-cosa se ha convertido en menos que un objeto: en una materia.

En esta misma perspectiva, el arte puede también ser instituido como *tema*. Cuando el Instituto de estética de la Facultad de Letras de París buscó la manera de darse importancia contra los múltiples institutos entonces en gestación —desde la geografía hasta la psicología—, des-

cubrió que su «tema» último era la *ciencia del arte*. Entraba así en el gran juego de la investigación objetiva. He aquí otra consecuencia de esa idea de que «el arte es cosa del pasado». Se trata en este caso de adoptar el punto de vista de la neutralidad: desde siempre —o casi— hay actividades que pertenecen, poco o mucho, al orden artístico, por anticipación, por preterición o por vocación. Interesa hacer su clasificación, medirlas, sin ninguna ambigüedad y sin juicios previos. La historia del arte no es la prefiguración del devenir del saber: es el análisis controlado de las diversas maneras que las diferentes civilizaciones han escogido para responder a la exigencia estética propia de la humanidad. Es un conocimiento, que participará ora del conocimiento histórico, ora de la psicología, ora de la historia de las religiones, ora —¿por qué no?— del psicoanálisis.

Tú no pareces más sensible a ese género de tareas que a los frescos históricos totalizadores. No quieres saber nada —aunque sepas muchísimo— de esa historia del arte, erudita o inventiva, que sabe situar, allí donde le conviene, a Botticelli y a Pierre Boulez. Lo que te importa, es que, algo evidentemente anticuado, el arte esté presente, como realidad y como solicitud; y que esté presente de una determinada manera que anula, por así decir, a ese pasado. Pero no vayamos demasiado deprisa. La fórmula hegeliana está en el origen de otras empresas que están junto a la estética institucional, y que tú rechazas igualmente. Entre éstas, las más notorias son la psicología y la sociología del arte. La primera de ellas tiene un gran mérito, ya que además se trata de explicar. Con muy buen sentido, parte de un dato: el hecho de que existen el arte, los creadores y los aficionados, los emisores y los re-

ceptores. Deja a un lado, como irresoluble, todo problema de fundamento o de legitimación: se interroga sobre el hecho de que un determinado artista pueda producir del modo en que lo hace y de que tal lector, espectador, oyente, reciba de tal modo la obra. Con esta óptica, se ha construido toda la crítica clásica. De ésta, tú no hablas, del mismo modo que no evocas la actitud indefinidamente disparatada y evanescente que adoptan la mayor parte de nuestros jueces acreditados por la opinión pública frente a la «des-producción». En eso, también tienes razón. No es, ciertamente, necesario el añadir a dos interpretaciones psicológicas —la del autor y la de los receptores (cuando no interviene la de los actores)— la complicada hermenéutica del crítico, un nuevo tipo de esclavo que debe, para sobrevivir, satisfacer a los imperativos contradictorios de su «apreciación», de sus lectores, de su director y, además de eso, de la idea, por otra parte completamente abstracta, que él mismo y cada uno de los protagonistas se forman de esa tarea «judicial».

Tú no aceptas, y con razón, discutir con los que *volens nolens*, entran en el juego del «mercado de la representación», del «fetichismo del espectáculo», por utilizar las fórmulas aproximativas, pero radicales, de Debord y Vaneghem. Pero se presenta otra eventualidad, más seria, que tú tampoco consideras, y que, sin embargo, por la seducción, que ejerce, podría demandársete. No te acusa directamente; te engloba, considera tu texto como una de esas expresiones del malestar profundo que trastorna la producción del arte contemporáneo y que se esfuerza al mismo tiempo por comprenderlo, superarlo y promoverlo. En una palabra, hagas lo que hagas, haga yo lo que haga con mi «carta de la izquierda», uno y otro estamos dentro del

campo de la sociología del arte. Verdaderamente, frente a ésta, lo que nosotros escribimos apenas si tiene importancia. La sociología del arte —cuando no se pierde en las ilusiones de una pretendida explicación marxista— se interroga sencilla y seriamente sobre las condiciones reales, económicas, en que se fabrican las obras que se denominarán de «arte»; se pregunta cómo adquieren ese título, cómo son difundidas, cómo son vendidas, de qué tráfico son objeto, a qué tipo de público llegan, qué industrias de «reproducción» ponen en marcha...

Forma parte de la esencia de la sociología del arte el considerarle como una «cosa», es decir, como un dato neutro, sin que pueda intervenir ninguna consideración moral, sea cual fuere. El hecho de que el arte como tal, como actividad especificada, sea, en el contexto de la civilización moderna, «del pasado», le confiere una especie de omnitemporalidad que, al menos, facilita la investigación objetiva. Elemento de la realidad ideológica, debe de tomarse en su factualidad y está excluido el que se pueda inferir de su situación actual algo que provoque una conducta o una visión del mundo actuales. Tú no estás de acuerdo con esa perspectiva: te parece que ignora el tipo de compromiso que implican las tentativas contemporáneas, artísticas y, al mismo tiempo, antiartísticas, que luchan contra las santas ideas de la estética del pasado siglo: la obra, el autor, la escuela, la belleza... Su prejuicio legítimo de no-normatividad conduce a los que se adhieren a ella a dar arbitrariamente más importancia a ciertos aspectos —comerciales, ideológicos, en el sentido vulgar del término— y a descuidar otros, a tus ojos más importantes —ideológicos, pero esta vez en el sentido que dio Marx a esta palabra. En una palabra, tú planteas la hipótesis, que no

podría rechazarse por adelantado, de que lo que en la actualidad se coloca bajo la etiqueta de «arte» se comporta de tal modo que rompe con el pasado, con «ese» pasado que se le asigna como definitivamente actual, e instituye un orden/desorden que, en su desaparición agresiva, impide la serenidad del análisis objetivo.

A decir verdad, esta «sociología del arte» es la expresión positivista de una lectura mucho más positiva y realista de la fórmula hegeliana. Lo que tiende a ocultar, es una práctica contemporánea que tú detestas y que es dominante: la que establece «el arte como cosa del pasado» a fin de utilizar esa esencia, ese género cultural que tiene un lugar propio en la historia, al capricho de sus intereses, de su propaganda y de sus beneficios. Esta es una práctica generalizada; es característica de nuestras sociedades que se pretenden modernas, sean industriales o tiendan a serlo; adopta formas distintas, incluso antagónicas, que lo que tienen en común es que presuponen una *esencia* del arte. Unas y otras toman al pie de la letra el hecho de que el arte *se ha convertido en pasado*, que ahora ya se ve circunscrito por su esencia, que está realmente encerrado en su definición y que, por ello —realidad transformada en lo que debe ser— tenemos derecho a utilizarlo como nos parezca.

Creo que aceptarás este ejemplo, el más llamativo, y el más sencillo también, de este tipo de práctica: la ortodoxia soviética en materia de estética y de creación artística que se ha llamado el «zdanovismo», aunque sobrepase, antes y después, el período durante el cual fue el amo en este dominio Andrei Zdanov. Quiero precisar que el asunto no es sólo doctrinal; que tiene consecuencias reales, tanto al nivel de las instituciones como al de la pro-

ducción de «obras de arte». El *realismo socialista*, tanto en sus intenciones como en sus realizaciones, acepta la idea de que existe el arte, efecto a la vez de la naturaleza y de la sociedad; de que esta tendencia hacia lo bello ha sido dada a la humanidad hace mucho tiempo, y de que hay que actualizarlo lo mejor posible. Así, la *doctrina* llamada «realismo socialista» es presentada explícitamente como aplicación de las leyes del materialismo dialéctico a un registro concreto, el de las obras de arte; así, los artistas soviéticos son invitados a recobrar los géneros clásicos (clásico = «pasado») dándoles una significación «revolucionaria»: sinfonías, sonatas, novelas, ballets, poemas *dan* ocasión de celebrar musicalmente, teatralmente, literariamente, la grandeza de la patria revolucionaria.

Estamos muy lejos de los tanteos del *proletkult*; el mismo Bertolt Brecht, que intentó hacer otras cosas, y al que tú consideras, pienso, como uno de los iniciadores de la des-producción contemporánea, apenas está en la línea. Se trata de situarse en el mismo terreno que el adversario: el capitalismo burgués y, aprovechándose de sus adquisiciones, hacerlo mejor que él: Sostakovich como, y mejor que, Beethoven; Ehremburg como y mejor que Balzac; Eisenstein que Hollywood. La lección de la fórmula «el arte es cosa del pasado» ha sido plenamente extraída: el arte *es*, punto y raya; es inherente a la naturaleza social del hombre, tal como la Historia —es decir, la del siglo XIX— la ha impuesto.

Esa es la intención, al menos la *proclamada*, del realismo socialista; y es, ¡ay!, bajo esa óptica como aparecen muchas obras soviéticas (y emparentadas con ellas) antes y ahora. La verdad —oculta— es otra. Se trata, de hecho, de tomar el arte como es, como pretendida esencia y utili-

zarlo para fines bien deliberados que, en esta ocasión, son políticos y apuntan a hacer prevalecer, a consolidar el poder reinante. En este sentido, es justo afirmar que la teoría del realismo socialista es una aplicación a la actividad artística de las leyes del materialismo dialéctico, en la medida en que éste es concebido como la simple vuelta «materialista» de la filosofía de la historia hegeliana. Pero quizás sea más interesante el observar que esta actitud no es la única que ilustra esta práctica, tan común hoy día. Los comerciantes del espectáculo no proceden de modo distinto. Reciben como perfectamente natural la idea de que existen el arte y los géneros artísticos (de la comedia de boulevard al «western»); parten del hecho de que la ideología dominante ha creado, en este terreno, hábitos mentales; se instalan en ese pasado para producir las «novedades» razonables (o las «repeticiones» aseguradas) que tendrán todas las posibilidades de conseguirles el mayor beneficio. Así se precisa la significación real de esa recaída del hegelianismo que tan directamente denuncias: desde el momento en que ha pasado, el arte ha hallado su naturaleza, y desde entonces es posible hacer con él lo que se quiera, con tal de que se respete superficialmente esa naturaleza.

En cuanto a las «contestaciones» actuales (pongo las comillas, de tan mentiroso y difamatorio que me parece el término cuando se aplica a las acciones serias), que no se inscriben frecuentemente en esa perspectiva, pienso que arreglar la comedia de boulevard al gusto de nuestros días dándole un contenido socio-político, contar la guerra del Vietnam como se representa *El Cid* en la Comedie Française o *Aida* en la Scala de Milán, es seguir manteniendo al

arte como pasado de la cultura; más en el fondo, es aceptar la idea de que existe una actividad artística separada y que nos podemos apoyar en ella para magnificar un régimen, acusar a otro, conseguir beneficios, provocar sublimaciones, liberar no se sabe qué potencias democrático-cosmo-sexuales.

Te parece que existe en las producciones de los que continuamos llamando, por convención, artistas, otra fuerza, en la que te basas para definir la conducta de la des-producción. Sin embargo, tu posición se arriesga a ser mal comprendida si no se recuerda otro de sus fundamentos. En efecto, igual que rechazas la integración hegeliana que, con el pretexto de situar, reduce, descartas, como igualmente inaceptable la legitimación universalista, de tipo kantiano, que, asigna también, a la actividad artística una función estrictamente determinada y, con ello, construye la estética como *conocimiento*, que tiene siempre, lo quiera o no, una función normativa. Denuncias así la falsa oposición, tan frecuentemente utilizada hoy por los defensores de una y otra parte, entre el «normativismo» de Kant y el «realismo» de Hegel: demuestras, indirectamente, que las dos concepciones se niegan en abstracto una a la otra y que la una substituye a la otra: tienen, en efecto, esto en común, que es su axioma implícito: que consideran el orden artístico como «esencia», como «ser constituido» o como «ser transformado». Poco importa, en el fondo, que, según Kant, esta constitución produzca una situación de existencia separada (y un modo de conocimiento específico) o que, según Hegel, ese devenir sea un elemento de la totalidad espiritual. En los dos casos, lo que queda, es lo

que hay del arte, especificado, como dato-producto irrecusable.

Contra esta simplificación, cuyo objetivo es asegurar la supremacía absoluta del discurso filosófico, tú protestas. No eres ciertamente el primero en rechazar ese tribunal de la Razón, que sitúa y que clausura. Muchos artistas lo han hecho, amplia, irónica o retóricamente. No es seguro que hayan desarrollado ese rechazo con el rigor necesario: una de las pruebas de ello es que, la mayor parte de las veces, esa protesta legítima se atribuye a la subjetividad creadora y que adopta como heraldo a Kierkegaard. Tú precisas que no es esa tu óptica: me ha sucedido el desear, leyendo tu texto, que seas más violento, que destruyas con más vehemencia las pretensiones exorbitantes y necias de los que, inmersos por completo en la ideología de las «bellas artes», exigen, en nombre de sus subjetividades rabiosas y revolucionarias, invenciones radicales. Tu retirada, sin embargo, no tiene consecuencias: lo importante es que señales la trampa en que con demasiada frecuencia han caído los enemigos de la estética universalista: la exaltación del sujeto creador (que no es más que la «negación abstracta» de la sociología del arte).

Tu posición es radicalmente *realista*. Informado por las malversaciones profundas que las diversas ideologías contemporáneas del arte introducen —tanto si apelan a la estética como si lo hacen a la ciencia, la sociología o el psicoanálisis (o a sus múltiples mezclas)—, convencido de que la filosofía no se encuentra en una mejor posición de inteligibilidad, requieres como punto de partida de tu análisis que el arte, «cosa del pasado» las más de las veces en el presente, continúe siendo, a pesar de todo, realidad *presente*, es decir, actual; que esta actualidad consista preci-

samente en rechazar la situación pasada que impone la ideología, en construir un anti-arte que, conociendo ya las múltiples formas de recuperación, las destruya o las aleje y que, desde ese momento, defina un terreno en que lo que cuente no sea ya la producción de obras, sino la definición de una conducta.

¿El anti-arte? Es cierto que al evocar esa noción, no vacilas en ponerte en una posición difícil. Toda la sofística dialéctica, de inspiración pseudo-hegeliana, se abate teórica y prácticamente sobre este tema. Ciertamente, tú multiplicas las precauciones y los ejemplos; muestras con claridad que no podría tratarse de un nuevo avatar del «arte eterno» (pues es evidente, si no se acepta definir rigurosamente los términos, que el arte, como la filosofía, como todos los demás géneros culturales asegurados por la ideología dominante, no se ha desarrollado más que mediante sucesivas negociaciones); señalas que lo que hoy se atribuye a la actividad artística es, de hecho, una operación de destrucción de esa misma actividad y de aquello sobre lo que reposa: no sólo la obra, el autor, la presentación y la representación, sino también la escuela, el mercado, la crítica...; intentas probar —y quizás lo pruebas, aunque no estoy seguro— que, contra la ideología dominante del arte (y de sus mañas, de sus «recuperaciones» que se prevalecen de las formas tradicionales del anti-arte), se impone una ideología concretamente negativa.

Esta negación concreta, tú la entiendes como, en su esencia, el rechazo de la separación del «arte» —desde ahora, escribiré comillas, cuando me parezcan necesarias— y de la vida. La vida, para ti, es la expresión real de las luchas sociales, de los conflictos y de las represiones múltiples; es la presencia constante del empuje revoluciona-

rio y de la inercia que se opone a él; es el orden/desorden de la historia —que no es ni destino ni tragedia ni «ruido y furia»— sino drama efectivo donde se enfrentan fuerzas antagónicas. Por ello, el anti-arte verdadero es, a tus ojos, la manifestación simbólica, metafórica, de la negación concreta. No funda un nuevo tipo de espectáculo —añadido circunstancial de la acción revolucionaria—; define, liminarmente, en el defecto práctico y, con frecuencia, en el exceso técnico, una actitud, un comportamiento, que tú calificas de estéticos.

Así, partiendo del hecho de que el «arte» quiere en nuestros días la muerte de las bellas artes, alzas la actitud estética contra la actividad artística tradicional. Das la vuelta al axioma kantiano: el conocimiento estético no es la legitimación de la práctica artística pre-dada; el hecho artístico contemporáneo, con sus estallidos, con sus rechazos, con sus cálculos, impone la idea de que es posible, de que es necesaria la utilización real de una práctica estética. Te parece el momento oportuno para proponer una estetización de la vida —en el sentido en que, siguiéndote, acabo de definir esta palabra.

Ciertamente, puede parecer que de este modo reiteras una reivindicación ya antigua. ¿No era la de Schopenhauer y Nietzsche? ¿Y, de modo muy distinto, la de Pierre Louys, Oscar Wilde o André Gide? Más próximos a nosotros, ¿no propusieron su realización los surrealistas? Más cerca aún, ¿no es el tema de muchos movimientos revolucionarios actuales que pretenden rechazar toda separación práctica entre la acción colectiva contra el orden impuesto y la dramática individual? Me abstendré de discutir la relación que pueden tener tus proposiciones con las de Nietzsche: apenas me siento capaz de escribir sobre

Nietzsche. En cambio, me parece útil precisar en qué juzgo que tu posición es radicalmente opuesta a la de los estetas —muy buenos escritores por otra parte— que amenizaron las crónicas durante el curso del primer tercio de nuestro siglo. Estos, habiendo admitido como evidencia, e incluso como necesidad estética, la separación entre la actividad de «creación» artística y la vida cotidiana, pretenden, en función de una elección contingente y que no les concierne más que a ellos mismos, construir ésta según las reglas que rigen a aquélla. El arte es desinteresado y gratuito; por lo tanto hay que obrar en la gratuidad... Dejemos el aburrimiento de esos ejercicios que ni siquiera tienen el mérito de la provocación: es la antítesis del compromiso que tú defines.

Habría más que decir respecto a la actitud del surrealismo de los años 1920–25. Pero lo que me parece fundamentalmente distinto es el conocimiento perspicaz que tú tienes de la naturaleza del juego. No voy a emprender aquí una discusión sobre el sentido y el alcance de las manifestaciones surrealistas que turbaron cruelmente la tranquilidad de la organización artística burguesa de la primera posguerra. Me parece, con todo, que esas empresas, que hoy se prosiguen acá y allá, con más o menos eficacia, en el perfume nostálgico de la repetición y de las que sería erróneo pensar que, en su tiempo, fueron simples entretenimientos, son tributarias de aquello a lo que se opusieron. Tú muestras con claridad que no se trata ni de *provocar*, ni de *dar ejemplos*, ni de *ser* un ejemplo. Frente a las trampas de Wilde y de Gide, poco importa obligar a un nuevo poker... No se introduce el juego como momento impugnador de contingencia, de libertad, de fantasía en el interior de un orden bien instituido; si no se

trata más que de eso, el juego sólo es distracción o reducción; se le admite, también, como anormalidad normal de la normalidad, como las «putas», el alcohol, el tabaco y otras drogas —en proporciones razonables.

Es otro juego el que tú evocas. Cuando hablas de estetizar la vida, invitas a una subversión total: concibes el juego —la práctica estética— como reconocimiento esencial del *alea*, del hecho de que toda conducta, hoy, se inscribe en el horizonte del conflicto, de un conflicto que se desarrolla según causalidades estrictas, pero siempre ausentes, que cambian constantemente sus reglas mediante transformaciones sucesivas, en que todos los actores son a la vez agentes y pacientes, en que las apuestas, siempre limitadas y siempre esenciales, se producen sin cesar sin que se pueda poner un límite. Nuestros juegos, desde los más endebles, como las «máquinas tragaperras», a los más fantásticos, como el juego de los dados, y a los más axiomáticos, como el ajedrez, no son más que la fijación caricaturesca de esas relaciones simbólicas de lo más profundo de las luchas sociales; apelan a la maquinaria, a procesos psicológicos, a clausuras; disimulan el hecho de que todo individuo, preso en la red de los antagonismos sociales, está obligado no sólo a una posición en la partida, sino también a un cálculo aleatorio, tan aleatorio que puede llegar hasta al rechazo de ese «azar».

Así, por una parte desbaratas también ahí una perspectiva tradicional, a la que frecuentemente se han adherido dadá y el surrealismo: aquélla según la cual la actividad artística, concebida y practicada como destrucción de las bellas artes, es como un oasis en lo gris de la cotidianidad, que señala la eventualidad de una generalización revolucionaria y que tiene un valor ejemplar. Para ti, me pa-

rece, el ejemplo viene de la propia sociedad: el anti-arte es del orden de la metáfora, no de la metonimia; no es un elemento estilísticamente distinguido que indicaría el sentido auténtico del «texto»; expresa, de otra manera, sobre ese plano derivado —el de esa costumbre ideológica que se llama el *arte*—, lo que «pasa» en otros lugares; es una escena al mismo tiempo que una escenografía de una realidad siempre disimulada. Se podría decir, de otro modo, que es un efecto: la destrucción de las bellas artes, el mantenimiento del arte/anti-arte en su equivocidad, la ambigüedad que tanto la una como el otro implican, tienen como causas los desórdenes innovadores de la organización social. En una palabra, expresan lo que les produce: los transportan a un dominio particularmente significativo para nosotros a quienes se designa como intelectuales, sin añadirles nada, teniendo como única función el manifestarlos. Es un producto, un efecto que produce, que saca a la luz.

Pero, por otra parte y sobre todo —es importante recordarlo en la medida en que toda evocación de la noción de juego induce, al lector contemporáneo, a la idea de la contingencia y de la elección subjetiva—, tú no dejas de indicar el *nivel* en el que te sitúas: el de la conducta individual. Volveré sobre este punto. En todo caso, lo que me parece completamente seguro es que no pones nunca en duda la posibilidad de construir una ciencia del devenir de las sociedades, la cual reconoces que es la única que puede permitir determinar qué acciones políticas son eficaces, y cuál ha triunfado circunstancialmente. No es a ese nivel, en tu opinión, donde interviene el *alea*. Eres sensible al hecho de que entre esta determinación científica, que proporciona indicaciones generales, y las decisiones co-

tidianas, existe un hiato. Tienes el valor, raro, de señalar, entre las líneas de tu análisis, que las doctrinas revolucionarias, y en especial el marxismo, oscilan tranquilamente entre el dogmatismo —que desconoce, con toda su altura teórica, ese tipo de problemas, que considera indecentes— y el oportunismo —que se alinea para agradar a la opinión pública, ganar más adhesiones o votos, sobre la ideología dominante, como sucede con el PCF desde la Liberación. En este vacío, tienes la audacia de situar lo aleatorio de la actividad estética, metáfora de la revolución, no como guía, no como modelo, sino como lugar de la decisión anticipadora.

Porque hay una extraña «contención» en tu texto. Y lo que contiene, lo que ocultas, por temor quizás de parecer ingenuo o pedante, es lo que, en mi opinión, da todo su valor a tu *des-producción*. El cometido explícito de tu texto es descubrir, en el vacío de la destrucción de la obra de arte, el sentido de la actividad estética que apunta, según tú, a «la prosecución de la verdadera vida», «el juego generalizado, la fiesta permanente, la creatividad colectiva», que legitima «las formas más impacientes de militancia», que constituye «la imaginación metódica de la situación post-revolucionaria». De este modo, recobras una temática clásica que el pensamiento realista contemporáneo —tanto si se interroga sobre las prácticas científicas como si lo hace sobre las prácticas sociales— suele descuidar y que pertenece tradicionalmente a la estética. El problema moral no está inscrito más que en filigranas; está como derivado. Ahora bien, me parece que tu proyecto último es lo contrario de eso.

Permíteme que sea ingenuo o pedante en tu lugar. Tu preocupación es radicalmente moral y tu audacia —mien-

tras que, por otra parte, refutas con firmeza la doctrina estética reflexiva de Kant y el pretendido realismo hegeliano en sus elaboraciones teóricas— es aceptar el plantear *clásicamente* un conjunto de problemas, y eso, porque se nos plantean *clásicamente* en la realidad misma. Como se hacía en el siglo pasado, aceptas el tratar conjuntamente la cuestión del «juicio estético» y del «juicio moral»; te incorporas, a través de esa pantalla, a una tradición mucho más antigua, que es tanto platónica como epicúrea, que rehusaba separar el problema del placer del de la conducta. Como Kant, aparentemente (aparentemente, porque no tienes la misma concepción del arte que él), tomas en serio el «juicio de apreciación»; las páginas que consagras a la categoría de lo «feo» son, paradójicamente, iluminadoras. Y, sobre todo, no vacilas en plantear la interrogación moral, la que todos, hoy día, pertrechados con su armamento teórico o científico, esquivan alegremente.

Continúo esta lectura ingenuamente explicativa de tu análisis. Vamos a ver con más precisión qué complacencias denuncia. Ya he señalado una, entre las más corrientes, que he clasificado con la etiqueta general del oportunismo. Es tan frecuente que debemos volver sobre ella. Caricaturiza la técnica del esquivamiento que es, en la actualidad, la práctica generalizada en estos asuntos. Pretende hallar su legitimación en el cálculo que opera. Reconoce la existencia de una ideología estético-moral dominante, represiva, cuya finalidad inconfesada o explícita es mantener el orden político dado; constata que las capas sociales que, por otra parte, tienen vocación revolucionaria o progresiva, continúan sometidas, en conjunto, en este terreno, a la ideología dominante. A partir de esto, practica una especie de «entrismo». Estando persuadida de que

conduce valores antagónicos, adopta, en apariencia, los del adversario. Está presta a magnificar las virtudes tradicionales, en la idea de que así ganará progresivamente adeptos que, también muy progresivamente, convertirá poco a poco a... ¿A qué, en realidad? Olvida que en esta materia, que es ideológica, los procesos de persuasión son de naturaleza psicológica. Al demostrar, con gran acopio de citas, como lo hacía antes R. Garaudy, que el «comunismo» es el verdadero humanismo, que es el único que puede realizar «concretamente» los valores tradicionales, la familia, el trabajo, la patria, la paz mundial, el progreso en la armonía, se mantienen efectivamente esos «valores», es decir, los núcleos ideológicos que refuerzan el orden existente. Los debates de hace una decena de años sobre la «píldora», como los de ahora sobre el aborto, recuerdan tristemente las más antiguas discusiones sobre el «realismo socialista» y la famosa estética marxista. En ambos casos, existe una sumisión previa al enemigo; se da ese pseudo-realismo, ese espíritu de seriedad que tiene como función el contener las impacencias, reprimir las invenciones militantes, llevar toda actividad a la medida del mínimo común denominador.

Existe otra complacencia que tú denuncias, caricaturesca también, y que halla expresiones más elaboradas —intentaré mostrarlo enseguida—: la que, con el pretexto de devolver vida y posibilidades a lo posible, se dirige a la subjetividad. Liberar lo posible, devolver su alcance a la utopía, romper el cerco de la racionalidad industrial, consiste en ese caso en dar curso libre a cualquier expresión personal, con tal de que esté fuera de lo corriente. Ya no existe entonces problema de «apreciación» (ni de aversión); tampoco existe la interrogación «moral», puesto que la decisión

se deja a la contingencia (la contingencia que es, según la definición que has dado de ella, lo contradictorio efectivo de lo aleatorio). Así se desarrollan, en un entusiasmo triste, las diversas empresas inspiradas por H. Marcuse, que bien pronto se pierden en la recuperación burguesa o en el delirio individual, por falta de haber reflexionado sobre el contexto real en que aparecen. La imaginación que tú deseas es metódica; ésta es endeble...

Pero no es a refutar el neo-conformismo de los reformistas disfrazados con oropeles pseudo-revolucionarios o el anticonformismo aparente de los sembradores de apocalipsis de todas clases, a lo que tú realmente te dedicas. Tu originalidad es el poner en evidencia un *terreno vacío*, el balizar un lugar en que nadie, en el curso de los dos últimos decenios —entendámonos bien: nadie que haya roto con el academicismo especulativo— se ha aventurado (a no ser J. P. Sartre, pero para tratar de esta otra realidad nos haría falta otro intercambio de correspondencia). Se trate del «juicio de apreciación» o del «juicio moral», la responsabilidad de hablar de ellos, de estudiar sus modalidades y sus posibilidades, se deja a los discursos universitarios que, como ya es costumbre desde hace algún tiempo, se contentan con calificar los méritos respectivos de las doctrinas pasadas. Ahora bien, repitámoslo: a cada uno de nosotros, empíricamente, se nos plantean problemas de apreciación y de decisión.

Sin duda se dirá que estos problemas sólo son empíricos, que se inscriben en el marco de la ideología dominante, que pertenecen a una tradición envejecida. Aunque se diga, aunque se esté convencido —y ese es mi caso— de que no hay otra solución que el «bricolage», sigue siendo evasión lamentable el ignorarlos, el tratarlos despectivamente

y atenuarlos. Pues es también ligereza el calificar de inesenciales, en nombre de la teoría de los conocimientos científicos, a las cuestiones empíricas que plantea «en concreto» la conducta individual. Es siempre fácil, por ejemplo, atribuir una situación dada, y las respuestas que se le pueden dar, a una de las «actitudes» descritas, analizadas y «superadas» por la *Fenomenología del Espíritu* hegeliana. No es en modo alguno volver a Kierkegaard el señalar que la inclusión lógica, por exacta y evocadora que sea, no implica de ninguna manera a la decisión. Del mismo modo, da lo mismo saber que toda acción «moral» o todo «juicio estético» tiene poco que ver con la conciencia, con sus falsos debates; que las determinaciones se sitúan en otra parte; sigue existiendo el hecho de que en determinados momentos, en todos los momentos, hay que querer algo y preferir esto a aquello.

Lo que es justo, es que tu texto acepta lo empírico tal como se da, que no lo desprecia y que rechaza toda fuga hacia las teorizaciones tradicionales (que, además, nos dejan, también, igual de menesterosos que antes). Permíteme dos observaciones que aclararán mi asentimiento y que, al mismo tiempo, precisarán mis reservas frente a tu pudor excesivo. Primera observación: Pienso —creo que, en este punto, estás de acuerdo conmigo— que las ciencias sociales críticas, quiero decir, esencialmente y por el momento, el materialismo histórico y el psicoanálisis, han destruido las pretensiones de las ciencias humanas positivas como la psicología, la sociología (de la conciencia colectiva y de sus diversos avatares), la economía política... Han mostrado que el sujeto real no es el que se piensa ni el que piensa: han indicado los principios metodológicos que permiten descubrir las leyes que gobiernan las sociedades y los

individuos —leyes que hay que *conocer* y de las que precisamente los agentes sociales no podrían tener *conciencia*. En cuanto a la relación que hay que establecer entre el *conocimiento* y la *conciencia*, que debe definir la acción correcta, Marx, Lenin y Freud no aceptaron la trampa especulativa: no quisieron tratar de ella teóricamente. El trabajo de crítica revolucionaria, la constitución y reconstitución incansables de la fuerza del partido, la cura psicoanalítica, proporcionan ejemplos de la relación real que se instituye prácticamente entre el «conocimiento» y la «acción», como dicen los programas de filosofía. Han puesto así en evidencia que la función científica es iluminar los juicios circunstanciales, no substituirlos ni, aun menos, determinarlos mecánicamente. Hay riesgos que asumir, un cálculo de lo aleatorio que asegura la crítica científica. Que exista una ciencia, en vías de construirse, de las conductas individuales y colectivas, no significa de ningún modo que se pueda *deducir* empíricamente, aquí y ahora, algo de sus resultados provisionales. Lo teórico es un momento de lo práctico; y lo práctico —de cualquier modo que se intente sacralizarlo, en especial, disfrazándolo con ese sobrenombre greco-germánico de *praxis*— es, en primer lugar, un resultado, a ser posible coherente, de decisiones empíricas controladas.

Segunda observación: dice lo mismo, pero a un nivel de mayor vulgaridad. Sabemos que nuestros compromisos políticos generales, como nuestras orientaciones sexuales de conjunto, no son consecuencia de una deliberación realizada bajo el control del entendimiento calculador o de la razón dominante; que no son, tampoco, un asunto de elección. De igual modo, las presentaciones maniqueas, como la que propone, por ejemplo, Fr. Engels en *Ludwig Feuerbach y el*

fin de la filosofía alemana, no tienen otro alcance que el polémico; sería una ligereza creer que ofrecen una elección real (a menos de suponer que los filósofos, los «intelectuales», son, por naturaleza, como tendería a establecerlo más tarde Karl Manheim, «desclasados», libres de escoger su campo). Por eso es por lo que toda justificación del compromiso en favor del marxismo basada en una argumentación moral es irrisoria (como es irrisoria la idea de que las obras «bellas» son las que ayudan, de algún modo, a la emancipación de los oprimidos).

Precisado eso, aún quedan, constantes, las cuestiones empíricas. La conducta individual no podría ser objeto del conocimiento científico, a no ser retrospectivamente. A este nivel, que, digámoslo una vez más, es tributario de la ideología dominante (y de sus disfraces), existe un conjunto de interrogaciones específicas. En una palabra, no ha llegado aún el tiempo en que podamos pasarnos sin «moral». Digámoslo más burdamente aún: ni la desaparición del Bien, la muerte de Dios y del Hombre, la bobería de la doctrina de los Valores, la inútil pureza de la Razón práctica, el carácter abstracto de los rebasamientos hegelianos, igual que tampoco la constitución de las ciencias sociales críticas, indican cómo, aquí y ahora, hay que comportarse con el camarada de lucha o de amor, con éste o aquél que está situado en la red aleatoria y múltiple de las relaciones sociales. La elipsis habitual es inaceptable en la medida en que deja el lugar al charloteo especulativo, a los «manuales de moral», a las insoportables cosmologías que no vacilan en deducir de las últimas capas paleontológicas o de la estructura de las moléculas, un programa ético tan confuso como perentorio; a las predicaciones de los que han hallado a Dios, la

clase o el partido, a los diversos Tratados de las Virtudes o de los Vicios...

Que el análisis no pueda adoptar nunca un aire doctrinal, que rechace toda normatividad, que sea únicamente descriptivo, que adopte formas no demostrativas, que se exprese mediante múltiples desviaciones —aunque fuese la de la salubridad del lenguaje—, que no aparezca nunca sino como polémica, es algo que está claro. Sin embargo, de cualquier modo que se exprese, es necesario. Ya lo dices tú; puntúas exactamente la muerte de las bellas artes; examinas sus modalidades, sus condiciones; extraes de ella una significación precisa para nosotros. Pero lo que quizás no indicas suficientemente, lo que «contienes», es que el fin de las bellas artes —que dura y que no dejará de durar— tiene como horizonte la muerte de una cultura, de una «moral» —que tampoco dejan de durar— e implica, para nosotros, una «responsabilidad» (pongo las comillas, pero no veo qué otro término podría emplear) completamente nueva.

Porque hay que destruir la idea especulativa según la cual presencia (o actualidad) es sinónimo de actividad. La cultura burguesa, que se alimenta febrilmente con las bellas artes, con las buenas conductas, las medallas, los beneficios, los diplomas, los éxitos, está presente, con una presencia grave, agresiva, que, al cabo de poco, no tiene otro recurso, para imponerse, que enviar sus matones, tan caros a Aristófanes. Es actual, de una actualidad que se inscribe pesadamente en lo que tú y yo convendremos en llamar, con repugnancia, «mass-media». No es completamente activa, sino como retórica que asegura su propia reproducción. En esta operación, le acontece el estar notablemente informada, ser brillante, hábil, «progresista»: Ionesco es «mejor» que Sacha Guitry o Bourdet, como De Gaulle fue

mejor que Mac-Mahon. Pero no hace más que repetir lo que ha dicho, rehacer lo que ha hecho, oponer las mismas soluciones a problemas candentes, plantar sus postes de prohibición al lado de otros postes y recordar, sin cesar, que como toda sociedad tiene sus reglas, no hay más que aceptar las suyas.

A esta inercia, tú opones la invención que vislumbras en las empresas de todos los que, artistas o no, hacen saltar los cerrojos. Dices demasiado y no lo bastante sobre ello. Lo que hay, en mi opinión, *de demasiado*, es el crédito que concedes a esa actividad artística que, porque toma como objetivo suyo la construcción/destrucción permanente del anti-arte, aportaría la imaginación de la situación post-revolucionaria y sería así capaz de movilizar la fuerza para romper nuestras argollas actuales. Estás soñando. De lo que se trata es de ser, si fuese posible, sosegadamente marxistas. La estética, la moral, los comportamientos ejemplares, las muertes valerosas y las búsquedas sacrificadas no son más que síntomas. Hay que decidirse: no producen nada, a no ser su manifestación. Con las acciones individuales pasa como con los discursos teóricos o las expresiones «artísticas»: no *son* nada. Lo activo está, además, en el orden ineludible de los determinismos sociales y de las concienciaciones que imponen las fuerzas colectivas cuando hacen evidente a todos «que no se puede seguir así» y que han definido las soluciones revolucionarias coyunturalmente correctas. La revolución —mundial o no— tiene como *causa* a la clase obrera —mundial o no.

Tú no dices lo *bastante* de ello —al menos si se considera el sentido de tu análisis. Por temor a parecer que te inscribes en esa corriente tradicionalista que apela constantemente a los valores para burlarse de las exigencias de la

auténtica racionalidad y de los movimientos populares, eludes un auténtico problema. Temes —y comprendo esta reserva— que planteándolo, caigas, quieras que no, en la trampa tendida por el sistema de las ideas recibidas; no quieres jugar, un cuarto de siglo después, la partida irrisoria que aceptó, por debilidad política, el PCF inmediatamente después de la Liberación: no aceptas convertirte en el heraldo de la moral, ni aunque sea indirectamente. Mas en el fondo, te preocupas no vaya a ser que te encierres en un círculo de cuestiones abstractas, que, por lo que yo sé (aún no he leído *El idiota de la familia*) no ha conseguido romper Jean-Paul Sartre más que a base de acometidas empíricas, cuando la guerra de Argelia, en su lucha contra el gaullismo, en sus posiciones actuales contra la represión generalizada. Con ello, tu preocupación por la rectitud te lleva a proceder por desvíos.

Hay una cuestión «moral» que radicaliza *singularmente* el problema «estético» del cuadro anti o no-cuadro, de la música anti o no-música. Déjame tomar un ejemplo que me toca de cerca (y que ni siquiera es ejemplar, en la medida en que se repite todos los días, en Francia y en otros lugares): a un periodista le «apalea» con dureza la policía por haber tenido la audacia de informarse sobre una manifestación popular y por haber socorrido a un herido; víctima de la violencia, es acusado por los que le golpearon de ser quien primero agredió; los que le han golpeado, son policías, agentes del Estado, representantes de la ley. Frente a esta situación, ¿cuál es, pues, la actitud rigurosa? Hay dos posiciones abstractas, que se contradicen y se completan. La primera es *legalista*: el periodista ha infringido los reglamentos en vigor (¡nunca mejor dicho!) y es normal que haya sido objeto de una medida de retorsión física y ju-

rídica. La segunda participa elementalmente del *realismo* político: hay dos campos, el de la burguesía, el del proletariado; el periodista tomó partido por el segundo, en una circunstancia dada; es normal que sea víctima de la represión de los matones pagados por los poseedores para hacer ese «trabajo» y que la justicia, salvo imprevistos, dé razón a los que «llevan la porra»; es normal también que los que defienden el otro campo le sostengan activamente haciendo valer los derechos del ciudadano, los de la libre información, entre otros.

Una y otra posición llegan al mismo resultado: la justificación del hecho. Ahora bien, sabemos perfectamente que existe otra perspectiva, que lo concreto —no en su sentido vulgar, sino en el que le da Hegel— no está ahí. Así es como sobreviene nuestro problema, el tuyo, el mío, que no llegamos a resolverlo más que escapando de él. Acumulemos las preguntas, sin preocuparnos por el orden con que lo hagamos: ¿con qué derecho quienes denuncian el carácter de clase del Estado burgués, de su policía y de sus tribunales, pueden prevalerse del derecho que ese Estado proclama? ¿Cómo les es posible oponerse a infracciones, a unas reglas, que ellos condenan por ser, por su propia naturaleza, la misma *infracción*? Su apelación a la opinión pública y a sus hábitos, ¿no es una prueba de que presuponen que más allá de los dos campos existe, hoy, un juez inmanente, frágil e incierto, desde luego, pero al que es legítimo apelar? ¿No es eso lo que significa, en la corriente marxista, la referencia a la fuerza de la corriente democrática? ¿Hay que pensar que se trata de una actitud cínica, circunstancialmente «aprovechable»? Si fuese así, ¿no habría que terminar con esa fuerza? En cuanto a decir que se trata de «entrismo», de maniobras que permiten penetrar en la red del

adversario para batirle en su propio terreno, interesaría, del mismo modo, justificar el hecho de que se acepte ese terreno como lugar impuesto e imparcial del combate.

A esas preguntas, no tengo otras respuestas que no sean proyectos interrogativos, que se unen a los tuyos, con una suspicacia mayor aún. Se articulan alrededor de dos negociaciones: no se puede creer seriamente que, en la lucha socio-ideológica, es decir política actual, la adhesión efectiva al combate de los oprimidos constituya la garantía de una conducta empíricamente justa, en todas las circunstancias (pues el proletariado, como antiguamente el Ser según Aristóteles, se dice de «múltiples maneras»); ya no se puede creer que el esteticismo individual (o vagamente colectivo), injertado en el arte/anti-arte, tenga alguna posibilidad de incitar, de catalizar o de renovar las luchas obreras.

En resumen, pienso que debemos ponernos a esta tarea, tú, yo y muchos otros: a determinar, frente al progresismo bobo que mide la moralidad (implícita y reprimida) según el compromiso político, frente a los sacerdotes de los distintos aparatos, frente a los diversos integristas de extrema izquierda y de izquierda y, aún más, contra el cinismo ambiguo de los que participan —toda vergüenza perdida y toda afrenta soportada— en la construcción de una nueva «nueva sociedad» (pues la antigua, en concreto, aún no está más que en su adolescencia agitada y llena de granos); la idea de que existe una orientación de la conducta antiburguesa, una perspectiva de combate, que se impone en la vida cotidiana, difícil de poner en práctica, que exige un cálculo meticuloso, como quería Epicuro en lucha con los dioses; como lo saben Diderot y Sade, en lucha contra el «hombre» del humanismo.

Más brevemente aún: ¿Vamos a seguir jugando, contra

el *orden moral*, con un dogmatismo abstracto o con unos arrestos inconsistentes? La pregunta no es especulativa; es, justamente, empírica. Tú propones una conducta nueva que se inspiraría en el arte/anti-arte contemporáneo, que, de ese modo, sería un modelo. Ahí es donde me parece que te bates en retirada. Lo que no dices lo bastante es que, *provocada* por el delirio de administración y de represión de las gentes en el poder —aterrorizadas por lo que les espera—, *causada* por las contradicciones de un capitalismo asmático (demasiado rico y sin aliento) y por la presencia insistente de quienes ha reclutado el orden social como «criados sociales» (en Francia, los argelinos, los portugueses, los españoles, los polacos), se constituye otra *fuerza*, que repite, de otro modo, en otras circunstancias históricas, el poder real que Marx y Engels reconocían a los trabajadores de las manufacturas, comprendidos, en nuestros días, los «esclavos» inmigrados. La revolución pertenece a todos esos trabajadores; son los únicos capaces de realizarla, de hacerla real. La actividad artística no será nunca más que un síntoma, cualesquiera que sean las perspectivas que propongo. La cuestión, es una moral de combate que sea efectivamente antiburguesa y que sea coherente. A este respecto, la conducta del arte/anti-arte contemporáneo, en su diversidad, me parece de una causalidad muy débil, por lo mucho que debe a aquello a lo que se opone. Alicia está en el país de las tristezas y de los horrores. El campo de las maravillas —empírico, inmanente, y sin embargo universal— está aún por definir. No es *utopía*, sino *objetivo* de la lucha.

Definitivamente breve: mi torpeza no tiene otro alcance que entender, subrayar y solicitar tu rectitud.

François Chatelet
junio 1971