

01.

# El arte: un pensamiento sin consigna

Art: a thought without a slogan

recepción: 3 de diciembre de 2023  
aceptación: 25 de abril de 2024

Sergio Espinosa Proa  
Universidad Autónoma de Zacatecas

## Resumen

El presente artículo tiene como propósito plantear el problema de la obra de arte como una interrupción modulada del mundo del trabajo y de la responsabilidad moral. Es un repudio de toda ideología y de sus consignas, a izquierda y a derecha. Se revisan más de veinte autores, desde Gombrich hasta Eco, desde Hartmann hasta Francastel, desde Ortega hasta Brecht y desde Foucault hasta Comte-Sponville. La obra de arte no es nada de lo que muchos de ellos suponen, pero que así hayan podido concebirla es muy significativo: los tiempos no siempre están maduros para vérselas con ella. Los criterios zozobran, los juicios de valor desbarran y aun así las obras siguen su curso. Que la obra de arte no sea un juego sin trascendencia no significa que deje de ser un juego en una acepción mucho más profunda; que no sea mera depravación no equivale a normalizarla; que no sea la salvación de la humanidad no es lo mismo que anular sus nexos con lo sagrado, y, por último, que no sea lo absoluto no implica disolverla en un todo-se-vale o un todo-vale-lo-mismo. La obra es efecto de una facultad específica de nuestra especie: la potencia figurativa o plástica, una potencia incapaz de actuar sola y con independencia de las demás.

*Palabras clave:*  
*estética, extrañeza, misterio, ideología*

## Abstract

This article aims to pose the problem of the work of art as a modulated interruption of the world of work and moral responsibility. It is a repudiation of all ideology and its slogans, on the left and on the right. More than twenty authors are reviewed, from Gombrich to Eco, from Hartmann to Francastel, from Ortega to Brecht, and from Foucault to Comte-Sponville. The artwork is nothing that many of them assume, but the fact that they were able to conceive it in those ways is very significant: the times are not always prepared to deal with it. Criteria shake, value judgments shake, and still the works go on. That the work of art is not a game without transcendence does not mean that it ceases to be a game in a much deeper sense; that it is not mere depravity does not mean that it normalizes such a state; that it is not the salvation of mankind is not the same as cancelling its links with the sacred, and that it is not the absolute does not mean dissolving it into an all-is-allowed and all-is-worth-the-same. The work of art is the effect of a specific faculty of our species: figurative or plastic power, a power incapable of acting alone and independently.

*Keywords:*

*aesthetics, strangeness, mystery, ideology*

## Extrañeza del arte

La belleza es algo extraño. Basta abrir las primeras páginas de la *Historia del arte* de Ernst H. Gombrich (1985) para quedar advertidos: lo decrepito, lo deforme e incluso lo grotesco o desastroso pueden, en manos del artista, transformarse en algo nunca desprovisto de encanto, una facticidad que se disfruta y atrapa nuestra atención. El artista altera y distorsiona las cosas que se ofrecen a una sensibilidad normal o, más exactamente, normalizada (que no es lo mismo). Puede reflejar las cosas tal como son, pero piensa —acaso oscuramente— que estas no son lo que parecen, que no se agotan ni consumen en su apariencia. El arte no reproduce lo que es, nunca opera como un espejo. Su fidelidad —que la tiene— es de otra naturaleza. El historiador inicia su relato allí: el arte miente, o exagera, pero al hacerlo modifica profundamente nuestros hábitos y desactiva nuestros prejuicios (que, por lo demás, ni siquiera sabíamos que lo eran). En esa libertad se abre y se despliega un mundo. Para ir hasta el final, es

posible afirmar que sin el arte no habría mundo, o no sabríamos que lo hay. Desde luego, la posición del historiador requiere de contención y sobriedad: “La idea más importante con la que tenemos que familiarizarnos es que lo que nosotros llamamos ‘obras de arte’ no constituyen el resultado de alguna misteriosa actividad” (Gombrich, 1985: 12). Es correcto: estas son obras humanas hechas para satisfacer necesidades humanas. De cualquier forma, no son objetos del mismo tipo que los enseres domésticos, los juguetes o las herramientas, que podrían o no ser manufacturados con mayor o menor destreza.

El arte es un lujo, aunque las obras no siempre se vendan a precios demasiado altos. De hecho, podría no haber arte en absoluto... y no pasaría nada. ¿De verdad? Michel Foucault dirá, en su *Historia de la locura en la Edad Clásica*, que la locura es justamente la ausencia de obra. ¿A qué deseo responden, entonces, las obras de arte? Empezarán ahora a desfilarse palabras como ‘equilibrio’, ‘armonía’, ‘perfección’, ‘refinamiento’, ‘gracia’, ‘confort’, ‘espar-

cimiento’, ‘deleite’... Tal vez, hasta cierto punto, o en determinados casos, ‘sorpresa’ y ‘excitación’. El artista no pertenece a otro mundo: se enfrenta a la obra resolviendo como puede los problemas que ella misma le va planteando. Difícilmente se encontrará poseído; estará, cuando mucho, absorto e insomne. Pero la obra le exige todo. Es como una máquina que no siempre funcionará, pero que, cuando lo haga —si lo hace—, todo cambiará. En primer lugar cambiará el artista, que, si en algo se distingue del jornalero o del operario o del artesano, o incluso del intelectual, es en su independencia respecto a reglas y modos preestablecidos.

El artista es un animal eminentemente intuitivo. Pertenece al mundo, pero no se pliega del todo a sus leyes e inercias, al menos no cuando crea. Crea porque no sabe qué debe ocurrir, no sabe muy bien ni qué esperar. El arte es lo abierto, lo inesperado, lo inagotable, lo libre. Solo ahí —haciéndose adicto a la belleza— llega un ser humano a serlo, irónica o paradójicamente, de verdad. Algo es arte si ayuda a abrir los ojos o, también, a entrecerrarlos, si educa la mente y afila la sensibilidad. Quizá esto es lo más difícil, pero sin duda también lo más necesario. Contra Platón, o a su lado, habrá que decirlo así: la poesía (la obra) es la única educadora de la humanidad, aunque, o porque, no

siempre sabemos qué piensa, qué quiere y qué espera de nosotros.

## Polarizaciones

Es inútil esperar un acuerdo o un consenso: la filosofía del arte es, como el arte mismo, una selva de símbolos. No es nada fácil orientarse en ella, y resulta impracticable recorrerla en toda su extensión. Obviamente, hay posiciones aglutinantes y opiniones recurrentes; por ello puede hablarse con cierta cordura de una filosofía del arte, y no de un número inagotable de “filosofías”. Los idealistas harán hincapié en ciertas cosas, los materialistas se fijarán preferentemente en otras; entre el dialéctico y el positivista se producirán fricciones y desencuentros; el fenomenólogo y el atomista lógico se darán olímpicamente las espaldas; el judío será fundamentalmente mesiánico y el cristiano predominantemente irenista, rasgos que polarizarán sus respectivas miradas sobre la obra.

En general, la filosofía es un trabajo más o menos acucioso con los propios prejuicios, que, en vez de desaparecer, ceden taimadamente su sitio a otros, acaso más refinados. Como escribe André Comte-Sponville, la propia filosofía es el resto que dejan los combates de otros: “Contra Platón: Epicuro. Contra Descartes y Leibniz: Spino-

za. Contra Kant o Hegel: Marx. Contra Sartre —por ejemplo—: Freud. Y luego: los unos contra los otros. El resultado: nuestra filosofía” (2010: 209). ¿Ocurre lo mismo en el arte? Sería excesivo darlo por sentado. El artista lucha consigo mismo, y no solo tratándose de Leonardo, Goya, Beethoven, Van Gogh o Picasso: cada artista es efecto o residuo de sus propios combates. La felicidad de Mendelssohn es proverbial —por excepcional—. Se han producido y publicado farragosos tratados incapaces de eclipsar sutiles y brevísimas revelaciones. Tal vez la estética más completa sea la *Ética* de Spinoza; la de Lukács, tan voluminosa, se antoja a primera vista estéril y reiterativa. También se presentan otras contradicciones: Bertolt Brecht, antiplatónico declarado, termina confiando, como el ateniense, en las virtudes pedagógicas de la obra de arte; Jacques Maritain, ferviente católico, exime al artista de todo pecado: “No hemos de juzgar al artista. De un modo o de otro, Dios hace que se cumpla su destino” (1955: 70). Hay quien espera todo del arte; hay quienes no lo soportan. Si Nietzsche piensa con el olfato, Adorno lo hará con las orejas. Valéry ve en el arte el triunfo de la conciencia; Breton, el de lo inconsciente.

Posturas hay casi para todos los gustos y menesteres; lo difícil, como suele suceder,

es elegir. Aunque ¿en verdad se trata de eso? Quizá las obras de arte pertenecen a un estrato ontológico específico: no son ni objetos teóricos ni objetos prácticos —lo que significa que no son ni verdaderas ni falsas, ni (moralmente) buenas ni malas—; son productos del gusto, que según Kant constituye una facultad irreductible al entendimiento y a la conciencia moral. ¿El gusto? Sí: la capacidad de juzgar, la facultad de discernimiento (*Urteilkraft*), que no es ni puramente teórica ni meramente práctica; ni solamente racional ni exclusivamente sensible. ¿Qué parte del sujeto la ejerce? ¿No será función del inconsciente? ¿Tendrá que ver con la imaginación radical?

Sea como fuere, la obra se sitúa en un plano ontológico propio: es real, como la silla de Van Gogh, pero extrañamente irreal; un real dotado de un suplemento ajeno al objeto físico (natural) que tampoco se confunde con la libertad (moral) del sujeto que la crea o la experimenta. “El mundo estético”, escribe Max Bense, “no sólo está realmente presente, sino que, además, se remite a un nuevo modo de ser” (1960: 25). Hay, al lado de los objetos técnicos, regidos por la lógica de la utilidad, y al lado de los objetos morales, regidos por la conciencia del deber, un modo de existencia de los objetos estéticos, regulados por la percepción de un registro inobjetivo y,

a su turno, extrañamente inobjetable. La obra es bella... o no. Tal vez. Pero ¿cómo y desde dónde reconocerla? ¿De qué es signo la belleza? ¿A qué reglas tendría que ajustarse? Y lo decisivo: ¿qué o quién se las impone?

## Misterio del objeto estético

La estética ha sido y es, hasta el día de hoy, insufriblemente académica; para resistir más y eludir, se antojaba menos como disciplina que como perspectiva, destino tan funesto. Se diría, con sobrada razón, que con Hegel fue alcanzada una cima insuperable y que el resto viene cuesta abajo: la historia de la estética, o su contenido esencial, es una serie de notas a pie de página de la *Fenomenología del espíritu*. En la filosofía del arte de Nicolai Hartmann, por ejemplo, esta dependencia es patente: entre el plano sensible/real y el fondo inteligible se habrá de colocar la interfaz del espíritu. Desde cierto punto de vista, la única innovación de esta ontología es que el espíritu, aligerado de ciertos lastres metafísicos, aparece como la facultad de leer, y de leer entre líneas: es la posibilidad de articular lo real con lo irreal, de otorgarle gravedad a lo que sería meramente ideal. Con todo, la noción más interesante es la del arrebató: “Mediante la idealidad de aparición se destaca el objeto estético,

quedando arrebatado al mundo real e introducido en el ideal” (Hartmann, 1961: 196). Es obvio que aquí lo real está pensado en la chatura de lo ordinario o banal, es próximo a lo tematizado por Heidegger como “ser-a-la-mano”: de hecho, un real segregado por el lenguaje y por la técnica. ¡Un real atravesado de cabo a rabo por lo irreal! La obra de arte es por su cuenta un objeto arrancado a la objetividad, liberado de ella, devuelto parcialmente a la inexistencia. Esta parcialidad justifica el carácter estratificado, hojaldrado, caducifolio, que se ofrece a su análisis. Entre la superficie y el fondo, la obra ensambla distintos planos de inmanencia; en una expresión que hará fama, Hartmann menciona algunos de ellos, como la “vida”, el “psiquismo”, el “destino humano” y, en el límite, una universalidad “que nos afecta y sobrecoge” (1961: 199). Sin esta estratificación, la obra es un barquito de papel, una bagatela. Cuántas capas o estratos la compongan es indeterminable; lo decisivo es, me parece, al hilo de la argumentación de Hartmann, que hay obra porque el lenguaje humano apenas rasca la superficie de las cosas: es “demasiado pobre” para expresar el mundo interior. Así, defender que el arte es un lenguaje resulta, cuando menos, confuso. Hay arte porque el lenguaje no existe para expresar, sino para abstraer y empobrecer la vida: operaciones necesarias a fin de garantizar

la comunicación. Su eficacia es el reverso de su insuficiencia.

La obra aparece como expresión de una singularidad, palabra que quisiera dar fe de una densidad humana extraña a su plano lingüístico: inconmensurable a él. De ahí el misterio del objeto estético, que en la poesía —la música de las palabras— llega a sus más altos —o profundos— cotos: hace decir al lenguaje aquello que no es posible decir. La ontología de Hartmann se revela ahora como un viaje que arranca de Hegel en dirección a Nietzsche, un recorrido infestado de peligros. Que el ser se encuentre estratificado y que cada estrato sea heterogéneo respecto al otro parece un tema nietzscheano; que haya un fondo ideal y una superficie real subordinada a este remite a la dialéctica hegeliana. El equilibrio entre ambos enfoques es asaz precario, y tal vez conservarlo sea lo de menos. Acaso bastaría percatarse de la densidad específica de la obra para situarnos en un mirador apropiado. Ella es menos un encapsulamiento sucesivo —al modo de las matrioshkas rusas— que un ensamblaje de heterogeneidades, menos un rompecabezas que un bricolaje. La obra imita a la tierra y a sus plegamientos, al juego —siempre violento e imprevisible— de la intrusión y la extrusión, de la inducción y la subducción: los estratos ontológicos se comprenden y descifran

en la obra como una tectónica de placas. ¿Quién es el artífice que obra en el artista? El espíritu, naturalmente, solo que este no se halla por fuera ni por arriba de ella, como imaginaba Platón, sino en su magma, que Nietzsche llamaría, siguiendo a sus maestros Wagner y Schopenhauer, voluntad de poder. Es el espíritu, en efecto, solo que desdivinizado, es decir, desantropomorfizado.

## Creación de lo desconocido

En la ontología de Hartmann se propone una gradación desde lo inmediato sensible (o sensorial) hasta lo sobrecogedor. Sin que se dé continuidad, el filósofo presupone una cierta contigüidad de los estratos; de lo contrario, cada uno sería un islote o, peor, un planeta caído en sí mismo. Lo estético —ni lo científico ni lo ético ni lo religioso— es el vehículo, el dispositivo responsable de conectarlos, ya que, por más elevación o profundidad que alcance, semejante objeto siempre conservará una faz concreta y objetiva: no logrará desprenderse de ella. El arte viene a ser fruto de ese difícil equilibrio entre fuerzas de abstracción (centrífugas) y fuerzas de concreción (centrípetas); el entendimiento es ejercido con sobriedad, se mantiene a raya. Tal es la ética de lo estético: respeto irrestricto a lo ininteli-

gible. No es por azar que las obras nacen en el borde del lenguaje; más allá del respeto a lo dado, la obra es creación de lo desconocido. Y esta creación no es artificiosa, puesto que le abre camino a una heterogeneidad constituyente: no solo hay más cosas que palabras, sino que hay más sentimientos que cosas. Pero esto no se reduce a un desfase cuantitativo; entre el sentimiento, el pensamiento y el discurso media la inconmensurabilidad, registros que no por vinculados son menos autónomos. La obra acusa estos saltos cuánticos, los expresa: “la presentación simbólica de la realidad subjetiva para la contemplación no sólo está experimentalmente más allá del alcance del lenguaje [...] es imposible en el marco esencial del lenguaje” (Langer, 1966: 31).

No habría obra si todo fuera decible, si la existencia cupiera íntegra en la lengua; la vida se expresa rompiendo sus diques, desbordando sus canales, pero lo hace de modo articulado: no es ni una confesión ni un lloriqueo; incluso al capricho se le otorgan reglas y escenarios. Producir lo desconocido, o, más modestamente, darle lugar, es lo distintivo de la obra de arte: su pedagogía. Si genera conocimiento, es, como también la verdadera filosofía, un saber del no saber. Esto no significa que la obra escape al análisis; su existencia y sus rasgos básicos son perfectamente racionales. Las

obras vienen de lo inefable, pero en sí mismas no lo son; plantean un misterio, pero por sí mismas no son sobrenaturales.

Ahora bien, que no sean inefables o sobrenaturales no les quita especificidad: “Con el arte se mezclan el juego, la fantasía, la imaginación que se sirve de ficciones tanto para salir de lo real como para entrar en ello profundamente (Cervantes, Rabelais, Swift)” (Lefebvre, 1968: 96). Desconocido, pero más profundamente real que la realidad ideológicamente convenida, el arte es una locura más sana y reveladora que la cordura instituida como norma. Incluso el marxismo más chato reconoce en las obras la presencia de lo inconsciente como una fuerza positiva: son el crisol de las ideas más lúcidas, porque el saber que cae platónicamente del cielo o el que produce la experimentación de las ciencias duras es más ficticio que las ficciones del arte.

La obra es un fruto de la tierra, germina en lo oscuro y madura al sol. “La obra se coloca delante del conocimiento como un hecho para conocer”, subraya Lefebvre (1968: 96). Reconoce, así, en ella una novedad radical, a la vez que le concede una especificidad temporal: el arte es menos atemporal que intempestivo, ajeno a toda actualidad. La obra se posa en las cosas con una peculiar parsimonia, con una sospecha fértil acerca de su sentido y

su relevancia. Llega con retardo y avanza con otro ritmo; aunque incluye al trabajo, no pertenece a su horizonte, que es el de la inteligencia y la razón. Menos que resultado de la inteligencia emocional, la obra de arte es efecto de una emoción inteligente, de una sensibilidad intensificada y llevada al extremo de su poder. En consecuencia, su realismo no es ni ingenuo (no da por buena la realidad dominante) ni pedantesco (sabe que con ese real no se debe ni se puede pontificar). No puede hacer mucho, pero pone todo hacer, todo hecho, en una singular perspectiva. La obra es puro realismo crítico.

## Revolución sin consigna

La ética de la obra induce a experimentar lo todo, y a experimentarlo por cualquier razón. Es célebre el aforismo-mandamiento de Rimbaud: “El poeta se convierte en vidente en virtud de un largo, inmenso y razonado trastorno de todos sus sentidos” (1987: 191). Esta conversión es asegurada, cuando es el caso, por la obra. Pero el vidente no es para Rimbaud aquel que meramente descubre la verdad, aquel capaz —como lo fue Edipo— de escuchar, replantear y resolver los problemas, sino el que —oscuramente— intuye que ha de fundirse, de hundirse con la Esfinge; este es el sentido de la expresión “hacer que

su alma sea monstruosa”. Desde luego, la obra de arte tiene que ver con la magia, solo que no es ni negra ni blanca, es una suerte de magia inversa, de magia enderezada contra ella misma. El poeta se hace vidente “apurando todos los venenos” (Rimbaud, 1987: 191); sin tormento no podrá reconocer la bienaventuranza, sin delirio no sabrá cultivar lo desconocido, ni siquiera podrá llegar a su umbral. La obra es el puente que enlaza al trabajo con la *desobra*, con el derrumbe de todos los muros, cloacas y torreones que mantienen aprisionada a la existencia.

¿Qué ve el vidente? Lo inaudito y lo innominable. Y ¿qué hace con ello? Absolutamente nada; solo ha visto... para desintegrarse. Pero ha marcado un camino, ha adivinado una salida. Detrás de él viene el poeta, avanzando trabajosamente. Y detrás del poeta, el mundo (la realidad convenida y consentida). La obra, sin propiamente buscarlo, ha encontrado, o, mejor, ha abierto, ha practicado una salida; esto es lo que había comprendido Picasso. Existe, en efecto, un afuera del mundo, un afuera de la caverna, y la obra es un poco la ventana o el tragaluz, pero, a diferencia del filósofo platónico, el vidente no sale de ella para volver —emocionado, iluminado, transfigurado— a despertar a sus semejantes; no retorna, no dice cómo ni a qué santos salir, ni persuade a ir ni

describe lo que hay afuera. Es el poeta, el músico, el pintor, quien asiste, desde una distancia conveniente (la tierra en su órbita) su desvanecerse en el aire; su destello ilumina brevemente la caverna. En suma: la obra es como el vitral de la catedral gótica, pero un vitral, cual debe ser, visto desde dentro.

Experimentarlo todo, pero sin proyecto, casi sin afán: no hay método a seguir. La obra es el hallazgo, “una mentira que nos hace ver la verdad”, respondía Picasso (1978: 403). Por ello, no hay evolución en el arte: es la apoteosis de la presencia, su afirmación sin tiempo. “Si una obra de arte no puede vivir siempre en el presente no se la debe tomar en consideración” (404). La obra es afirmación pura, es decir, goce. Ninguna “filosofía” le dicta normas o establece límites para ella. No viene de un porqué dirigiéndose a un para qué: se afirma sin coartadas y sin chantajes. Y lo hace porque posee una vida propia (es ella la que hace al artista, no al revés). El arte, dice espléndidamente Picasso, “no entra en ningún absolutismo filosófico”. ¡La obra tiene su propia filosofía! Es que se trata de una singularidad: una existencia indeducible, una presencia real, como escribirá Steiner. Se encuentra situada más allá del “arte por el arte” y en las antípodas del “arte comprometido”: es el simple resul-

tado, explica Picasso, de abrir los ojos y la mente, la caída en una especie de sueño lúcido —opuesto, según se advierte, al sonambulismo promedio—. Para el artista, la obra no “significa”, no busca ni se propone nada: es “la alegría del descubrimiento, el goce de lo inesperado”. ¿Cómo pedirle rendición de cuentas? ¿Por qué esperar algo más? El poeta y el pintor —Rimbaud y Picasso— están de acuerdo: la obra produce lo desconocido, y tal operación, sin obedecer consigna política alguna, rasga el tejido ideológico merced al cual el mundo aparece como lo más normal, como lo más natural. Producir lo desconocido equivale a subvertir de raíz nuestro encaje en esa fábrica de sueños diurnos que es la realidad consentida y consensuada. Producir lo desconocido es la filosofía, la política, la ética, la cortesía y la sabiduría de la obra de arte. ¿Nos parece poco?

## Esfinges

¿Fundirse con la Esfinge? ¿Fundarse en ella? Lo singular de la Esfinge es, en primer lugar, su soledad: es un ejemplar único, por lo cual no puede representar nada ni servir de paradigma o emblema de nada. La afinidad entre la Esfinge y la obra reside en dicha cualidad de irrepetible, en su unicidad. Por lo demás, el

vínculo con las Musas era ya, para los doxógrafos de la Antigüedad, indisimulable: la Esfinge —lo afirman Pausanias y el mismo Sófocles— cantaba, entonaba, modulaba sus enigmas. No es un dato insignificante que la música, según la definición canónica, la de André Breton, sea surrealista: la voz “que se hace oír aun en vísperas de la muerte, por encima de las tempestades” (2001: 43). Cier to que su formulación es menos ambigua que autocontradictoria: un “automatismo psíquico puro” que el sujeto “se propone expresar”. Decir inmediatamente lo que se piensa. Pero ¿no es el pensamiento una mediación? Y, además, la intención de eliminar los controles de la razón ¿no introduce subrepticamente sus rigores? Considérese, por ejemplo, la maniobra de suprimir las “preocupaciones estéticas y morales”, mientras, por omisión explícita, se somete la expresión a la política; la asociación libre y el sueño serán los mecanismos destinados a destruir aquellos otros que aseguran nuestra inserción en la vida real —que es banal, torpe y brutal—. Para el devoto del genio, la razón es un filtro o una aduana inútil, pues basta con dejar pasar esa voz que nunca podríamos terminar de saber qué canta exactamente. Nunca entona una misma melodía; por eso resulta siempre enigmática, sorprendente, como los conceptos propuestos por el poeta: “Ella era

tan hermosa que no podía hablar” o “El océano se deshace / agitado por el viento de los pescadores que silban” (Huidobro, 2003: 187).

La obra ocupa, sin reducirlo ni colonizarlo, el espacio del no ser. ¿Estaba en alguna parte antes de aparecer allí? ¿Representa algo, está en su lugar? Escasamente: la obra acaece en el *sfumato* del sujeto racional, se cuelga por el rabillo de su conciencia. Siempre da la impresión de haber ocurrido, pero en la última modernidad —desde la segunda mitad del siglo XX— el artista intuye que el talento consiste en desactivar su propio sentido de la autoridad, su propio ego: aprende a quitarse y a volverse humo. La Esfinge no necesita adeptos ingeniosos; quiere contagiar al hombre de su vocación, de su deseo de imposible. Quizás solo querría que se reconociera en ello: como una composición de imposibilidades. No está allí a la espera de un héroe capaz de resolver el enigma, sino de un sujeto con la fuerza y la imaginación suficientes como para asumirse a sí mismo en cuanto enigma. ¿Por qué así? ¿No es imperativo resolverse? Es que ninguno de los existentes podría ser encarnación de un modelo, reproducción de un patrón; ninguno es el accidente de una esencia. Los existentes —a semejanza de la Esfinge— son indeducibles; de ahí, por hipérbole,

su naturaleza sobrenatural, su realidad surreal, su irredimible anomalía. Cada sujeto aloja muchas identidades, pero su ser consiste en no poder quedar atrapado en ninguna. Ejemplo eximio de esto es el hombre sin atributos de Robert Musil:

Un paisano tiene por lo menos nueve caracteres [...] los une todos en sí, pero ellos le descomponen [...] Por eso tiene todo habitante de la tierra un décimo carácter y éste es la fantasía pasiva de espacios vacíos [...] que le permite al hombre todo, a excepción de una cosa: tomar en serio lo que hacen sus nueve caracteres y lo que acontece con ellos; en otras palabras, prohíbe precisamente aquello que le podría llenar (Musil, 1990: 42).

En una antropología menos negativa que paradójica, el sujeto finalmente coincide, gracias a ese atributo neutro o vacío, con aquello que le priva de identidad. El existente —tema kierkegaardiano o sartreano— nunca coincide con aquello que las circunstancias o incluso él mismo han hecho de sí, al menos no por completo, razón por la cual poco a poco descubre, más allá de la indiferencia, que su ser es el extraño poder de no quedar ni satisfecho ni colmado.

## Más allá de la ideología

El solo hecho de hablar de *la* obra resulta en extremo equívoco (y también provocador): del canto ambrosiano a Luciano Berio y Stockhausen, de Tassili y Altamira a Kandinsky, de Gilgamesh a Balzac y Robbe-Grillet, ¿es reconocible una misma estructura? Identificarla no supone abolir los cortes y cesuras de todos modos evidentes en su larga historia y en su extensa geografía. Gillo Dorfles apenas vacila al proponer la fusión entre la belleza y la utilidad como el rasgo moderno por excelencia —al menos en la arquitectura—; Ortega y Gasset hace lo propio observando la radical impopularidad del “arte nuevo”, antirromántico por decisión propia. En cada época la obra de arte se afirma un poco negando el pasado o apropiándose de él con cierto aire burlón o dictatorial.

¿Toda obra persigue la comunión con su público? Ni Brecht ni Ortega estarían de acuerdo: el dramaturgo, sugiriendo que no es obra si no provoca un distanciamiento; el filósofo, haciendo énfasis en la dosis de ininteligibilidad que, al menos en un primer momento, tiene que distinguirla. Es verdad que para Brecht el distanciamiento, o lo que podemos llamar sobriedad, posee un alcance estratégico; la obra no debe hipnotizar (ni embriagar), sino preparar y motivar la acción: el teatro “ya no se contenta

con tomar el mundo tal cual es, sino que lo domina” (2004: 155). Nada de contemplación: la obra debe obligar a intervenir. A su lado, la posición de Ortega es más circunspecta, pero no menos política: el arte “nuevo” es, según su análisis, elitista, antidemocrático, impopular. El arte se ha vuelto demasiado intelectual y la obra es obra para unos cuantos entendidos, solo para una casta. ¿Qué hacer con los artistas? “O fusilarlos, o comprenderlos”, bromeará el filósofo (Ortega y Gasset, 2002: 13). Erradicar los contenidos humanos no es ni bueno ni malo, es un signo de los tiempos. El arte moderno es antirrealista (y antiacadémico) en la medida en que propende a desprenderse de compromisos y alianzas heredadas. Afirma su independencia, pero al hacerlo establece otro tipo de amistades, otros derechos y otras obligaciones. Ortega comprende —denuncia y, a la vez, justifica— la obra como un ejercicio despojado de toda seriedad: la define su ironía, su sentido del humor, la ausencia de dramatismo, la honestidad y la intrascendencia: “un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva” (2002: 10), un “juego” justificable por agotamiento del juego anterior. Un diagnóstico semejante suscitarán sus polémicas; al marxista José Carlos Mariátegui, el asunto le parecerá menos equívoco que falaz: para él, solo hay dos tipos de obra: las decadentes, es decir, las afines al

espíritu burgués, y las revolucionarias, es decir, las que comulgan con su personal credo político. No hay novedades técnicas; en el arte, la novedad o es social y política o se esfuma en fuegos de artificio. ¿Cuándo es obra de verdad? ¿En qué se reconoce? “En el repudio, en el desahucio, en la befa del absoluto burgués” (Mariátegui, 1927: 3).

Antirromántico, antidemocrático, antirrealista, antiacadémico, antisolemne, antiburgués... Lo distintivo del arte es su oposición, su rebeldía, su odio, su desprecio a ciertas tradiciones, posiciones o costumbres. Así aparece, al menos, para ciertos observadores en el primer tercio del siglo XX —aunque la idea continúa en circulación—. La obra, para ellos, es un reflejo de la sociedad, y la sociedad está partida en dos: los decadentes, aferrados a valores caducos, y los innovadores, adictos al futuro. Esta es una teoría que sin duda posee su atractivo, solo que, ¡ay!, es pavloviana, decimonónica. En primer lugar, la obra no refleja nada, y si lo hace no es, en absoluto, aquello que la eleva a ese estatuto; en segundo lugar, y más importante, la obra no es un espejo de la realidad social: es el modo —siempre difícil— en que esta suspende, momentáneamente, su embrujo sobre el individuo. Cómo lo hará, y si lo hará, no puede saberse por anticipado; aquí no hay regla ni voluntad política por

seguir. No es ese su potencial subversivo. La obra de arte solo es tal cuando no está sujeta a una ideología.

## Más allá de la obra abierta

Corresponde a Stendhal una pregnante observación: “Cualquier intención moral, es decir, cualquier intención autointeressada del artista, mata la obra de arte” (*apud* Fischer, 2011: 445). Para quienes se interesan en politizar la obra, esta observación es válida solo a medias; basta con que deje de ser egoísta. La intención moral —ponerla al servicio de la comunidad o del progreso o de algún ideal compartido por una multitud— queda a salvo de toda sospecha. Esto es deplorable porque no se aprecia diferencia alguna entre la técnica y la obra. Escribe Ernst Fischer: “La ciencia y el arte son dos formas muy distintas de conquistar la realidad” (2011: 266). Muy distintas, pero ambas buscan lo mismo: el dominio. Este tipo de aproximaciones moralizantes —abierta o críticamente— se da con abundancia. Fischer no tiene empacho en afirmar que el “hombre nuevo” (socialista) debe “disfrutar correctamente” el arte, lo que equivale a hacerlo con “responsabilidad social” (2011: 263). Es una posición reaccionaria, aunque se vista de revolucionaria, eso está claro. De nada sirve reconocer el carácter aventurado del

pensamiento y la osadía de la obra de arte si se le pide ponerse al servicio de la comunidad, sea esta justa o injusta, pasada, presente o futura. ¡El marxismo resultará ser más platónico que el hegelianismo!

Un intento interesante, aunque fallido, por escapar de estas camisas de fuerza es el de Umberto Eco. Su concepto de obra abierta parecía devolverle al artista tanto como al espectador una libertad y una movilidad robadas por aquel autoritario llamado al orden, o sea, a la responsabilidad social. El resultado, a pesar de valorar favorablemente, como representantes de la “obra abierta”, a Kafka, Brecht y Joyce frente a Dante, y a Stockhausen y Pousseur frente a Webern, desemboca en una nueva sumisión: la función del arte es esencialmente pedagógica. ¡Y, si no, que se vaya con sus flautas a otra parte! Júzguense sus palabras: “habremos de admitir que la obra abierta de nuevo cuño puede incluso suponer, en circunstancias sociológicamente favorables, una contribución a la educación estética del público común” (Eco, 1977: 164). De nada sirve identificar la diferencia entre la utilidad y la “esteticidad” si se termina admitiendo que la obra debe contribuir al bien común. Salta a la vista la dificultad de hacer justicia a la obra. Esta podría incluso no agrandar o halagar a los sentidos, pero no podría desentenderse de su sentido,

interpuesto e impuesto por una instancia colocada por encima de ella. La sentencia de Stendhal se ve ominosamente cumplida una y otra vez. La obra es expresión, pero nunca se sabe exactamente de qué. ¿De algo personal, comunal, étnico, social, nacional, histórico, mundial? ¿De lo humano en general? ¿De lo divino?

Pierre Francastel ha sugerido que existen cuatro posturas básicas respecto a la obra: 1) desestimarla (es un juego pueril), 2) estigmatizarla (es una desviación social), 3) sacralizarla (es una vía de salvación) y 4) absolutizarla (está fuera del tiempo y del espacio). Pero ninguna de las cuatro es justa. La obra no es nada de eso, pero que así haya podido concebirse es muy significativo: los tiempos no siempre están maduros para vérselas con ella. Los criterios zozobran, los juicios de valor desbarran y las obras siguen su curso. Procede entonces un minucioso trabajo de depuración. Que la obra no sea un juego sin trascendencia no significa que deje de ser un juego en una acepción mucho más profunda; que no sea mera depravación no equivale a normalizarla; que no sea la salvación de la humanidad no es lo mismo que anular sus nexos con lo sagrado, y, por último, que no sea lo absoluto no implica disolverla en la olla exprés del todo-se-vale y todo-vale-lo-mismo. La posición de Francastel repite, en parte, el diseño kantiano: la obra es efecto

de una facultad específica de nuestra especie, la potencia figurativa o plástica. Una potencia incapaz de actuar sola y con independencia de las demás —como la especulativa y la tecnológica—. “El dominio del arte no es lo absoluto, sino lo posible” (Francastel, 1990: 23).

## A modo de conclusión

En sus ocho apartados este ensayo ha pasado revista a un conjunto de visiones muy distintas, que no obstante convergen en una consideración *no ideológica* del arte. Abren, así, la posibilidad de pensarlo de una manera intencionalmente ajena a la metafísica. Su horizonte dibuja una ontología de la obra que se quisiera situar más allá de las compulsiones políticas que no han hecho otra cosa que amordazarlo. Arduo trabajo.

## Bibliografía

- Bense, Max, 1960. *Estética*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brecht, Bertolt, 2004. *Escritos sobre teatro*. Madrid: Arena.
- Breton, André, 2001. *Primer manifiesto del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Comte-Sponville, André, 2010. *Sobre el cuerpo. Apuntes para una filosofía de la fragilidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Eco, Umberto, 1977. *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- Fischer, Ernst, 2011. *La necesidad del arte*. Barcelona: Península.
- Francastel, Pierre, 1990. *Arte y técnica*. Barcelona: Debate.
- Gombrich, Ernst H., 1985. *Historia del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hartmann, Nicolai, 1961. *Introducción a la filosofía*. México: UNAM.
- Huidobro, Vicente, 2003. “El creacionismo”. En Jorge Schwartz (ed.), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE.
- Langer, Susanne. 1966. *Los problemas del arte*. Buenos Aires: Infinito.
- Lefebvre, Henri, 1968. *Contribución a la estética*. Buenos Aires: La Pléyade.
- Mariátegui, José Carlos, 1927. “Arte, revolución y decadencia”. *Amauta* (3): 3-4.
- Maritain, Jacques, 1955. *La poesía y el arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Musil, Robert, 1990. *El hombre sin atributos*, vol. I. Barcelona: Seix Barral.
- Ortega y Gasset, José, 2002. *La deshumanización del arte*. Alianza: Madrid.
- Picasso, Pablo, 1978 [1923]. “El arte es una mentira que nos hace ver la verdad”. En Adolfo Sánchez Vázquez (ed.), *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. México: UNAM.
- Rimbaud, Arthur, 1987. *Cartas del vidente*. Barcelona: Hiperión.