

# 03. Las vanguardias artísticas y la razón estética: entre De Micheli y Maillard

*Artistic avant-garde and aesthetic reason: between  
De Micheli and Maillard*

recepción: 16 de noviembre 2021  
aceptación: 20 de enero 2022

Sergio Espinosa Proa  
Universidad Autónoma de  
Zacatecas

## Resumen

En este artículo se aborda el problema de las *vanguardias artísticas* utilizando el texto clásico de Mario de Micheli y sometiendo a discusión sus planteamientos, empleando a su turno la posición de Chantal Maillard respecto de la razón estética. La conclusión es que habría que ver el todo de lo humano en cuanto experimento. Nada está decidido: vivir como hombres es apostar por ciertas cosas y renunciar a otras. Sin embargo, todo cambia con la escala: no existe “el hombre” porque lo propio de esta noción es ser una pura abstracción.

## Abstract

The article discusses *artistic avant-garde* engaging the classic text by Mario de Micheli classic text through the stance of Chantal Maillard on aesthetic reason. The bottom line is that we should look at the whole of human as an experiment. There is no written fate: to live as humankind is to bet on certain things and renounce others. Nevertheless, it all depends on the measurement scale: there is no “man” because the characteristic of this notion is to be a pure abstraction.

*Palabras clave: modernidad, vanguardias artísticas, estética*

*Key words: Modernity, artistic avant-garde, aesthetics*

I

*Il faut être absolument moderne.* Este celeberrimo aforismo de Arthur Rimbaud aparece como epígrafe en la primera página de *Le avanguardia artistica del novecento*, libro publicado originalmente por Mario de Micheli en Milán, en 1966. Hoy, con decenas de ediciones, hasta los árabes lo tienen traducido. El punto final de las llamadas vanguardias artísticas lo constituye, según el autor, el cuadro *Guernica*, de Pablo Picasso, pintado tras el ataque nazi a esa ciudad, situada en el País Vasco, en 1937. Lo primero (y, la verdad, último) que asienta es que el arte moderno, a diferencia del anterior, no nació por evolución natural ni por pequeñas mutaciones del gusto, sino por *ruptura* con la tradición mayor de la historia europea. Esta ruptura consiste, en una palabra, en *politizar* el arte: el artista *debe* tomar partido e inscribir su obra conscientemente en una perspectiva de crítica social, lo cual implica sacudirse toda prevención academicista y toda contención ideológica.

Las vanguardias estéticas son en realidad vanguardias políticas que anticipan una guerra contra el acomodamiento de las cosas en el orden burgués. Y ello, a pesar de *nacer* precisamente en el orden burgués: ya Jules Michelet, en los albores de 1848, esperaba que el pueblo tomara en el arte, y especialmente en la literatura, la palabra. El doble vínculo es evidente: *debemos* oponernos al sistema porque queremos ser libres. No podemos *ser* sin *deber ser*. Ahí, como veremos, se anuda todo. En rigor, las vanguardias del siglo XX son una segunda oleada europea de fervor revolucionario, al menos en Francia. Tras la derrota de 1848 se produce un reflujo que vuelve a arreciar a fines de siglo. Pero la tesis de De Micheli no se modifica: hay vanguardias artísticas *porque* hay, de generación en generación, un compromiso con “el pueblo”. Como primera prueba invoca la sensibilidad casi mística (pero no patológica) de Van Gogh, en Holanda; la rabia iconoclasta de Ensor, en Bélgica; tanto la angustia y locura de Munch como la brutal ironía de Ibsen, en Noruega, y el pesimismo de Strindberg, en Suecia. Si el

enemigo fue en cierto momento la aristocracia, ahora lo es la burguesía.

Observemos que se da cierto simplismo en la perspectiva: si pinta o habla de personajes del pueblo (campesinos, pescadores, mineros, lavanderas, prostitutas, etc.) es arte automáticamente revolucionario. Ojalá fuera tan claro. Hasta un niño sabe que no bastan las consignas socialistas. Y esto es importante destacarlo: hay un fuerte tufo currutaco en las descripciones del crítico; se echa de menos la espontaneidad. Parece que pasó por ellas cien veces y no pudo quitar lo estereotipado a sus frases. En fin, lo que realmente vale, como en una gran cantidad de casos similares, es el material que aporta. Es muy curiosa la sensación de que lo que hoy es para nosotros un lugar común, en los años sesenta apenas había sido dicho. De Micheli escribe un poco como espectador de un circo, y de una función vieja y caduca, ya hasta un poco aburrida. La distancia crítica da una sensación de desdén aristocrático. Pero si en ese momento quieren transformar el mundo, los intelectuales saben que primero tienen que morir al mundo. Se desean salvajes. Es el caso de Baudelaire, de Rimbaud, de Gauguin. Salir de la civilización y sus hipócritas artificios para entrar en la naturaleza y su sencillez es el grito de guerra del último. Pero muchos lo habrán de seguir:

Kandinsky irá al norte de África; Nolde, a los mares del Sur y a Japón; Pechstein, a las islas Palaos, a China y a la India; Segall, a Brasil; Klee y Macke, a Túnez; Barlach irá a vivir entre los pobres de Rusia meridional. Otros elegirán el suicidio como solución: Kirchner, Lehbruck... (De Micheli, 1979: 52).

El destino del artista es el desarraigo. Al leer al crítico, no se puede hacer a un lado la sensación de que los artistas de la gran crisis se apartaron precisamente de él, representante de la incapacidad burguesa para captar lo más propio del arte. Todo en él cabe en un *ismo*: populismo, realismo, impresionismo, decadentismo... No es posible no advertir el exceso de calificativos para describir, por ejemplo, un cuadro de Odilon Redon. Pero lo peor es que la historia solo consiste, para este tipo de analistas, en una sucesión de escuelas. Los artistas recitan un libreto escrito en otra parte. Son comparsas, cuando no meros arlequines. Difícil tomarlos en serio. Se saca en claro que el arte de la modernidad echa mano de cualquier cosa: salvajes, idiotas, niños, enfermos, miserables, ignorantes, mentes arcaicas... La pregunta obvia es si dejando teatralmente de ser burgueses se deja efectivamente de ser burgués, lo que implica darse cuenta de que no hay más ser burgués que tener el dinero para serlo. Definiendo al expresionismo, el crítico escribe:

Por tanto, su antipositivismo es, consecuentemente, antinaturalismo y antiimpresionismo, si bien, de hecho, son bastante numerosos los elementos que toma tanto del naturalismo como del impresionismo (De Micheli, 1979: 68).

Es fácil convenir en que no se dice gran cosa con eso. Una pregunta no tan obvia es si el arte moderno tiene o no (si debe tener o no) una fisonomía reconocible. Parecería que el crítico se inclina por algo mucho más positivo. Los artistas del siglo XX pasaban rápidamente de la *alegría salvaje* a una *sombría visión*, de la exaltación a la melancolía. De Micheli no da muestras de entender, por caso, la influencia de Nietzsche en un artista como Vlaminck: todo lo ve en términos negativos, penosos y reprobables. A sus ojos —que, si no son académicos, son claramente hegelianos—, el contacto con Nietzsche y la filosofía trágica solo podría dar por resultado un “alma bella”. Es esta una caracterización de una tal vez enorme sensibilidad, pero con una eficacia práctica nula.

Los estetas, según este punto de vista, no se encuentran tan lejos de los críticos católicos, hundidos hasta la coronilla en el pecado y la descomposición. Si ha habido *ismos*, ello debe atribuirse a los excesos en los que cae la ideología burguesa. Las grandes corrientes solamente se entienden

como reacciones a esta, que en la historia de los diferentes países de Europa van desde la indiferencia más despolitizada hasta el militarismo antisemita. Con todo, se distingue entre líneas una actitud un tanto menesterosa y defensiva: el burgués es un hombre respetable. Imaginemos la hipocresía, la vulgaridad y la abyección que semejante conducta hace imprescindibles. Ser burgués ha llegado a ser una verdadera vergüenza.

## II

A juicio de nuestro crítico, Nietzsche es poseedor de “un brillante pero confuso nihilismo neorromántico” (De Micheli, 1979: 85). A este nihilismo debe, en última instancia, su fascinación, ejercida no solo en territorio filosófico. El expresionismo no habría tenido lugar sin su influencia, a la que sin duda tendría que sumarse la de Freud. De cualquier forma, este movimiento estético se vincula directamente con Van Gogh, Munch y los pintores franceses. ¿Es inevitable que el crítico de arte se vuelva tan frívolo, tan superficial? Dejemos por el momento esta pregunta.

Es frecuente que el artista no sepa bien lo que hace, pero más frecuente es que el crítico lo sepa aún menos. Cada “movimiento estético” tiene su lugar en un desfile al

que Hegel pretendió, nos interese o no, prestar cierto rigor. Su dialéctica era como un sol que la nubosidad del ambiente cubría de vez en cuando. Por lo bajo, sigue siendo lo mismo; como grita un personaje expresionista de Ernest Nolde, *no debemos creer* en esta civilización. ¿Por qué? Porque escamotea el fondo de las cosas, porque es demasiado brillante y demasiado estentórea. La civilización burguesa está impregnada, hasta sus entrañas e intimidades, de mentiras. En el expresionismo se cumple la hipótesis: todo, en la vida social, es falso. A excepción de, por supuesto, sus márgenes y sus afueras. Nada más falso, en particular, que la pretensión de verdad de una actitud aparentemente naturalista. Se llega a lo recóndito, dirá Kandinsky, por lo recóndito mismo, y así es preciso exponerlo.

El artista no ha de comulgar con una realidad tan profana. Prefiere, desde tiempo atrás, la evasión. Esta ya ha tenido como objeto lo salvaje o la naturaleza; no cambia mucho si, con Kandinsky, la evasión se efectúa en nombre de “lo espiritual”. Para lo espiritual, la materia es un estorbo. No por encontrarnos ahora en las antípodas del naturalismo (para Franz Marc, compañero de Kandinsky en *Der Blaue Reiter*, la naturaleza es fea e impura) deja esta estrategia de ser un escape; solo se ha abierto la vía de la abstracción.

La pintura dará lo que ni la ciencia ni la filosofía como técnica han logrado dar. A saber, un real oculto. No hay que sorprenderse: el abstraccionismo pictórico tiene un origen místico-religioso. Son muy significativas las palabras de Marc: “¿Qué es lo que esperamos del arte abstracto? Es la tentativa de hacer hablar al mismo mundo en vez de a nuestra alma excitada por la imagen del mundo” (94). Detrás de la apariencia empírica, que excita tanto nuestras almas, el artista solo ve puntos, líneas y planos. ¡Extraño platonismo! Es que, para nuestra civilización, la carencia de fe va adosada a la falta de fin y de sentido. O se cree en Dios... o se cae en la más nefasta y odiosa desesperación. Para nuestra generación, las cosas no pintan tan dramáticas. Hay mil cosas que hacen de la vida algo que merece la pena. En suma, no se precisa ser religioso para valorar la existencia; al contrario.

Por doquier nos topamos con gente muy traumatizada, llena de odio y ganas de desquitarse con el primero que encuentra a la mano. A mi modo de ver, es la principal fuente de la religión: la necesidad de que exista *sobre todo* la justicia, y la confusión o asimilación de esta con la venganza. No se diga en el cristianismo, cuya disección sin cortapisas fue precisamente realizada por Nietzsche en el último cuarto del siglo XIX. Desde luego, Kandinsky sospecha

que las religiones constituidas e instituidas —judaísmo y cristianismo, en particular— no son, en absoluto, vías para la espiritualización. Son negocios, punto. No se puede confiar tampoco en el socialismo. Simple y llanamente, es necesario desembarazarse de la materia. Es la única forma de salvarse, y hay que agradecerle al pintor la entereza y frescura de sostenerlo. Para Kandinsky, el arte tiene una raíz claramente religiosa, y la tiene en el pregnante sentido de que ella ofrece la salvación. Si la existencia del arte tiene una justificación, esta tiene que ser religiosa; no metafísica, pues no es cuestión de obsequiar una concepción del mundo política e ideológicamente neutra, para satisfacer nuestra sed de sentido, sino justamente de imponer la justicia. Por ello existe en su estética una simbología casi delirante de los colores: el verde es, como una vaca satisfecha, el epítome de la burguesía.

El arte se convierte, así, en un reino absolutamente real que se agrega a la fealdad de lo real empírico. Es, por decir lo menos, un plano que muy pocos pueden habitar; sin artistas nadie sabría que existe ese reino. Más realista, o quizás menos intemperante, es la posición de Paul Klee. Para él, el artista es solo un medio entre dos campos, y por eso utiliza la metáfora arbórea de las raíces y el follaje. El artista lleva a la luz del sol lo que se halla bajo la tierra. ¿Por qué suele ser tan diferente a las cosas tal

y como se ven? Porque al artista moderno no le importan las cosas, sino la *fuerza* que las lleva a serlo. Klee lo dice con inocencia: “Acaso sea un filósofo sin quererlo” (De Micheli, 1979: 101). Y lo dice porque para él está muy claro que la verdad no es la del sentido común ni tampoco la de la ciencia, sino la de la filosofía elevada a la altura del arte. Ella no dice cómo, definitivamente, es el mundo, y menos dice lo que debe ser; solo sabe que *podría ser diferente* a como se nos presenta.

Si fuera filósofo, Klee usaría sin vacilar la distinción spinoziana entre *natura naturans* y *natura naturata*; pero sencillamente distingue entre “la imagen definida de la naturaleza y la imagen esencial de la creación como génesis” (De Micheli, 1979: 101). Cerca de Spinoza, pero más cerca de Bergson: el artista sabe que la creación no puede estar terminada. Pienso, por ello, en términos de duración. Por ello también puede escribir que el arte es una alegoría de la creación. Klee se aparta en todos estos aspectos de Kandinsky, y el crítico no los pasa por alto: se trata de afirmarse en la inmanencia, no de aislarse en una trascendencia inaccesible. La membrana que separa a lo fenoménico de lo nouménico es, para el primero, porosa. Quizá esto explique la aversión teosófica de Klee, doctrina en la cual Kandinsky chapoteaba con enorme gozo. Klee nada

tiene que ver con lo nebuloso, nada con lo fangoso ni fungoso. “No es fácil salir de los jardines de Klee” (106), resume De Micheli. Ciertamente, a pesar de la mala poesía que nos regala, desastrosa y despiadadamente, el crítico.

### III

Valga aquí un pequeño excurso. Mitología, tragedia, filosofía: tres rótulos correspondientes a tres tipos humanos más que a épocas sucesivas. Ocurre, sin embargo, que en la Grecia Antigua uno reemplaza —sin eliminarlo del todo— al anterior. El tipo mítico florece en un clima aristocrático y el tipo trágico en la transición al tipo filosófico, ambos acompañándose y combatiéndose en la invención, la consolidación y el fracaso final de la democracia. El auge de la tragedia tiene lugar entre Solón y Aristóteles: cubre prácticamente todo el siglo V a. C. Para cuando Aristóteles escribe su *Poética*, el hombre trágico ha dejado de ser inteligible. Antes, Platón le ha sido hostil: el medio de la lógica trágica es la ambigüedad, la indecidibilidad. Elude la exigencia filosófica según la cual debe elegirse entre dos proposiciones contradictorias: solo una de las dos podría ser verdadera. La tragedia no zanja: permite (y muestra) la coexistencia de posibilidades opuestas.

Del mito la separa una conciencia más lúcida: sin escritura simplemente no podría cobrar existencia. La tragedia elabora, combina y transmuta de una singular manera elementos míticos, místicos, sobrenaturales, con exigencias de la razón práctica; su suelo es el encuentro de dos concepciones distintas de la justicia: una divina, otra humana; una tradicional, otra “moderna”. De ese choque se obtiene una imagen terrible, desasosegante del ser humano: es él una mezcla explosiva de lucidez y necedad, de fuerza y debilidad, de acción y postración, de culpabilidad e inocencia... No “refleja” la sociedad —ni la humanidad— desde un punto de vista neutro: la tragedia es crítica, es una o bien imponente o bien delicada impugnación de lo dado. Es cuestionamiento, pero practicado desde una zona incierta y movediza, desde ángulos abiertos por la angustia, el desconcierto, la desazón. En las tragedias, ni el corazón ni la razón humana poseen el poder de estabilizar al mundo, de asegurar el equilibrio de las partes. Lo terrorífico, la violencia sagrada de las Erinias-Euménides, continúa siendo indispensable: sin el terror de lo indisponible ninguna disposición, ningún ordenamiento humano sobrevive. En Grecia, este poder de lo indisponible es literalmente demoníaco: la locura, la mancha, lo numinoso, lo siniestro, la maldición —la parte maldita

de Bataille— es inerradicable. El *daímōn* habita en el pecho de todos y cada uno de los mortales, y sus efectos suelen ser casi siempre nefastos. El sujeto trágico — el héroe— nunca es el autor del drama, nunca le imprime su carácter, sino que es su efecto: sujeto desgarrado entre la solidez o la inamovilidad de un pasado mítico y la inasibilidad de un presente abierto, expuesto a todos los peligros. Trágica es esta tremenda tensión entre el carácter (el *Ēthos*) y lo indisponible (el *Daímōn*). “*Ēthos-Daímōn*: entre esa distancia se constituye el hombre trágico. Suprímase uno de los dos términos y desaparece” (Vernant, 1987: 32). Es esta reversibilidad la que otorga el rasgo trágico por excelencia: si se elimina uno de los extremos, el sujeto se disuelve. Por ello choca tan violentamente con la filosofía —la de Platón y la de Aristóteles—, ocupada justamente de zanjar, decidir, resolver, conciliar, solucionar, responder... La tragedia cuestiona —es la herida aún palpitante, abierta por una pregunta—, pero no proporciona respuesta alguna: la existencia humana es contemplada (y consagrada) como un enigma.

El horizonte trágico es, pues, ambiguo, y se encuentra erizado de antinomias insolubles. Es, mejor dicho, la ausencia, la falta de un horizonte común: lo divino y lo humano (por no hablar de la naturaleza)

pertenecen a estratos mutuamente heterogéneos, pero también existen desgarramientos, colisiones y conflictos al interior de cada uno de ellos. La oposición de Antígona y Creonte revela a tal respecto la separación y enfrentamiento de una religión civil, diurna, abstracta y patriarcal, por una parte, y de una religión familiar, ctónica, femenina y nocturna, por otra. Igualmente importante —por lo aporética— es la polisemia de los términos; la misma palabra apunta en diferentes direcciones porque en la realidad nada es igual nunca. El lenguaje de la tragedia no es transparente ni pretende serlo: más bien exhibe su opacidad, su reticencia, su resistencia a ser empleado como medio neutro de comunicación: “La ironía trágica”, apuntan Vernant y Vidal-Naquet, “podrá consistir en mostrar cómo, en el curso del drama, el héroe se encuentra literalmente ‘preso por la palabra’, una palabra que se vuelve contra él aportándole la amarga experiencia del sentido que se obstinaba en no reconocer” (1987: 37).

La verdad de la tragedia es que no hay verdad única. La representación se verifica en muchos planos, pero esencialmente en dos: el tiempo humano, cerrado y sucesivo, está atravesado, diríase contaminado, por un tiempo divino que ignora la sucesión y la contingencia. Muestra la precariedad de la acción hu-

mana, sus giros contraproducentes, el carácter incontrolable, por sus efectos, de cada decisión tomada. Y muestra no tanto la inescrutabilidad de los designios divinos como su equivocidad, su incomprendibilidad: la índole impenetrable de su existencia, cuya esencia no solo no se conoce, sino que es lo desconocido. Por todo esto, la tragedia es una aventura, una apuesta que se lanza, sin garantías, en el horizonte de lo inapropiable. ¿Qué responsabilidad le cabe al sujeto en trance semejante? El héroe trágico no se pertenece a sí mismo, no localiza en sí mismo el hontanar y la justificación de sus acciones: ¡no tiene la culpa de tener la culpa! Es, literalmente, un ser fronterizo, partido en dos:

El dominio propio de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en la que los actos humanos van a articularse con las fuerzas divinas, donde toman su verdadero sentido, ignorado por el agente, integrándose en un orden que sobrepasa al hombre y se le escapa (Verlant, 1987: 41).

Que se le escapa porque nada asegura el éxito de sus apuestas. ¿Hay mayor o menor lucidez en esta posición, comparada con lo que vendrá después, de la mano de la apuesta propiamente filosófica?

## IV

A los artistas que sufrieron directa o indirectamente el conflicto armado les fue inevitable trasladar la angustia a sus lienzos, a sus escenarios, a sus partituras. El expresionismo (alemán) adolece de esta zozobra. Pero basta con invocar a los expresionistas eslavos, como Marc Chagall, para convencerse de que, más allá de la circunstancia histórica, el artista es un aprendiz de brujo. Ha desencadenado a los fantasmas para ser alimentado por su energía, pero en el menor descuido ellos se alimentan de él. La valoración del crítico apenas podría ser más comprensiva: mientras haya alienación, dice, habrá expresionismo. Es “el movimiento más rico y complejo de todos” (De Micheli, 1979: 134). Ya se sabe: en tanto existan razones para el descontento, existirán la evasión y la protesta. Pero en semejante contexto sorprende con su frescura sin reservas el dadaísmo. Por un lado, es la más grave exigencia moral que puede hacerse al hombre; por el otro, es de una ligereza absoluta. Preguntado por su origen, Hans Arp responde:

Declaro que Tristán Tzara encontró la palabra *Dadá* el 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde. Yo estaba presente con mis doce hijos cuando Tzara pronunció por primera vez esta palabra, que despertó en todos nosotros un entusiasmo legítimo.

Ello ocurrió en el Café Terasse de Zúrich, mientras me llevaba un bollo a la fosa nasal izquierda. Estoy convencido de que esta palabra no tiene ninguna importancia y que sólo los imbéciles o los profesores españoles pueden interesarse por los datos. Lo que a nosotros nos interesaba es el espíritu dadaísta, y todos nosotros éramos dadaístas antes de la existencia de Dadá (*apud* De Micheli, 1979: 136).

Detectemos aquí toda una filosofía o al menos un programa de acción (y de omisión). Es otra forma, radicalmente distinta, de entender y hacer la política. La posición de nuestro crítico es, obviamente, de molestia y denuncia. Para él, Dadá es sinónimo de “nihilismo sin parangón”. Lleva al expresionismo a un extremo intolerable: es la protesta contra todo y la evasión *porque sí*:

Así pues, Dadá es antiartístico, antiliterario y antipoético. Su voluntad de destrucción tiene un blanco preciso que es, en parte, el mismo blanco del expresionismo; pero sus medios son bastante más radicales. Dadá está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general (138).

¿Faltó algo? Es de esperarse que la *pars construens* enfatice todo lo que esta religión de lo universal reprime: la libertad, la individualidad, lo inmediato y aleatorio, lo particular y espontáneo. Una actitud como esta es la negación de todo *ismo*, y ya sabemos lo que tal cosa implica al crítico. Ser dadaísta no significa pertenecer a una secta obediente a alguna doctrina. Estamos ante una crítica sin contemplaciones. Más lejos es difícil ir. Se comprende la actitud del crítico: si no respeta ninguna plataforma positiva, si no tiene programa, si no hay una doctrina coherente, si no hay fórmulas ni reglas que establezcan alguna firmeza, Dadá es nihilismo puro. Se comprende también lo que Dadá detesta y combate, sin llamarlo por su nombre, hasta el límite de sus fuerzas: el nihilismo. ¿Lo comprende De Micheli? No lo parece, pues su confusión del nihilismo con la negación irracional de *todos* los valores no remite nunca. Dadá es justamente la desesperación suprema ante el nihilismo de *ciertos* valores. Es una diferencia de profundidad: el expresionismo (y todos los *ismos*) realiza una crítica desde una perspectiva limitada, conveniente; mientras que Dadá lleva el rechazo a un extremo insostenible. No es tanto que lo diga concretamente Tzara, sino que para cualquiera resulta muy claro *qué quiere y qué aborrece* Dadá:

Yo destruyo los cajones del cerebro y los de la organización social; desmoralizar por doquier y arrojar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía individual (*apud* De Micheli, 1979: 140).

No quiere comienzos (teológicos), no quiere sentimentalismos, no quiere plegarias, no quiere optimismo científico, no quiere sistemas, no quiere bendiciones de la lógica, no quiere literatos que pretendan mejorar el mundo... Es la única actitud coherente con la capitulación, con la traición que se observa por todas partes. Es la insurrección del sujeto poético *antes* de quedar sujetado por la ideología política (o estética). Para el crítico, no existe ni obra ni lógica Dadá. Ellos lo proclamaron mil veces: solo es un gesto que puede provocar la obra. Y eso, en los artistas “de verdad”, en los artistas “auténticos” puede no ocurrir o, más bien, puede dar paso a otra cosa, como la intransigencia senil o el mero afán de notoriedad o, para no ir tan lejos, la obsesión del dinero. Probablemente no hay obra Dadá —eso habría que verlo—, pero es seguro que no hay artista que no sea dadaísta en lo profundo y *más* real de sí. Dadá significa reestablecer contacto no con los primitivos, sino con lo más primitivo, de uno y de los demás. El principio de no contradicción

es accesorio. Uno de buena fe puede reírse de muchas exposiciones Dadá, pero lo que estas ponían en juego no era ni es de risa. Uno puede sentirse vagamente timado, pero esa era justamente la intención. En fin, es posible que, en particular, muchos gestos de Dadá sean irrelevantes en su irreverencia y, sin embargo, *el hecho* de que se hayan efectuado no deja de ser gratificante. Es un *movimiento*, y el que lo haya capturado la historia de la estética vuelve a ser accesorio. De Micheli acierta al decir que la fugacidad de Dadá no tuvo como causa la polémica desatada entre André Breton y Tristan Tzara:

Era un movimiento de emergencia, no algo que pudiese reestructurarse, encarrilarse por vías más normales, adquirir una patente legal de identidad y elegirse una morada en la que establecerse para toda la vida. Por tanto, era justo, y entraba en la “lógica” dadaísta, que Dadá matase a Dadá (1979: 151).

¿Qué lógica? Una para la cual el hombre tendría que librarse de lo humano para devenir realmente libre. Una para la cual es noble asumir la finitud de todas las cosas para, con ello, ganar una ilusión de eternidad. Una para la cual la vida se da y se quita su propia lógica. En suma, una lógica ni aristotélica del tercero excluido ni hegeliana del Espíritu incluido. Nada demasiado humano es verdaderamente noble.

## V

Lo que le faltaba al dadaísmo (porque no quería) le sobra al surrealismo: teoría. Sin Marx y sin Freud, Breton no sabría qué hacer. Claro que Marx jamás se lo imaginó y Freud aseguró, en carta al poeta y promotor, que ni siquiera sabía, si algo en concreto, qué querían los surrealistas. Al crítico no le importa; el surrealismo es *mejor* que el dadaísmo porque, en efecto, es un *ismo*: se le pueden aplicar más cómodamente las herramientas y categorías del análisis. Toda la inquietud mostrada en su tratamiento del movimiento Dadá aquí desaparece: bendito sea el Señor, son marxistas y freudianos. A diferencia de los primeros, no se contradicen tanto y si insultan a alguna clase social es con motivos sólidos. Además, se dieron el lujo, como los partidos políticos de izquierda, de realizar depuraciones y expulsiones. Independientemente de esto, el surrealismo posee buena parte de los atributos de una reacción antiburguesa; esa clase ha dado pie a un mundo falso y artificial. Lo real burgués es eso. El surrealismo lo lleva en el marbete: se trata de ejercer violencia contra lo real; se trata de ponerse por encima de lo real. Falta por ver si ese real es el real sin más o una mera máscara burguesa de lo real. Porque contra lo que está esta estrategia es, claramente, contra el principio de identidad y contra la lógica,

no contra un real aleatorio e inesperado. A ese real llega más lejos y más enconadamente el sueño. No es lógico que un paraguas se encuentre con una máquina de coser sobre una mesa de disección, pero de irreal no tiene absolutamente nada. Lo que despierta la imaginación es lo insólito del encuentro. Pero, diga lo que diga De Micheli, Breton lleva toda la razón al afirmar que solo es arte si sabe escapar a las constricciones humanas. En *El surrealismo y la pintura* hay líneas espléndidas:

Para que una obra de arte sea verdaderamente inmortal, es necesario que salga completamente de los confines de lo humano: el buen sentido y la lógica la perjudican [...] Lo que importa es, sobre todo, liberar el arte de lo que tiene de conocido hasta hoy: toda idea y todo símbolo deben dejarse a un lado (*apud* De Micheli, 1979: 167).

Definitivamente, existe una *fuerza mayor* a la cual el arte ha de plegarse. Al cabo, descubrimos que el surrealismo es menos una corriente estética que una actitud del espíritu ante lo real y ante la vida. Es más bien una filosofía que una literatura. Lo esencial, creo, es ese trasvase entre el sueño y la vigilia. Sin pretender hacer un psicoanálisis, la vida cotidiana parece re-encantarse. Mérito de los surrealistas es decidir que lo real tiene dos mitades, con lo cual el sueño recibe muchísimas atencio-

nes. Ha sido incalculable su influencia, y no solo en el terreno artístico. Lo entienda o no, Breton le otorgó un semblante infinitamente menos austero al médico vienés. Lo hizo parte de la cultura sin necesariamente vulgarizarlo, y eso no es nada fácil. ¡No en la cultura burguesa! Por su parte, y tras la ruptura, la pintura sigue su curso. El impresionismo entra en crisis y da paso a tendencias que, obsesionadas con la gramática, derivarán en el puntillismo de Seurat y el abstraccionismo relativo de Cézanne. Cada vez se trata menos de literatura que de la presencia de la pintura en cuanto tal. Es decir, de una *lógica del color*, que es diferente a la que reina en otros ámbitos. El cubismo, que le debe todo a Cézanne, se concebirá a sí mismo no como un procedimiento formal, sino como toda una “condición del espíritu” susceptible de impregnar todos los asuntos de la existencia. Esta condición es decididamente platónica. El pintor ya ni siquiera tiene que distraerse con la realidad: todo deviene deducible, formalmente derivable de una idea. Es parte de un mismo movimiento de evasión de la realidad; al menos, leyendo a Juan Gris, así lo considera el crítico. Pero es en su lectura de Picasso donde De Micheli vuelve a quedar muy corto. Piensa que lo trágico es sangre, dolor, desesperación y muerte, mientras que la alegría es muy “humana”. No ve que Picasso es alegre *porque* es trágico. Su estética no se compadece ni con

las ideologías victimistas ni con la crueldad fascista. Ser trágico no significa caer en la postración o el silencio rencoroso. Todo lo contrario: es afirmarse en plena peste.

Aquí ya no se trata de aplicar un canon artístico o político, sino de rebasar, confiando en el instinto tanto como en la inteligencia, toda tentación canónica. El crítico yerra por completo al imaginar que lo humano es “el anhelo de justicia” y “la lucha por la dignidad”. No, esa es una *consecuencia* de la actitud trágica, no un principio moral, abstracto y metafísico de la acción de la gente. De allí se desliza uno fácilmente al evangelismo y al victimismo. Es la mancha y el límite del humanismo; el lado que comunica con el nihilismo.

Quién sabe si la aversión del crítico por Nietzsche explique su ambigua valoración del futurismo: todo sugiere una emulación caricaturesca del superhombre. ¡Todo por leer a Nietzsche con ominosos prejuicios! O, más probablemente, por *no* leerlo. De todos modos, el arte ya no quiere depender tanto de los filósofos. El futurismo todavía se subordina a las filosofías de Bergson y de W. James. Se busca un arte a la altura científico-técnica del siglo, exigencia que compromete tal vez en demasía al artista. Las páginas dedicadas al futurismo italiano son, con mucho, las más ponderadas del crítico. No profesa simpatía alguna por

Marinetti, pero su valoración de Boccioni y Carrá se antoja muy equilibrada. Lo que anhela el arte es, por encima de todo, no aburrir. Boccioni encuentra el centro perdido, a semejanza de Picasso, en la *emoción*, bien temperada con una intuición bergsoniana tan febril como metódica. No se encuentra forzosamente en el polo opuesto del abstraccionismo, que por el lado de Kandinsky es lírico y por el de Mondrian es de un ascetismo calvinista. Podría decirse que el abstraccionismo está escindido desde su nacimiento en estas dos direcciones, al grado que Ravaisson hablará de un “positivismo espiritualista” que tiene mucho de oxímoron. En realidad, el abstraccionismo es parte de la misma evasión de la que partió el crítico. Lo político del arte tiene, según se ha visto, un trasfondo religioso: hay un temple profético y un acento inspirado en el deseo por regenerar el mundo desprendiéndose de lo contingente. En el límite, el divorcio entre arte y vida se dirime suprimiendo uno de los dos términos de la ecuación. Esto puede revelarse como excesivo. Pero lo peor es negarse, cumplidos los primeros cien años, a extraer de las vanguardias todas las enseñanzas posibles.

## VI

Las cosas cambian rápidamente, y en una dirección no en exceso predecible.

¡Veinte años pueden ser demasiados! Lo que se pudo haber sostenido hace dos décadas resulta, hoy, casi irreconocible. Y lo peor: allí está. ¿Cómo era el mundo entonces? De modo inverosímil y paradójico, podríamos decir que, si era mejor, estaba peor que hoy. En concreto: la estetización del mundo es un hecho... y no se ve que ello sea totalmente bueno. Significa simplemente que no se sabe con qué compararlo. En un tiempo, se tenían las dos versiones: *Civitas Dei*, por un lado, ciudad de los hombres, por el otro. No quiere decir esto que haya concluido la época de las utopías; las hay, pero casi todas —la ciencia ficción mediante— son negativas. Toda utopía posee la forma: así podría haber sido. Si no es que, en algún sitio, lo es. Ciertamente: más execrable que admirable. Dicho lo cual no puede disimularse cierta decepción ante el pasado. Hubo un tiempo en que una buena parte de la intelectualidad se despedía alegremente, entusiásticamente, de la modernidad. Sí, hace veinte o veinticinco años. Se hablaba, entre otras señales y presagios, del *pensiero débole*.

El cambio fue, si no repentino, sí bastante veloz. Hoy, ¿quién lee seriamente a Vattimo? Muy pocos, según creo. Su predicamento duró solo un instante. El libro de Chantal Maillard (2017; la primera edición es de 1998) no se salva del todo del

nafragio. Defender que la razón estética no tiene por qué ser débil, sino femenina y vulnerable, ¿modifica en algo la lógica de la posmodernidad? A la escritora belga le hastiaba que tantas voces se sumaran al coro de la ausencia de valores; en la actualidad, la que es fastidiosa es la cantinela del fin de la modernidad. No se acabó ni se discontinuó ni se cayó absolutamente nada. Posmoderno era solo un tono menor de la modernidad. La nota al pie de la página 51 es premonitoria de lo que uno está tentado a hacer con el resto del libro: “Los entendidos podrán saltarse los tres o cuatro apartados siguientes. Por favor, no dejen que el texto les aburra: sáltenselo”. Una súplica tal vez no solamente aplicable a los “entendidos”. La posmodernidad es como el romanticismo —pero más aguado—. La componen tres decepciones: 1) somos bastante peores que Dios, 2) la economía es incontrolable y 3) el sujeto está a punto de enloquecer. Tres decepciones correspondientes a tres puntos de vista: filosófico, sociológico y estético. Lo que nos hace modernos, según Maillard, es la creencia en los poderes cuasimágicos de la razón. ¡Sin ver y sin necesitar a nadie!

Bueno, a la vuelta de dos siglos, esa fe requiere remozamiento. Las cosas no marchan. Pero resulta asombroso que no se necesita nada, o se necesita muy poco,

para reparar la máquina y enderezar el rumbo. Las cosas cambian por sí solas. ¿Cómo? No por voluntad de Dios, sino por las inevitables metamorfosis del sujeto (que al cabo se ignora si no proceden en último análisis de Dios). En la modernidad, el sujeto conoce, se compadece y crea. ¿Quién manda de los tres? ¿Podrían coordinarse? Kant se enfrentó con singular energía y entereza a estas preguntas, y sus resultados, más o menos, perduran. Consisten en saber sobreponerse a la fatalidad de ser finitos. No todo es cognoscible, no todo es practicable, no todo es experimentable. Y no porque un ser superior lo prohíba. ¿Hay alguien para el cual estas limitaciones no se impongan? Es posible, pero lo único seguro es que ningún ser humano se encuentra en condición de lograrlo. Se puede, eso sí, imaginar a un ser que tendría poderes absolutos. Imaginar tal cosa, sabiendo que para nosotros es imposible, es lo sublime. Maillard recurre al Rafael Argullol de *El Héroe y el Único* (1990) para caracterizar la heroicidad de este sujeto consciente de su impotencia, pero también orgulloso de su dignidad. Si bien justo allí nace con la autora una enorme y quizás insalvable discrepancia: lo trágico no es lo mismo que no ser Dios. Tampoco es lo mismo que enfrentarse con la nada. No equivale a desplomarse en la desesperación. Trágico es que lo divino no sea humano; es todo. ¿Es tan terrible que

así sea? Me temo que sería al contrario. Lo insoportable es que Dios condescienda con nosotros. Puede que todo dependa de este ambiguo gesto.

A muchos nos interesó la discusión sobre la posmodernidad porque, hasta cierto punto, volvía a poner todo en cuestión. Pasado un tiempo, exhala un más bien pringoso olor de santidad. Era pura nostalgia. Se debilitó la razón para permitir el fortalecimiento de la revelación. Esto, naturalmente, se manifiesta de muchas formas. Si la posmodernidad es equiparable al romanticismo, no conviene desestimar sus divergencias. En este, los valores siguen mereciendo el sacrificio de una vida; en aquel, los valores se han relativizado hasta hacerse irreconocibles. ¿Qué queda cuando ya no existen valores absolutos por los cuales dar la vida? Pues no precisamente morir de abulia; según Maillard, nos resta una alternativa: bailar. Lo cual nos recuerda, antes que a Nietzsche, una canción de El Último de la Fila: “Como un burro amarrado en la puerta del baile” (1993). El *pathos* romántico se troca en lo que Maillard denomina, inspirándose en *Salvaje de corazón* (1990), de David Lynch, una extraña ternura. Denota una seriedad de otro cuño. Ya no es sucumbir al perpetuo chantaje de la inmortalidad, sino danzar sobre la cuerda floja de la finitud. La escena de referencia (en un

accidente automovilístico, una mujer, en *shock*, solo atina a pedir su *lipstick*) es de una brutalidad hilarante: ante la muerte, no el humor trágico, sino lo insignificante y lo accesorio a manera de salvoconducto. Definitivamente, la posmodernidad no es dialéctica, una enfermedad de adolescentes, pero tampoco trágica. ¿De qué sería síntoma esta última? De la lucidez, sin duda. Apunta a otra severidad —y a otra alegría—. La mentalidad posmoderna no es ni dialéctica, como lo sería la romántica, ni trágica, como lo sería la antigua: es desencantadamente irónica. “Aguanta un poco más o lo echamos a suertes” (1996), cantaban las dos mujeres de *Ella Baila Sola*. Pero si la conciencia romántica no sabe, o no le interesa saber, que Dios ha muerto, en la posmodernidad esta muerte es un dato casi positivo. Un hecho, no una convicción. Posiblemente sea esto hasta una cuestión de gusto; a Dios ya lo invocan solo los futbolistas antes de iniciar el partido. El sentido consiste en dejar de hacer sentido: *Stop making sense*, reclamaba David Byrne en esa época. “Sin Dios, la criatura ya no es culpable y sólo a ella le compete no seguir siendo víctima de un dios inexistente” (2017: 80). ¿Qué es, para Maillard, lo intolerable de la posmodernidad? Haber perdido la esperanza y, sin embargo, seguir aferrados a la vida.

## VII

La posmodernidad no quiere saber nada del héroe trágico; prefiere al zombi. Es curioso, pero ya podemos hablar de esta estación como algo pasado. Como desde el principio, la sensación general es de ambivalencia. Una vez muerto Dios, ¿qué sigue? Tal vez lo más triste de la época fue creer demasiado pronto en esa muerte y vivir bajo la incerteza y la tibia penumbra de tal hipótesis. Veinte años después, ya no estamos ni tan seguros ni tan esperanzados. La descripción de Maillard se halla, como vemos, teñida de nostalgia. Sin decirlo (hasta ahora), se siente el peso de la falta: Dios no murió de muerte natural, fue sacrificado. Estamos pagando todos ese crimen. Pues bien, ¡paguemos! Pero cuidando que esa deuda no sea una versión raída de la deuda contraída con la salvación. La muerte de Dios tiene un significado doble: no hay salvación, pero eso no tiene por qué entregarnos a la melancolía. Deuda porque Dios muere por nosotros, deuda porque la muerte no perdona ni a Dios. Basta de histerias.

Comentando, en 2016, el filme *Entrevista con el vampiro*, Maillard escribe, en su estilo sentencioso: “La lucidez ya no es un don sino una enfermedad para la que no hay cura y que, si bien dispensa ciertos poderes, es un estorbo para la convivencia”

(2017: 84). Probablemente, aunque suene poco democrático, la lucidez no sea para todos. Lo que se ha fortalecido en estos últimos años es la conciencia moral, no la razón estética. Adopta, por lo mismo, todos los visos de un retroceso. ¡Malísimos tiempos para la filosofía! Para el pensamiento en general. Ciertamente que hay sitios en el mundo en los que ni siquiera se ha experimentado la modernidad; ¡imaginemos la caricatura posmoderna! Por descontado que también existen zonas (de las sociedades o del mundo) que en este particular se han mantenido incólumes. Pero la transición es de lamentarse; las buenas conciencias son cada vez más políticamente correctas. El humanismo recupera el terreno aparentemente perdido. Sus métodos infalibles: integración (como asimilación) y trivialización. Es el mundo de Walt Disney. Un mundo ñango, bofo, confortable y humanizado de un cabo al otro.

El valor de uso de la filosofía reside, a no dudarlo, en la posibilidad de no quedar atrapado en semejante basca. Pero la filosofía, por desgracia, no está a salvo de estas regresiones y perversiones. Presa fácil de la burocracia y de la ideología, descien-de, lo vemos casi todos los días, a niveles abisales. Uno piensa que la culpa es de las universidades. No obstante, si esto sucede acaso sea por lo que se nos ha habituado a esperar de ella. Se ha dejado de guiar por

la lucidez. Para ella, la razón es solo un medio. Sufre, así, deformaciones; padece distorsiones. Es un poco deplorable, por otra parte, que se adjetive a la razón para sacarla del fango en donde se ha hundido. Acaso nada más haga falta recordarle quién lleva la batuta. Que los medios tienen vocación de fines ya lo hemos notado; la razón no se queda atrás en esta pretensión. Cuando Maillard dice que debemos apostar por una “razón lúdica” está enunciando otra obviedad. Equivale a adornar demasiado la bicicleta. Cierto que cuando se refiere a la razón estética nos quiere transmitir la soberanía de la obra de arte, que no puede, sin menoscabo, ponerse al servicio de fines diferentes al suyo. ¿Y cuál es el suyo? Convertirse en obra; solo eso. Tal vez ni eso siquiera. Se trata de una libertad extraña, pues lo suyo es devolverle a la acción humana una frescura cada instante en riesgo de perderse. “Jugar es, pues, vivir, pero vivir sin trabas” (Maillard, 2017: 110). No es difícil seguir este razonamiento.

Pero una cosa es escapar de la esclavitud y otra, muy distinta, afirmar la soberanía. Quizá Maillard no leyó nunca a Bataille. Escapar de la dialéctica del amo y del esclavo es misión imposible sin el truco —llamémosle así— de la soberanía. El hecho es que el juego (están consignados Huizinga, Piaget y Duvignaud) es un com-

ponente de esta experiencia. Habría que ver el todo de lo humano en cuanto experimento. Nada está decidido: vivir como hombres es apostar por ciertas cosas y renunciar a otras. Pero todo cambia con la escala: no hay “el hombre” porque lo propio de esta noción es ser una pura abstracción. No es necesario recurrir a Foucault para cerciorarse de ello. No importa: a nuestra autora le interesa redactar la nómina de esas virtudes negativas que hacen de lo humano (que intenta huir de la abstracción) una apuesta todavía interesante: la invisibilidad, la inutilidad, el silencio, el espacio vacío, las horas muertas... El juego, al igual que la razón, funge como mediación. Jugar por jugar equivale a vivir por vivir y a pensar por pensar. Marx “descansaba” de la redacción de *El capital* leyendo a los griegos. ¿Podría hacerse siempre de la vida una fiesta? ¿Una farsa? ¿Un espectáculo? Sin la inacción, todo comienza rápidamente a perder su sentido; es como repetir mil veces la misma palabra. En una película cubana de los setenta, el director repite, idéntica, una trivialidad pronunciada por el periodista revolucionario Julio Antonio Mella debido a su valor pedagógico: el efecto es increíblemente majadero. En el arte todo puede echarse a perder si no se atienden estos deslizamientos a la ideología pura y dura. Se trata, seamos honestos, de perder y recuperar el sentido. No siempre se logra. Qitemos

la música a una canción y no quedará un poema: nos quedamos con una repetición insulsa. Es parecido a ver a la gente bailando en silencio: se halla muy cerca del ridículo. Hay algo de absurdo, de locura y de patología en cada testimonio artístico. Un verdadero artista es una especie de Asperger, alguien que no está completamente en sus cabales: no es “normal”. El crítico sabe, sin embargo, que gracias a ellos existe algo así como la salud (social tanto como individual). Con todo, el talento es indispensable. Hasta para reeditar un engendro se ocupa; podría no existir la menor justificación aparte de cierta hinchazón del ego. El resultado suele ser, como este, sumamente disparejo. Chantal Maillard dedica la sección central de su libro a una discusión sobre el caos (ella, con coquetería, lo escribe *jaos*, invocando el sonido de la palabra griega) y el azar. No es el caso objetar la idea nuclear: que nada que no brote de este acompañante permanente del orden tendrá visos de obra. El caos no es la amenaza del cosmos: es su útero, su condición de posibilidad. Para la civilización cristiana, siempre ha tenido muy mala prensa; no así para otras tradiciones. El Tao es caótico en un sentido pregnante. No es reprochable mencionarlo, pero considerado a la distancia no deja de ser un lugar común.

## Bibliografía

De Micheli, Mario, 1979. *Las vanguardias artísticas*. Madrid: Alianza Editorial.

Maillard, Chantal, 2017. *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Vernant, Jean-Pierre, 1987. *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*. Madrid: Taurus.