



Calima Ediciones



7.01DUQ

La fresca ruina de la tierra

Félix Duque

FÉLIX DUQUE

La fresca ruina de la tierra

(DEL ARTE Y SUS DESECHOS)



CALIMA
territorios

R. 63474

7.01

DUQ



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



5317233051

FÉLIX DUQUE

LA FRESCA RUINA DE LA TIERRA
(DEL ARTE Y SUS DESECHOS)



CALIMA EDICIONES

Palma de Mallorca

2002

Diseño Colección: Joaquín Gallego

Primera edición: octubre de 2002

© 2002 by Félix Duque.

© 2002 by Joaquín Gallego por la cubierta.

© 2002 de la presente edición, by Calima Ediciones, S.L.

C/ Danús, 3 - 1º, 07001 Palma de Mallorca.

Tel. (971) 71 81 90 • Fax (971) 72 39 36

Depósito legal: M- 47144 -2002

ISBN: 84-89972-69-9

Printed in Spain - Impreso en España.

b 20046169
i 28265737

PRESENTACIÓN

HABITACIÓN DE TIERRA

Se habla mucho, desde Hegel, de la “muerte” del arte. Dejando a un lado que Hegel haya dicho nunca eso, y no más bien hablado del arte *como* pasado (¿puede hablarse de otra manera del arte?), a mí me gustaría darle la vuelta a esa expresión y hablar más del *arte actual como muerte perfecta*, o sea, como descomposición de todo intento de trabar al presente Mundo, vale decir: ordenación, peso y medida de lo que hay. Hubo un tiempo —bien cercano cronológicamente, bien alejado de nuestro espíritu— en que, con el sano pero anacrónico intento de desinflar al “Yo” creador, por entonces ya inerte y aun pelele, Heidegger quiso “salvar” al arte, al verlo —muy a la griega— como equilibrio entre surgencia de Mundo y cerrazón de Tierra.

Tengo para mí que Hegel había visto más lejos. En su afán de desustancializar lo real y afilarlo hasta convertirlo en sutil espíritu —de la pesada arquitectura, pegada a la tierra, a la aérea poesía, culminante en lo dramático—, Hegel creyó haber dejado “listo para sentencia” al arte como presentación sensible de lo divino. De manera que, de lo bello a lo sublime, de lo sublime a lo feo, de lo feo a lo ridículo, y de éste a lo cómico, el arte acabaría por desaparecer, avergonzado, en un mundo en donde se daban la mano la Ciencia y el Estado.

Sólo que, lejos de alancear a un moro muerto, Hegel había conjurado más bien a un espectro. Y los espectros tienen la rara e incómoda característica de no poder volver a ser muertos, y dedican su reprimida inexistencia a indisponer todas las relaciones del hombre y las cosas. El arte, pues, como *indisposición* y revuelta de lo sagrado, que no de lo divino y santo, entendiéndolo por “santo” todo aquello que, en nombre de la Ley, pretende arrogarse el control mundano de lo “de tierra”. Entiendo en efecto que lo sagrado es “de tierra”, y que “tierra” es la totalidad retráctil de “lo que hay”; a la vez, prometedora y amenazante: lo sensible puro (o mejor, depurado de todo signo, de toda significación): exhaustivamente agotado en su muda, inesquivable presencia; indomable e inasumible por el Concepto.

¿Adónde fue a parar Hegel, y adónde nos ha llevado a parar? Dicho rápidamente: nos ha conducido a la constatación de la imposibilidad de toda conjunción, de todo pacto o alianza entre un contenido sensible y una forma espiritual: si queremos, míticamente, entre Tierra y Cielo. No es que la obra de arte haya perdido su "aura" (*pace* Benjamin), sino que, en cuanto tal "obra", nunca la tuvo. Debía de sernos claro que el aura no es sino la transposición laica de la "aureola" de los santos medievales: la señal de una transfiguración de la carne, en la carne misma. Ésta viene, pues, tomada como mera *dóxa* o apariencia de algo superior: como mera *alegoría*. Ahora bien, de este modo se toma al arte como simple vehículo sensible para la exposición de una idea (por caso, religiosa, burguesa o revolucionaria) o, ulteriormente, como mero mecanismo de compensación ante una realidad técnicamente indiferente o aun hostil a una supuesta vida "natural", o como punta de lanza para transformar imaginativamente un estado de cosas injusto. Que luego ya se plegará. dócil, la realidad a la idea.

Tras Hegel, todas esas artimañas han dejado de tener sentido (no importa que las vanguardias se hayan enseñoreado de las artes hasta bien entrado el siglo; ya dijo también Hegel que a veces nos alumbramos a la luz de constelaciones muertas). Pero, frente a Hegel, es ahora cuando por vez primera se vislumbra la posibilidad de *tomar absolutamente en serio al arte* como "exposición sensible de la idea": que no se expone impunemente lo ideal cuando se hace cosa terrestre. Digo cosa "terrestre", no "natural" (pues que lo "natural" sería el trasfondo físico, producto de la propia instancia técnica, formadora de la superficie que llamamos Mundo). "Idea" dice: control absoluto, negación determinada de lo sensible, esto es, de lo que está literalmente "fuera de sí". Pues cuando la Idea controladora se hace ella misma materia niega entonces *reflexivamente* la inmediatez, el carácter a la mano de lo supuestamente sensible, mas en realidad ya habitado por los prejuicios e intereses humanos.

En este sentido, el arte (entendido aquí como sinónimo de arte actual) consiste en un metódico desmantelamiento simbólico de lo bello "natural". En esa destrucción, las cosas no pueden ser ya objeto de representación, y menos fenómeno o aparición de una sustancia oculta, sino una tachadura de lo sensible en lo sensible. Una suerte de palimpsesto al revés, en el que va surgiendo la indisponibilidad como opacidad de la piedra, como colores que ya no son brillo ni relumbre de nada, formas que a nada infor-

man, sonidos que no transmiten pensamientos ni sentimientos, palabras que cortocircuitan el lenguaje, tanto cotidiano como científico; en fin, imágenes que desafían a toda imaginación, si entendemos por tal la facultad de recomponer *ad libitum* una realidad dada.

Por lo demás, mirado desde la tremenda pureza con que ese desmantelamiento se impone hoy, bien podemos decir que, de manera más o menos consciente, el arte del pasado tuvo también esa tarea. Ahuecar una montaña para habilitarla como templo subterráneo, construir en piedra un gigantesco remedo del cuerpo humano, retener una vida en suspensión bidimensional, entre el tiempo fluyente y la estática muerte, engullir la realidad mediante un lenguaje rimado y ritmado: todas ellas son operaciones por las que, recordando a Trakl, el alma se hace ajena al mundo, a todo (el) mundo.

Pero hay al menos tres operaciones básicas en las que esa extrañeza se hace casi insoportable, arrastrando consigo al propio productor de sentido. Me refiero a la *sátira*, la *ironía* y lo *cómico*. De ellas ha hablado con finura Hegel: la sátira incita a una risa amarga, desde el momento en que el sujeto, poseedor de la idea abstracta del bien y la verdad, busca en vano algo a ellas semejante por entre las cosas del mundo y, asqueado, se retira en espíritu, *beatus ille*, de tales inmundicias: "barriendo apenas con sus alas el barrizal del suelo", que dijo Horacio. Este juicio severo contra toda realidad se afila románticamente en la ironía, en eso que Schlegel llamaba "bufonería trascendental": el deshuesamiento de toda realidad, fofa así y maleable en manos de un Sujeto que, puesto que teóricamente no tiene ya nada que controlar porque ya nada se le resiste (en una especie de premonición de las materias sintéticas, artificiales), se dedica a un juego vacío, y en el fondo cruel... contra sí mismo, hasta desembocar en el tercer momento, el plenamente nuestro: el de lo *cómico*, entendido por Hegel como una disolución, a la vez, de sujeto y objeto (no en vano, en las celebradas tiras cómicas el monigote acaba a veces por engullir no sólo lo que le circunda, sino el marco mismo de la viñeta).

Adviértase que lo cómico no es lo ridículo, lo que mueve a una risa de superioridad. Quien hace el ridículo entiende que ha dado un "patinazo", o sea que su acción aparente no se corresponde con la realidad esperada. *Komisch* es en alemán lo extraño e inquietante, lo absurdo porque no tiene "lugar" y, sin embargo, obstinado, existe. Lo cómico es ya, literalmente, *das Unheimliche*: lo arrojado a la intemperie, sin hogar posible. La mueca hela-



da que suscita lo cómico —esa irrupción del nihilismo— recuerda más bien a la desasosegante definición kantiana de la risa: la violenta emoción suscitada por una expectativa interesante que se resuelve súbitamente en nada. De nuevo, obsérvese que lo cómico no es tampoco lo repugnante (ojalá lo fuera, piensa el bienpensante), porque en el asco tenemos también la súbita resolución de una falta de correspondencia entre la apariencia y la sustancia, como cuando pasamos la mano por las facciones de un cadáver, o cuando el pecho del infausto pasajero de *Alien* —el film de Ridley Scott— se rompe para dejar paso a una viscosa y rauda larva.

No. En lo cómico todo es apariencia, juego reflexivo de espejos sin fin, sin remisión ni fundamento. Aquí no hay ya juicio (como en la sátira), ni ley (como en la ironía), aunque sí desde luego reglas (condición de la recurrencia puramente formal de armonías sin base ni sustrato). En el arte del siglo XX, que estrictamente podemos definir como aparición de lo cómico, tenemos un movimiento puro de reflexión, que va de la nada (subjética) a la nada (objetiva), pero sin regreso a identidad alguna: pura diseminación reglada. Tal la *malhe-sis pura* de De Stijl, la figura *possest* de Klee o la *Gran Abstracción*, de Malevich: un *ars combinatoria* de signos en los que el propio ojo se inmiscuye: armonía de lo indisponible, más allá de todo apaño técnico. En este sentido, bien puede decirse que el arte es el desvarío consciente, el delirio de la técnica. Una flor, si queremos, pero una flor del mal, desde el momento en que transforma toda sensación y todo sentimiento, esto es: toda referencia a un centro externo (la cosa) o interno (el yo), en pura reflexión hacia los márgenes, hacia lo irreciclable: donde se pierden los desperdicios de Mundo.

Arte: disolución de toda *religió*n, de toda *religatio*, ya sea entre contenido y significado, entre yo y cosa o entre alma y mundo.

Figuras rotas, desvinculadas, destripadas. Materia supurada por la sangre o los excrementos humanos (como en Hermann Nitsch), congregada a partir de materiales de desecho (como en *Arte povera* de un Pistoletto), o torturada por el *collage* y los *graffiti* en obras que antes habían tenido su sentido y su derecho (como en Julian Schnabel o David Salle). Palabras que se hienden como sandías tan en sazón que resultan desazonantes (como en las provocativas deformaciones de anuncios publicitarios en Barbara Kruger). Arte como descreída descreación. Exposición impresentable de la nulidad de toda representación (contra la benevolente mirada burguesa, que quisiera hacer del arte expresión de sus miedos y esperanzas).

Quizá en ningún momento se haya vivido con tanta plenitud el carácter definitivamente cómico del arte (liquidación de toda presunción por ambas partes: la del Mundo y la del Yo) como en las llamadas “artes de la imagen”. Al respecto, la *artificial reality* de Myron Krüger correspondía todavía, mediáticamente, a la ironía romántica. El cuerpo desnudo (eléctricamente desnudo) del sujeto se pasea por un entorno artificial replicante, que “responde” a sus movimientos y acciones. Pero basta dar un paso más, y la *virtual reality* triunfa con su irresistible comicidad: lo único existente es la *interfaz*, la superficie osmótica a través de la cual interactúan pulsiones neuronales revestidas con terminales y entorno —nunca peor dicha la expresión— digitalizado. La “realidad” queda en suspenso, en entredicho. Y con ella, el “hombre”. Todo brilla, sin centro ni foco: *lux sine lumine*. El espacio queda anulado, o mejor asumido en el hiperespacio de un cibertexto coextensivo *ad limitem* con la red informática planetaria. El tiempo es sarcásticamente considerado como “real” justo porque el archivo y registro de la imagen coincide con su aparición.

Metafísica del presente y de la presencia... de nada. Metafísica que se niega y reniega de sí *in actu exercito*. Todavía la fotografía se encerraba, tozuda, en los límites del soporte papel, pudiendo ser guardada, manoseada, venerada o destruida. Ese soporte soportaba también los sentimientos de un Yo central. Todavía el cine, remedo del teatro y las varietés, implicaba una proyección que recordaba demasiado al ojo del cíclope, la perspectiva renacentista: la luz “divina” que animaba y daba lustre y color a los pigmentos del celuloide. Con el vídeo y la televisión, en cambio, es el haz de rayos el que irrumpe en nuestra intimidad; él es el que nos “lee” y analiza. Éxtasis del engullimiento, entre el sopor hipnótico y la fascinación. Y con la imagen virtual tenemos ya la disolución plena, en fin, de la vieja y ahora inocua distinción entre el mundo exterior y el interior, entre naturaleza y mente.

Y sin embargo... Sin embargo, en esa irresistible comicidad late *-revelatio sub contrario-* lo sagrado. Ahora, el arte sabe a “tierra” porque ésta asciende, vertiginosa, a través de las represiones y frustraciones de la cotidianidad que el arte pone al desnudo. Ya no hay excusas ni refugios, sino exposición de lo literalmente impresentable: del olvido, el silencio, el sufrimiento y la muerte. Por el arte asciende, ya no lo sobrenatural, como en la vieja imaginación, sino la tierra dolorida, trabajada, enajenada.

Pero todavía un último peligro acecha. Pues bien podría *parecer* de este modo que, en cerrado circuito hiperhegeliano, las artes que vienen de Tierra y van a Mundo a través de Técnica retornan, dándole sentido, a la Tierra misma. ¿Es eso lo que queremos? ¿Es eso lo que quiere Tierra?

Tierra, ¿no es esto lo que quieres: *invisible*
resurgir en nosotros? ¿No es tu sueño
ser algún día invisible? ¡Tierra!, ¡invisible!
¿Qué es, si no transformación, la tarea que impones
apremiante?

Rilke, *Novena Elegía de Duino*

Y sin embargo... Sin embargo quizá sea ya hora de deponer toda mayúscula y toda prosopopeya. En la irresistible "comicidad" actual que aniquila, implacable, a todo nihilismo, quizá no haya ya "lugar" tampoco para la *transformación* de Tierra en Humanidad: una operación que suena sospechosamente a *técnica divina* secularizada. Pues es posible que "tierra" no sea sino una interminable colección de escorzos y residuos inhumanos, *técnicamente* recogidos por el *lógos* del hombre. El arte sería entonces como una suerte de *tecno-logía a la contra*, renegada de triunfos y trompetas. El arte: exposición de lo que para nosotros (no "de suyo"; no "de tierra") resulta *impresentable*. Denuncia trabajada y dolorida de la injusticia y del silencio culpable, de la tortura y del dar la muerte. Reivindicación en cambio de lo ajeno y extranjero que *nos* somos a nosotros mismos, allí donde nos faltan referentes y palabras. Allí donde el dolor ha traspasado la barrera y los hombres se vuelcan, en extrema y recíproca *condolencia*, hacia su apropiada residualidad. Quizá sea así posible contornear la roca indolora de lo "cómico", que de todo nos excusa y que, por ello, en su mudez a todos nos acusa:

Un signo somos, que no apunta a nada.
Sin dolor existimos, y casi
hemos perdido el lenguaje en lo extraño.

Hölderlin, *Mnemosyne*, 2ª vers., vv. 1-3

Pero ese "casi" que brilla en la promesa de un lenguaje que se niegue rotundamente a jugar a "juegos de lenguaje" y a basarse, tolerante e indiferente, en diversas "formas de vida", puede, "de vuelta", en violenta inocencia devuelta, acabar trastocando todos los planos del "discurso que porta la muerte" (Paul Celan). Un lenguaje inaudito que, en lo *exangüe*, apunte a la sangre; en la *existencia*, al dolor; en lo *extraño*, a la tierra.

Tierra está en la palabra —exhausta a fuerza de tantas rebeldías— del poeta y en las cesuras por las que esa palabra se desangra. Da a ver, da a ser, a la vez que se rechaza a sí misma: frenética, fuera de sí, arrastrándonos en su mortal frenesí; en el tiempo, avisando sin fin de su propio fin, royendo los cuerpos, tallando, arruinando nuestro cuerpo. Se enrosca serpentina en las ruinas, grotescamente exorcizadas en vano por la construcción artificial de ruinas de plástico, hasta la creación de un mundo todo él máscara: el parque temático. Salta a la luz como lo opaco y retráctil, en fin, en el torturado arte residual. Revés de la luz, de la claridad que otorga vastedad y lejanía, esa imposibilidad telúrica traza en secreto la comarca, la colección de marcas (también en el sentido histórico de la Marca como confín del Imperio).

Tierra es la inhospitalidad misma, la intemperie que la presencia *en sí* de lo Otro atempera en los tiempos de encuentros azarosos. De ella surge una misma raíz de la que brotan aventuras y desventuras: *tiempo, temple, tempero, temple*. Mas esa raíz, como verdadera imposibilidad que todo posibilita, que a todos nos posibilita, no une y anuda, sino corta y separa: *témnein*, el correspondiente verbo griego, significa: "cortar, separar". Sólo que sin esa escisión, sin el dolor del desgarramiento, no habría tampoco distribución, ni viaje o llegada a una meta. No habría en suma experiencia, búsqueda de salidas desde la natal, fatal aporía del origen.

Arte: manojo de expedientes, de salidas al mundo para allí probar paradójicamente, de soslayo y a retrotiempo, el acre sabor de la tierra, el seno en el que se resguardan los residuos, aquello que nadie en el mundo, que nadie en el tiempo quiere ni ver:

So hast du manches gebaut,
Und manches begraben,
Denn es hasst dich, was
Du, vor der Zeit

Allkräftige, zum Lichte gezogen.
Nun kennest, nun lässest du dies;
Denn gerne fühllos ruht,
Bis dass es reift, furchtsamgeschäftiges drunten.

Así es como mucho has construido,
Y mucho enterrado,
Pues te odia lo que
Tú, todopoderosa
Antes del tiempo, has sacado a la luz.
Ahora lo sabes, ahora lo dejas;
Pues de grado reposa allá abajo insensible,
Hasta madurar, lo ocupado en suscitar el terror.

(Friedrich Hölderlin, *Friedensfeier*, últ. estr., vv. 149-156).

AGRADECIMIENTOS

En algún sitio distingue, cuidadoso, Martin Heidegger entre “inicio” (*Anfang*) y “comienzo” (*Beginn*). El primero, *intrahistórico*, avanza soterrado —con algunas violentas convulsiones de cuando en cuando— a través de los sucesos, impregnando obstinado a éstos y a quien los sujeta —al sujeto que, a su vez, a ellos se sujeta— de un sabor peculiar, de eso que antes se llamaba “estilo”, y para lograr el cual no hay voluntad que valga, si es que se quiere evitar la *maniera* y hasta la cursilería. El segundo, *historiado e historizante*, muestra puntual —uno diría que hasta con su punta de erudición— cuándo surgió algo a la luz, lo data y clasifica.

De seguir tal distinción, habría que decir que este libro *se ha ido iniciando* al hilo de la palabra viviente y *fuorviante* —pues que nos lleva al «afuera» de un poeta: **Juan Barja** (entre la piedra y el vidrio, a vueltas y cuevas con el tiempo); atendiendo a la obra de tres pintores: **Jesús Otero-Yglesias** (realmente, con la contemplación de sus obras en el brumoso Lugo *comenzó* —o hicieron amistosamente que comenzara— mi inquietud por decir algo con más o menos tino sobre el arte), **Antonio Murado** (cuyos cuadros me enseñaron a aprender a bucear en superficies) y **Miguel Copón** (experto en hacer aflorar fluidos márgenes de tierra); y en fin, llevado de la meditación sobre la *plástica* de un audaz «imagero del vacío», inventor de filosos rumiantes y pozos mentidos: **Nacho Criado**.

Otro inicio —un sí es no es algo más erudito y exigente que el propio de un *dilettante* francotirador y algo zascandil— vino dado por los libros, ensayos, catálogos, imágenes, obras de bulto y objetos varios que los Profesores **Fernando Castro**, **Miguel Angel Ramos** y **Piedad Soláns**, estudiosos amigos (“profesionales”, si dejamos que el nombre guarde algo de su talante original: en este caso, designación de quienes están convirtiendo su vida en una *profesión de arte*), me hicieron leer, contemplar, gustar, olfatear y hasta «tocar» con el magín de mi espíritu sentiente.

En cambio, los ensayos que están a la base de este libro, y que han sido a veces profundamente modificados, reformulados y hasta torturados para que de su mera existencia se pasara a una cierta *consistencia teórica*, constituyen el cabal *comienzo* de *La fresca ruina de la tierra*. Partes de la “Presentación” apa-

recieron en ARCHIPIÉLAGO 41/2000 (pp. 35-41), dentro de un artículo titulado *Arte: descomposición de mundo, habitación de tierra*. Gracias sean dadas por esa hospitalidad primera a **Ana María** y **José Ángel González Sainz**. Los tres primeros capítulos constituyeron originalmente mi contribución al nacimiento de la sevillana SIBILA (capitaneada por **Juan Carlos Marset**) en enero, mayo y septiembre de 1995 (I-III, 34-38, 32-35, 24-28), bajo el título: *Habitación de tierra (minima aesthetica)*. Dentro de la tercera entrega de entonces se han insertado ahora el subcapítulo *De la poesía* (algunas partes del cual fueron publicadas como *Ignea rima* en la aventura poética de **César Antonio Molina**: la revista LA ALEGRÍA DE LOS NAUFRAGIOS 1/1999 (pp. 184-193) y la digresión sobre un poema de Trakl, inédita, como inédito es también el capítulo 7, que estimo decisivo para mi evolución filosófica. El capítulo 4 ha sido publicado en las actas del congreso *Los valores en la Ciencia y la Cultura*, coord. por María Isabel Lafuente (Universidad de León. 2001, pp. 361-384). "El arte y el cuerpo" (capítulo 5) remite a un ensayo homónimo, publicado en el colectivo *¿Deshumanización del arte?*, a cargo de **José Luis Molinuevo** (Eds. Universidad de Salamanca 1996, pp. 53-88). Por último, el capítulo 6 se nutre de aportaciones (muy modificadas) procedentes de dos ensayos: *Ruinas de plástico. El renacer de la decadencia, publicado en Pensar, Construir, Habitar. Aproximación a la arquitectura contemporánea*, a cargo de **Piedad Soláns** (Col.legi Oficial d'Arquitectes de Balears / Fundación P. I. J. Miró. Palma de Mallorca, 2000, pp. 13-53), y *That's Entertainment! Arte y espectáculo a las puertas del Tercer Milenio*, aparecido en la revista GÁRGOLA VACAS (Valladolid 2000, pp. 43-71), merced a los buenos oficios de **Gustavo González**. A todos ellos, sabios amigos, amigos sabios, mi gratitud por haber acogido entonces esos ensayos y por permitir ahora su (más o menos alterada y refundida) reproducción.

Y bien, tras el homenaje al *inicio* y el recuerdo exacto del *comienzo*, hora es ya de *empezar*, no sin antes hacer especial mención del *condicionante sine qua non* de esta obra, propulsor de que un puñado de escritos se tornara en un libro *hecho* (no sé si también *derecho*), a base de hacer que le diera vueltas a nociones que van en pos de esos esquivos cuerpos, ruinas y residuos, hasta lograr que toda esa marginalidad «cuajara». Que arte es también —no lo olvido— *armonía*, como se aprecia en la helénica raíz común. Justo es pues que el agradecimiento se convierta al fin en dedicatoria, dirigida al amigo de tantas cordiales lides (no sólo) filosóficas. Va, pues, esta mi nueva navecilla dedicada a **Juan Antonio Rodríguez Tous**.

PRIMERA SECCIÓN

MINIMA AESTHETICA

CAPÍTULO PRIMERO

ALGO QUE HACE TIEMPO HA LUGAR (DEL ARTE EN GENERAL)

En sus *Cartas sobre Cézanne*, Rainer Maria Rilke dice que en la imagen artística “se ha de poder poner la mano sobre la tierra a cada instante, al igual que lo hiciera el primer hombre.” No es una definición, sino un criterio. Más: un imperativo. ¿Qué impera en la palabra del poeta? No la voz de la tierra, ni el poderío de la mano, ni la identificación de los hombres —de cualquier hombre— con el hombre —con el primer hombre— sino el remanso del tiempo: la conjunción de tierra, mano y origen del hombre al instante, en el instante. Esa conjunción instantánea, siempre susceptible de renovación, mas nunca de repetición, es la *imagen*. La proposición, la propuesta de la conjunción como imagen es especulativa, especular. Negación inmediata del sentido artístico fuera en efecto dejarnos llevar por el uso común, mostrenco, del término “imagen” y preguntar: “imagen, ¿de qué?” Como si dijéramos, ¿de qué es copia tal imagen? ¿Qué es lo que representa? Tendríamos, entonces, el mundo *real*, ése en el que vivimos y estamos instalados ya de siempre, y luego una suerte de pálido sustituto, establecido con una finalidad secundaria, como de embajada. Ya que no puedo llevar conmigo, por obvias razones —razones de peso—, las impresionantes murallas de Lugo o el Mont Sainte-Victoire, visto desde Bibémus, en la cálida Provenza, fijo piedras trabajadas o arisco roquedo natural en una imagen, pictórica o de palabra, portátil y llevadera, y así, encerrado en mi cuarto o paseando por un aséptico museo —cenotafio de la historia— puedo contemplar algo parecido a muralla o monte plácidamente, recordar cómo eran “de verdad” o, si aún no he viajado para ver el original, “hacerme una idea” de cómo debe de ser éste.

Tomada la palabra “imagen” en el sentido de copia de un original, sin embargo, habría que desechar ya de entrada casi todo lo que de común acuerdo —por tradición o enseñanza— llamamos “arte”. ¿Qué puede querer decir en efecto Georg Trakl cuando afirma: “el dolor petrificó el umbral”

¿A qué se parece el templo de Hera en Agrigento? Y cuando uno va, subiendo la empinada cuesta, a la aislada casona del Chemin des Lauves y contempla allí los jarros, calaveras y palmatorias de que Cézanne se servía para componer sus naturalezas muertas, ¿piensa acaso que ahora está por fin ante la verdad, y que por ende sobran los cuadros trabajosamente pintados en la soledad de los fatigados años de los que muriera el pasado siglo?

Habíamos dicho antes que la proposición: “la conjunción de tierra, mano y origen es la imagen” era especulativa. Esto significa por lo pronto que es reversible: “imagen es la conjunción de tierra, mano y origen”. Sólo que, ¿no estamos entonces diciendo algo igual? ¿No es esto una tautología? Puede que lo sea, pero no en el sentido de vacuidad, de “no estar diciendo nada”. Pues las funciones lógicas han variado. En el primer caso, “conjunción” es el sujeto, la “cosa” de la que estamos hablando. Y lo que de ella decimos, el “predicado” o atributo, su explicación, es ... que la conjunción es, se da como imagen. Tomemos esta propuesta absolutamente en serio, sin buscar ninguna fácil salida o escapatoria, y digamos firmemente: *fuera de la imagen no hay conjunción*. Tendríamos, ¿quién lo duda?, “cosas” tales como tierra, mano u origen. *Pero no su ensambladura*. Andarían por ahí sueltas, “dejaditas de la mano de Dios”. Demos de lado, por el momento, al grave problema de lo que podría significar algo así como una “tierra” o una “mano” sueltas, aisladas. Vamos a darle más bien la vuelta, especularmente, a la proposición. Digamos ahora: “la imagen es la conjunción.” Al punto, la imagen se nos ha hecho sujeto. Vale decir: *esta* imagen es, en general, conjunción. Algo singular, que se puede ver y tocar (aunque esto último no sea aconsejable), se ha hecho, al instante, universal. Esto es: *fuera de la conjunción no hay imagen*. Aquélla, la conjunción, está plasmada, figurada en esta imagen, de la cual es predicado.

En el caso primero, lo que queríamos decir es que no hay algo así como conjunción determinada, singular e irrepitible, dada en una imagen. ¿Qué imagen? En principio, cualquiera (“imagen”, como predicado universal). La imagen presenta, pro-duce la conjunción. La saca a la luz, le “saca los colores”. Por la imagen, la conjunción hace acto de presencia, se impone. Y si es verdad que “mundo” (lat. *mundus*) significa orden, articulación, *configuración* en suma, bien podemos decir entonces que “mundo”, este mundo presente aquí y ahora, se da a través de la imagen. Digamos pues: este mundo, dado ahora, al instante, con el sabor de lo único e irrepitible, se

da en una imagen. Una imagen universal y, por ende, válida para cualquiera, en cualquier tiempo y lugar. Enseguida se echa de ver que esta propuesta nos deja insatisfechos. El mundo (el orden) ha quedado bien determinado, gracias a una imagen cualquiera. Ésta, como buen factor explicativo, como buen *explanans*, fija, limpia y da esplendor a algo así como “mundo”. Mas a costa de que ella, la imagen, quede indeterminada, vaga. Sabemos qué es mundo, mas no qué sea la imagen que lo explica, que lo despliega. ¿Tendremos acaso que conformarnos con la palabra de honor del artista, de la Academia o del crítico cuando —haciendo valer su autoridad— nos dicen: “esto (por ejemplo: *La Gioconda*) es una imagen, mientras que esto otro (por ejemplo: *Madonna Lisa* en carne y hueso, si por fortuna pudiéramos contemplarla) no lo es”? Nos quedaríamos sin duda perplejos si hubiera que aceptar tal dictado, tal *vere-dicto*, y no por caso porque fastidie seguir las indicaciones de los doctos y poderosos —*velis-nolis*, hacemos tal cosa continuamente—, sino sobre todo porque, entonces, “imagen” no sería un predicado universal, esto es: válido necesario para todos, sino algo impuesto, o sea: particular.

Ante tal aporía, nos volvemos a la reversión de la proposición, y probamos a decir: “la imagen (esta concreta, el *explanandum*, lo que tenemos ante nosotros pero sin saber todavía qué es) es la conjunción, o mejor, el mundo”. Pero el mundo, apresurémonos a decir, en general: *cualquier* mundo. No parece que hayamos adelantado mucho, la verdad. Ahora tenemos el esquema lógico: *el singular es lo universal*. Y esto no puede ser, se exalta, airado, el “hombre cualquiera” que todos llevamos dentro. Faltaría más: el singular no es más que singular; y el universal, universal. “Al pan, pan, y al vino, vino”, dice la sabiduría popular. ¿Sabiduría? La cosa no parece tan sencilla. Si decimos: “el pan es ... pan”, estamos diciendo en verdad que *este* pan, esta cosa bien delimitada y concreta, impregnada del sabor de la Terra Chá, rezumando aún el calor del horno de tal panadero de Villalba, es ... *pan*. Pan en general. Pero, ¿acaso hay tal cosa? ¿Algo así como la “paneidad” universal? Hay quien dice por ahí que Platón y sus secuaces dijeron tal cosa. A quien tal propala bien podemos espetarle abruptamente, con palabras del propio Platón, que no nos venga con “cuentos”, con historias. El pan en general... Y eso, ¿qué es? ¿Acaso la idea original, presente en la mente de Dios, de la cual derivan los panes-imágenes, o sea: los panes que se ven, se tocan e ingieren? Si eso fuera así, entonces no

habríamos explicado nuestra proposición (“este pan es el pan”), sino que le habríamos dado subrepticamente la vuelta (“este pan —la idea universal— es el pan —la cosa singular y crujiente—”), y estaríamos de golpe, sin habernos dado cuenta de tamaña inversión), en nuestra segunda proposición: el singular era, de verdad, el universal. Como si dijéramos: “la imagen es —de verdad— la conjunción, el mundo.” Siguiendo al buen sentido común hemos caído pues en la misma aporía: la imagen (copia) es la idea (original), y al revés: la idea (original) es la imagen (copia). Y aun peor: puesto que ahora hemos partido de algo tan prosaico como el pan y llegado al mismo círculo que cuando hablábamos de algo tan elevado y exquisito como el arte, ¿tendremos que acabar reconociendo que *todo* es arte, en el fondo? ¿Quién se atrevería a decir tal cosa?

Detengámonos por un momento. Por algún lado debe haberse colado un error. Quizá el lenguaje nos ha hecho una mala pasada. Y en efecto: se nos ha hecho pasar, a la chita callando, de “imagen” a “copia”, y de “idea” a “original”. Pero, ¿no habíamos quedado —con el sentido común— en que el original es la cosa concreta, palpable, y que la idea no era más que eso, idea, como si dijéramos: “imagen”? ¿A qué se debe esa falaz tergiversación, propia de pseudoplatónicos exacerbados?

A lo mejor, pensamos, la inversión no era tan falaz. Es verdad que el pan, este pan crujiente y fragante, es cosa singular, no engañosa. Se ve y se toca. Podemos hacer cosas con él. Por ejemplo, podemos comerlo. Al fin, para eso está el pan. ¿Para eso? Pero entonces deja, al punto, de ser pan para convertirse en quilo, y luego en sangre de mi sangre. La verdad del pan es ... que deje cuanto antes de ser pan. Pues si dejamos que por él pase el tiempo, también dejará de ser pan, para convertirse en algo mineral, muerto (decimos: “este pan está como una *pedra*, no hay quien lo coma”). En los dos casos ha dejado de ser pan. Sólo que en el primero ha cumplido su función (su verdad es su asimilabilidad). En el segundo, ha decaído en sus derechos: parece pan, pero es desecho. Su destino es la basura. El pan ha de ser comido *a tiempo*, si queremos que sea pan de verdad. De pronto, se nos ha colado aquí un huésped insospechado, y a las veces incómodo: el tiempo. Si comemos este pan *ahora*, deja de serlo, mas nos deja buen sabor: ha cumplido su cometido; es ya pasado en nosotros, porque ha pasado a nosotros: pasado a *ser* nosotros. Si lo dejamos en cambio para *luego*, también deja de ser pan, mas ha pasado en sí: en su propio pasado,

el cadáver de su comestibilidad. Decimos, con razón, que está pasado. Los alemanes utilizan el término *Wesen* para referirse a la esencia de algo; cuando esa esencia pasa, cuando la cosa se pudre, dicen de ésta que está *verwesen*, vale decir: que a fuerza de perdurar en su esencia se ha hecho cosa inesencial. Si queremos: *in-munda*; o sea: que no está en orden, que no casa ni forma “mundo”.

¿Cómo escapar de la destrucción de la cosa física, sea esa destrucción “buena” (acorde a fin: la deglución placentera del pan) o “mala” (desordenada e inmunda: la petrificación del presunto alimento)? Cabe *una* solución (y por ser sólo *una*, unilateral y torcida). De las dos formas lógicas consideradas (“el singular es universal” / “lo universal es singular”) se carga todo el peso en la primera, y se afirma: “la cosa concreta, *singular* (no es de verdad, sino que realmente) es *universal*”). Esta es la llamada “posición idealista”. Sacamos a la cosa del tiempo (en el que está destinada a perecer) y la configuramos como eterna, más allá de todo cambio. Decimos: “este pan (es en realidad un pálido reflejo temporal; en verdad, él) es el pan.” En el caso del cual partimos: “esta imagen es (una imagen de entre las muchas posibles que representan) el mundo.” Bien está. Pero, ¡a qué precio! Para salvar a las cosas del tiempo, de su destrucción y aniquilamiento, las trasladamos a un escenario universal e inmutable ... y condenamos en el acto a todo lo concreto —entre otras cosas, a nosotros mismos— a la muerte. Y a la “cosa” o idea universal no le va mejor: porque un pan que *no* pasa, que siempre es lo que es, no es comestible, sino una pálida *imagen* del pan. ¿Para qué queremos entonces la “paneidad”, por caso? Por eso, asqueados (un Señor que no se nos muera no es un Señor, sino un fantasma, algo ya de antemano muerto, exangüe), nos volvemos a *otra* solución: la “realista”, y sostenemos: “lo *universal* (no es de verdad, sino que realmente) es *singular*.” Vale decir: lo universal es *signo*, moneda de intercambio, mero representante del que echar mano cuando la cosa no está presente. En nuestro caso: “el pan (o sea: la palabra, la señal que está en lugar del pan, si concreta y real) es *este* pan”. O bien: “el mundo es *esta* imagen”. Es decir: en *cada* imagen está el mundo, redondo y entero. ¿Qué hemos conseguido con ello? Que la cosa deje de ser en verdad esta concreta para hacerse de algún modo todas las cosas. A fuerza de fijarnos en esta imagen la hemos disuelto: todo está en todo, y en vez de mundo tenemos desorden y confusión: *caos*. ¡Esto no es, a buen seguro lo que pre-

tendía el realismo! Aquí, todo vale para todo, y la realidad se disuelve en imágenes, en (presuntos) signos.

¿Qué hacer? ¿A dónde acudir, si fuera de singular y universal, de imagen y mundo, del ser y del pensar —si queremos— hemos dicho que no hay nada? ¿Nada? ¿No habíamos afirmado que la proposición es *especulativa* y, por ende, *doble*? La verdad será entonces la proposición y su inversa: “la imagen es mundo y el mundo es imagen”. ¿Qué dice la cláusula “y”, sino la *conjunción copulativa*, la cópula de imagen y mundo? Cópula es ayuntamiento, *nupcias*. Mas nupcias, cópula sólo lo hay de lo divergente (y bien que divergen, por caso, Figaro y Susanna en *Le nozze di Figaro*). Dos cosas iguales no son dos, sino una, en la *indiferencia* de su esquema de referencia, de algo distinto a ellas y en lo que ellas se disuelven. Este cuadro y otro cuadro constituyen *dos*. Pero “dos” es *un* número, no un cuadro. La vara de medida, el criterio, es ajena a la cosa, y la deja aparte, incólume. Por contra, el matrimonio, las nupcias no disuelven en un tercero indiferenciado a los cónyuges, sino que los hacen ser, *por vez primera*, diversos: hombre y mujer. En las nupcias, el hombre no se hace mujer, ni la mujer hombre, sino que él es la verdad di-versa de ella, y ella de él. Aquí sí tenemos una compenetración, una conjunción. No hay aquí paso, sino tras-paso, trans-posición. Hasta la consumación sexual nos hallamos ante dos pálidos pro-yectos, no ante una realidad determinada, mediada. Por un lado, *este* hombre. Por otro, *el* hombre. O a la inversa, *esta* mujer y *la* mujer. Ambas entidades, sueltas, como escindidas: un singular que no es más que eso, singular, y por tanto *nada* (nada decimos repitiendo la palabra “hombre”). Pero en el acto, en el acto sexual y sólo en él, *este* hombre es *el* hombre porque está entregado por entero, desnudo, a lo *otro* de sí, a la mujer. En ella se celebran las nupcias del singular y del universal, del ser y del pensar, de la imagen y el mundo. Y viceversa. El mundo está en la imagen, mas *como* imagen, no como mundo. La imagen está en el mundo, mas *como* mundo, no como imagen. Llamamos *símbolo* a esa conjunción de inversiones. Cada término está literalmente, fuera de sí, traspasado, volcado al otro. La imagen del mundo es el mundo de la imagen, el mundo que hay en la imagen. Sólo así, quiasmáticamente, está en *su* lugar.

Lo único que en la coyuntura está *en sí* es, pues, la *co-yuntura* misma, el *symbolon*. Y ello no significa sólo *inter-jección* de dos pro-yectos (digamos, el sujeto y el objeto), según reza el infinitivo activo del griego *sympá-*

lein —“lanzar a la vez, acción de encuentro”—, sino también acuerdo, *armonía*, si atendemos a la voz pasiva: *sympallésthai*. Ahora, capital es darse cuenta de que “armonía” (y por ende “ordenación, disposición”; en suma: “mundo”) y *arte* (lat. *ars*) tienen la misma raíz, patente en el griego ἄρτι: “disponer, acomodar, conjuntar”. *El arte es el lugar en el que el mundo viene a imagen y la imagen se hace mundo*. Pero, ¿qué necesidad tenemos aquí de imagen? ¿No nos bastaría decir, a estas alturas: *ars est harmonia mundi*? Como si dijéramos: *ars est mundus mundi*, “el arte es el mundo del mundo”? ¿No volvemos así a la temida y vacua *tautología*? No. Porque nuestro primer término: *harmonia qua mundus*, mienta la *acción* de sacar a la luz, de hacer patente lo bien dispuesto, mientras que el segundo mienta un *genitivo*: el “mundo” como resultado de esa compaginación coyuntural. Mundo como “encuentro” y “acuerdo”. Acto y pasión, pues. Mas no como dos cosas distintas que necesitaran de una tercera para unirse (dejando de ser entonces cada una lo que ella, de verdad, es). En “acto” (lat. *actus*) está ya el participio pasado, *pasivo* de la acción. No es posible aislar el acto, porque éste se *está haciendo*, está pasando según hace y *se* hace. Y por otra parte, en “pasión” (lat. *passio*) está ya la terminación *activa*. No se tiene una pasión como tiene uno un coche o una manzana: la pasión *lo* tiene a uno, lo come y devora. Y en esa deglución, en esa asimilación ardiente (como en el pan consumido) la cosa es lo que de verdad es. Hegel gustaba de decir que sin pasión nada grande se hace en el mundo. Yo me atrevería a ir algo más lejos y decir que lo grande que se hace en el mundo, *y que hace mundo*, es la *pasión ... en el acto*. Pues bien, ese paso, esa expedición de acto a pasión, toda ella transida, coloreada y dis-puesta por el acto, el cual sólo en ella existe y se da, es la *imagen*. ¿Por qué “imagen”? El término (del lat. *imitator*) tiene la misma raíz —por aspiración sibilante— que *similis*, “semejante”, y *simul*: “juntamente, a una, en compañía”. Ahora establezcamos, a semejanza de la primera definición de “arte”, una segunda, no igual a la anterior (*ars est harmonia mundi*) pero decidora de lo mismo: *ars est simul similis sibi* (“el arte es el acto de darse a la vez lo semejante a sí”). Lo semejante, la imagen, no es lo igual, ni tampoco lo irreductiblemente diferente. Y desde luego, tampoco lo semejante se asimila cual *copia* a una identidad. No decimos que este hombre se asemeja al hombre universal, o que dos cuadros se asemejan al Cuadro. Eso sería hablar por hablar, contar cuentos. Decimos en cambio que dos cosas se *asemejan entre sí*. Y hablamos de los

demás hombres como de nuestros *semejantes*. Podemos repetir con Euclides que “dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí”, pero, ¿sería un disparate sostener que “dos cosas semejantes a una tercera son semejantes entre sí”? No lo sería, mas habríamos dicho entonces algo completamente distinto. En el primer caso (digamos: $[2/4 = 3/6] = 1/2$) cada cosa deja de ser lo que es para hundirse en una relación de *transitividad* regida por la igualdad. Las cosas son pre-textos, señales del signo implícito (1/2). En el segundo (digamos: el fuego es al agua como el aire a la tierra), estas relaciones son lo que son gracias a comulgar en el símbolo implícito (como se muestra en el conocido Sello de Salomón). Son textos de un único tejido, formado por el vaciamiento y traslación de cada término en su opuesto. El símbolo es la *communio* de lo semejante, de las imágenes. La semejanza se desplaza y re-itera, sin descansar jamás. Es en este sentido *tautegórica*, no *tautológica*. En ella no se piensa lo igual, sino que *se dicen las mismas cosas (tauta agoreuēin)*. El Sello de Salomón está en efecto con-formado por el símbolo del fuego y del agua, del aire y de la tierra, mientras que cada uno de ellos está con-figurado por la inversión y la inmiscusión de los demás. Cada uno remite al otro, mientras que el conjunto, el acuerdo armónico, al estar *rítmicamente* formado por su relación de alteridad, continúa siendo una imagen: *símbolo de símbolos*, conjunción de imágenes a la que llamamos mundo, *uni-versum*. Y como en cada imagen está inmiscuida la armonía de todas las demás (la *communio idiomatum*), mientras que esa armonía está a su *vez íntegramente* desplegada en cada imagen, bien podemos unir al fin nuestras dos proposiciones y decir: “la imagen es mundo y el mundo es imagen”, o *lo que es lo mismo* (pero no da igual): *ars est harmonia mundi et simul similitudo sibi*: “el arte es la armonía del mundo y, conjuntamente, la similitud de sí mismo”, siendo este “sí mismo”, a la vez, tanto *imago* como *mundus*. No hay una imagen igual a otra, pero todas *comulgan* en ser (del) mundo. El mundo no es igual a nada (ni siquiera a sí mismo, pues para ello tendría que reflexionar en sí sobre sí, mientras que sólo se da *a cada vez*, en imagen), mas es siempre semejante a sí mismo, a través de las imágenes en que él se lee, dis-pone y com-pone.

Para que la imagen se dé, es preciso que no haya identidad ni diferencia puras (en realidad, tales cosas son abstracciones, *entes de razón*) sino diversidad convergente y convergencia diversa. Tal movimiento de implicación y des-pliegue es el *tiempo*. No desde luego el tiempo muerto y uni-

forme de la física clásica, esa extraña cosa que es cuando no es y no es cuando es: la contradicción pura, al decir de Hegel; sino el tiempo como *ens imaginarium*, la entidad de las imágenes formadoras de mundo, en cuanto que asemeja al divergir y diversifica al asimilar. Por seguir con nuestro prosaico ejemplo alimentario: el pan consumido no se hace hombre, ni el hombre consumidor se convierte en pan. *Tras* la digestión, parte del pan se convierte en carne y sangre, y parte se desecha, mientras que el hombre guarda de ello, agradecido, un buen sabor de boca y siente cierto calor, por él interpretado como bienestar. Mas *en* el instante de la deglución, de la ingestión, hombre y pan son copartícipes de una ceremonia cósmica, *sagrada*. Ambos son el lugar de encuentro de un acto apasionado, de una pasión activa: la tierra se ordena y dispone como mundo; y el mundo se imagina como tierra a través de la mano y la boca del hombre, *como si fuera la primera vez*. En ese instante supremo no hay sino la articulación, el *symbolon*. El tiempo no se borra, sino que se remansa y coagula: *se hace espacio*. Y el espacio no se anula, sino que se concentra e intensifica, infinito: *se hace tiempo*. La imagen fija esta donación agradecida, este doble traspaso del ser al devenir y del devenir al ser.

Si atendemos a la espacialización del tiempo en la imagen, al punto convertimos imagen en *representación*, vale decir: en vehículo universal de acuerdo, de este marchar de consuno tierra y mundo, mano, boca y alimento. Desde el rito sacrificial, el arte es entonces pensado como ocasión, surgencia de la *religatio* universal, de la *religión*. Y si nos fijamos en la temporalización del espacio en la imagen, ésta queda al punto convertida en ejemplo de un *concepto*, vale decir: en pretexto y ocasión físicos para la manifestación de una *ley*, de un enlace universal del que quedan expulsados los términos participantes en su *idiosincrasia*, o sea: en la fuerza que les hace ser irrepitibles, indisponibles. Desde el proceso digestivo, el arte es entonces pensado como ilustración y apoyatura imaginativa (por ejemplo: el diagrama del proceso) de la *ciencia*. Desde la religión, el tiempo se condensa en un espacio, en un cuadro *sinóptico* y eterno, y se nos da como pro-mesa de un futuro “en el que ya no habrá más tiempo”, según jura solemnemente el Ángel del *Apocalipsis*, de manera que toda acción queda congelada, a la *espera* de resolverse quiliásticamente. Por eso dice Kant en *El fin de todas las cosas* que ese instante contradictorio vería cómo el grito de angustia se hace espeso y compacto en la garganta del réprobo, mientras



que el elegido canta una palabra condensada puntualmente. Algo justamente *inimaginable*: espacio sin tiempo. Desde la ciencia, el espacio se ahúsa en un tiempo infinito en el que todo ha pasado ya (todo, menos la ley del paso; los graves ya han caído: es demasiado tarde para verlos descender, vertiginosamente; permanece, augusta y tranquila, la ley de caída de los graves, que vive del *pasado*, de la muerte de aquello sobre lo que legisla). Tiempo sin espacio. Por eso es la religión *representación eterna*: su reino no es de este mundo (ni de ningún otro, sino de la abstracción di-ferente llamada Cielo). Por eso es la ciencia *progreso continuo*: vive de la negación de la tierra y está obsesionada por convertir al mundo (unilateralmente, sin reversión) en imagen, como ya denunciara Heidegger en *La época de la imagen del mundo*, dentro de sus *Sendas perdidas*.

Sólo el arte es, en cambio, capaz de soportar el trasvase infinito del mundo en imagen y de la imagen en mundo desde el lugar que es la *tierra*, si por tal entendemos el *soporte* mismo que se retrae y esconde en el tránsito, en el acto. Decía Aristóteles que el movimiento es la puesta en obra, la *enérgeia*, de la potencia en cuanto potencia o *dynamis*. Normalmente no se para uno a pensar en la profundidad de esa proposición, de esa propuesta. Lo que en el movimiento sale a la luz, *a flote*, es la potencia misma, vale decir: la indisponible pro-visión de lo imperfecto, de aquello que sigue estando pendiente, pro-metido, sin llegar a darse por entero. No decía cosa distinta sino *semejante* (y por ello, imagen diversa de lo mismo) Hegel, al final de su *Fenomenología del espíritu*, al señalar como tarea de la filosofía *die Offenbarung der Tiefe*: “la revelación (*Offenbarung* significa también “Apocalipsis”) de la profundidad”. De la profundidad, en efecto, *como profundidad*. La salida a la luz de lo oscuro, de eso que a la luz sigue siendo y estando oscuro. En este sentido, bien puede decirse que el arte hace, produce lo mismo que aquello que la filosofía piensa. La religión, en cambio, convierte en oscuro lo claro: todo resulta *pará-bola*. La ciencia, lo oscuro en claro: todo resulta *concepto*. Sólo el arte (y la meditación filosófica) se atiene al *claroscuro*: no a la negrura de la fe, ordenada por la *ancilla theologiae* como *argumentum inapparentium*, ni a la claridad de la legalidad científica, donde todo está abierto a todos, salvo aquello que importa: la *base de articulación* de todo y de todos. En el arte no se da ni la noche oscura del alma (la noche del sentido, transfigurada por una luz sin mácula ni obstáculo, es decir: por otra Noche más larga, puesto que allí donde

nada se opone ni se encuentra nada se ve, *Nada hay*) ni el claro día de la razón (compuesto, como la luz newtoniana, por el sacrificio de cada uno de los colores, de cada una de las distinciones), sino el *alba o crepúsculo* de la imaginación. En alemán, un mismo término, *Dämmerung*, cubre ambos estados. Y con justicia: en el *Génesis*, lo primero con que nos encontramos es precisamente con un *encuentro*: el de *Elohim* incubando, fecundando las aguas (fenómeno sexual púdica y ridículamente transmutado por San Jerónimo en imagen indigna de gallina sobre sus huevos); después, se retiran los cielos y abre el espacio intermedio: la luz, separada de las tinieblas. Sólo en el cuarto día son establecidas “lumberas para separar el día de la noche”. Aquella luz primordial habría de ser pues algo anterior: justamente, la luz del alba, la claridad lechosa, teñida de las tinieblas de procedencia y de las que asciende, como un vapor.

Si esto es así, entonces el *arte (sensu lato)*: todavía no separado para uso de los elegantes como *Beaux Arts* ni degradado como ornamento de la casa burguesa) es *previo* a religión y ciencia. Previo *ontológicamente*, al menos (aunque cabría defender el argumento de que lo sería incluso cronológicamente, en cuanto *técnica* o engrama de co-laboración de hombre y naturaleza. Algo de ello tengo escrito en mi *Filosofía de la técnica de la naturaleza*). Y ello se sigue, naturalmente, de cuanto llevamos dicho. Sin el *symbolon*, sin la conjunción de pro-yectos, nada se puede proyectar ni eyectar. Sin la cópula, sin la conjunción, no hay proposiciones ni cosas, pensar ni ser. Sin el “ir de acuerdo” del *ymballesthai*, no es posible tampoco sociedad ni comunidad, porque a nada ni a nadie reconocemos como semejante o disímil, diverso. *Sin arte no hay mundo*, porque no es posible establecer las semejanzas de las imágenes, las imágenes que son *simul*, a la vez (y ese “a la vez” hace mundo), *metáforas*, previas a las palabras y las cosas, como sabían Aristóteles y el joven Nietzsche: traslaciones, desplazamientos del sentido; las sendas perdidas, cruzadas, ramificadas: *analógicas*, en suma, en las que mundo viene a ser, *viene al ser*. Nos arracimamos, hombres y cosas, *en la obra de arte*, en el *symbolon* que es a la vez *shibboleth*, santo y seña de re-conocimiento. Conocemos lo conocido en las *nupcias* de tierra y cielo (si se quiere, con William Blake, en las *Bodas del Cielo y el Infierno*) propiciadas, oficiadas por el arte.

CAPÍTULO SEGUNDO

ANTIGUAS FALTAS DE AMOR (DEL ARTE Y SU INTERPRETACIÓN)

Nupcias: amorosa lucha incandescente e interminable de contrarios. No en cambio *coyundas non sanctae* de insulso sabor a cuero viejo, vendido como misterio salvífico. Arte no es mística ni alquimia, no es callada disolución de huesos y tierra en nada, ni violación de algo —misteriosamente— conocido por parte de un “conocedor” que estuviera “en el secreto”. Y es que en el secreto *no* se puede estar, pues él es lo *segregado*, lo cortado y separado de la grey. Algo que no se dona en el tiempo ni se reserva, esquivo, en lo eterno. Filo del tiempo y de la eternidad, margen de la realidad, el secreto es la *intemperie*, apenas rozada por la mano humana. Por la mano que es la guarda del *secreto* como tal. De ahí que nada resulte más banal que la pretensión de acceder al secreto del arte a través de textos que, aparentando atesorar un saber arcano, repiten mal digeridos temas de la más rancia escolástica (sin las sutiles distinciones que acompañaron de siempre a lo mejor de ésta), y en los que suele salir enseguida a escena —casi diríamos que embozado, cual Tenorio de Triste Figura— un supuesto “sujeto trascendente”, frente al cual se alzaría tanto el mundo material (externo) como el del alma y el entendimiento (interno). Cosas de tal jaez escribe, por ejemplo, Titus Burckhardt en su conocido tratado de *Alquimia*. Sólo que si ese sujeto fuera de veras “trascendente” no podría tener *enfrente* nada, sino que más bien traería todo de acá para allá, dominándolo como a su sombra y, por ser su sombra, sin poder despegarse de ella. O dicho con cierta pedantería hegelianizante: se relacionaría con todo *a la contra*, o sea, negándolo determinadamente y mostrándolo como momento suyo. Y si fuera “sujeto” estaría todo él volcado al objeto, sin el cual nada sería. Esas viejas distinciones sólo valen, a mi ver, para encubrir la miseria de un supuesto “pensamiento” que uniría lo creado (según la Cosmología) y lo increado (según la Metafísica, *mirabile auditu!*). De modo que tal “sujeto trascendente”, el *conocedor*, no sería sino un pálido reflejo del Dios de la tradición,

con unas gotas añadidas de licor orientalizante. Y, ¿a qué vendría hablar aquí de “nupcias”? Dios, ¿casado con el mundo? ¿Y con “dos” mundos, uno por de dentro (como en Quevedo) y el otro por de fuera? Por de dentro y por de fuera, ¿de quién, sino del hombre, que sigue aquí funcionando subrepticamente de charnela? No beberemos aquí de esas turbias aguas. Recordemos en cambio lo que nos dice el *Génesis*: “Conoció el hombre a su mujer, que concibió y parió a Caín, diciendo: ¿He alcanzado de Yavé un varón?”. Dos puntos resaltan, al pronto, como extraños: el uso del verbo “conocer” para referirse a la coyunda sexual, y el hecho de que el hombre aparezca como mero vehículo o mediador de la semilla divina (parece que Eva debería haber dicho: “he alcanzado de Adán un varón”).

Con respecto a lo primero: conocer es adueñarse de la esencia de algo, asimilar lo ajeno en cuanto apropiado para el agente. Pero si algo es de verdad *apropiado* para el cognoscente es porque él, en su fondo y hondón, notaba que eso conocido era lo que le *hacía falta* para ser, aquello sin lo cual él no sería. *Objeto del deseo*. Deseamos ser lo otro porque, en el fondo, ya somos de siempre eso otro; *oquedad* del propio ser. Cuando el conocedor se vacía en lo conocido (y no temamos aquí recurrir a la cruda imagen de la eyaculación: de *jaculatio*, “acción de tirar, de disparar”, y también “acción de encaminarse a una cosa con el pensamiento”) se encuentra íntegramente, en su verdad, en lo a él ajeno. El propio cuerpo queda deshecho, como un desecho, porque ha alcanzado su fin en su entrega (como el pan al ser consumido). El conocedor no conoce en él mismo: *se conoce en la cosa conocida*. Sólo así, indirecta y reflexivamente —*reditio subjecti in seipsum*, decía Santo Tomás en el *De veritate*—, alcanza conocimiento de sí. No hay autoconciencia sino en la conciencia de ... otra cosa. Y se vuelve a sí sólo desde lo otro, y por la fuerza propia de esto otro. Eso es pasión:

Gracias, Petenera mía.
En tus ojos me he perdido,
Era lo que yo quería.

Así canta nuestro Antonio Machado. El conocedor no es sujeto, sino que está *sujeto* a la pasión, al acto apasionado. Y de la misma manera, sólo al pronto y superficialmente cabe llamar “objeto” a lo conocido, a menos que entendamos por ello lo que mienta su primitiva raíz latina: *objectum*,

“lo que sale al paso y resiste”, lo que no se entrega sino que lucha y repele. ¿Qué es lo que conocemos en lo conocido? No lo dispuesto y preparado, algo “listo para llevar”. Lo que se conoce en lo conocido no es lo transparente e inerte, sino *lo que hace frente*. En un pasaje, profundo como pocos, de su *Ciencia de la Lógica*, dice Hegel que “lo *más débil* sólo puede ser captado y penetrado por lo *más fuerte* en la medida en que él lo acoga y constituya con él una sola *esfera*.” Una bala nunca podrá atravesar un pañuelo ondeante al viento porque éste no presta resistencia, de la misma manera que la razón nunca podrá hacerse cargo de la estupidez porque ésta es demasiado blanda, demasiado penetrable. Al vaciarse, lo fuerte se ahueca, se debilita en sí mismo al llenar con su fortaleza lo —antes— débil. ¿Y quién no recuerda las palabras evangélicas: “Si no os hacéis primero como niños no entraréis en el Reino de los Cielos”?

Repetimos: ¿qué es lo que se conoce en lo conocido? Ahora podemos responder, quizá de una forma menos extraña: conocemos que hemos dejado atrás un hueco, una falta; que ya no estamos en nosotros, sino en lo otro. Y en lo conocido mismo, ¿qué se sabe, sino que eso que plenifica y da sentido no procede del recipiendario, sino de lo otro, del conocedor? Esta aterradora constatación mutua de *faltas* (“perdón de los pecados”, lo llamaba Hegel) muestra *ad nauseam* la vaciedad de la cháchara sobre principios masculino y femenino, activo y pasivo, Yin y Yang, etc. Insondablemente más hondos eran los viejos escolásticos cuando repetían: *quod cognoscitur cognoscitur ad modum recipientis* (“lo que se conoce, se conoce al modo —a la medida— del recipiente, de quien o de aquello que recibe”). ¿Lo conocido da la medida, en vez de ser medido por el conocedor? Ahora bien, que *dé* la medida no significa que *sea* la medida. El recipiente, lo conocido, amolda y moldea la acción cognoscitiva, *concebidora*.

¿Dónde está la medida? No en el conocedor, ni en lo conocido, sino en la *adecuación* de ambos receptáculos, el que eyecta y el que objeta. ¿De dónde viene esa disposición mutua? ¿Cómo es que lo cóncavo y lo convexo se compaginan? ¿Dónde se produce ese encuentro, ese fluido trasvase? ¿Dónde está ese *limes*, esa frontera? Nunca aparece, como tal: en el logro de una unión, de las nupcias, brilla por su ausencia el vínculo, el enlace mismo. Es demasiado tarde para captarlo. De siempre, *ha pasado*. Cuando Moisés pide ver el rostro de Yavé, éste le contesta diciendo que su rostro no lo verá, pues quien mira a Dios muere. Y extiende su mano sobre Moisés para que

éste no vea su paso, sus pasos. Cuando le está permitido por fin mirar, sólo ve la *huella* de Dios. Para el hombre, Dios se agota en el pasar, en la articulación de las coyunturas. *La imagen artística es esa huella de Dios*.

Y por eso Eva, al sentirse fecundada, dice que ha alcanzado de Yavé un varón. Dios no ha engendrado ese varón (que, por lo demás, es nada menos que Caín), sino Adán. Pero Dios es la frontera en la que se alcanzan y enlazan hombre y mujer. Él faculta el tránsito. No está en el semen ni en el óvulo, sino en la apertura de éste respecto a aquél y en el empuje serpentino del primero en el segundo. *Dios propicia los encuentros*: Él es la cópula misma, la conjunción que veíamos brillar en la conjunción de el mundo es imagen y la imagen es mundo. Por eso es inefable: YHWH. Conjunta lo diverso. Se dice en las *marcas*, en los trazos con que se escribe el mundo de la imagen y la imagen del mundo. El arte saca a la luz esa *inefabilidad*: guarda el silencio de Dios. No es *teo-logía*, sino *hierofanía*: aparición de lo sagrado... como tal aparición, y no como lo Sagrado mismo, siempre oculto, siempre retraído *en* esa aparición (recordemos la definición que del movimiento ofrece Aristóteles).

Llegamos así a esta conclusión, tan paradójica como necesaria: el conocedor conoce en lo conocido lo *des-conocido*, lo que se hurta a todo conocimiento. Conoce una falta: *su* falta. Conoce que ha pasado la frontera, que está en lo otro y que ésa es su verdad. Mas no conoce la *frontera* misma. Cuando Hegel se ve urgido a explicar el paso primero: del ser a la nada, de la nada al ser, nos dice que lo que sabemos no es el paso mismo, sino que éste *ha pasado ya*, que está ya a nuestras espaldas: que es demasiado tarde para contemplar el origen, y el término, porque estamos ya originados. Ya, terminados. Dios, a las espaldas. Pasado del conocedor y lo conocido, las *nupcias* saben a muerte, porque no nos prometen “ser como Dios” (eso lo dice la Serpiente), sino que nos avisan del origen como *escisión*. La espada “y” (“No vine a poner entre vosotros la paz, sino la espada”, confiesa el Cristo). Por eso, si es verdad que todo arte hace visible, palpable la *huella* de Dios, y no a Dios mismo, entonces todo arte es radicalmente *trágico*. No garantiza consuelo, ni salvación. No hay arte redentor (dejemos en paz el problema de si una religión de veras entendida es “edificante” y salvadora). No nos separa del mundo ni nos engolfa en trasmundos —o premundos— ajenos al tiempo, la caducidad y la muerte. Si la imagen fuera mundo, y *nada más*, tal sería el caso: *ars praeparatio Evangelii*. Pero a la vez, y necesaria-

mente, mundo es imagen: se da a cada latido de corazón, a cada instante (poner la mano sobre la tierra, a cada instante: tal el imperativo de Rilke). Por eso se dispersa y disemina: se fragmenta en imágenes *semejantes*, sin alcanzar la igualdad (por fortuna: ahora empezamos a entender que tal igualdad —el sueño matemático, y metafísico— sería algo peor que la muerte: la Nada).

El arte enseña, así, a soportar la *propia mortalidad* y, con ella, la caducidad de cuanto existe. También la imagen, concentrada en obra, es caduca. Y ello, no sólo en el sentido trivial de que la obra, al fin de materia perecedera, ha de descomponerse, sino en el más hondo de que ella se *salva* constantemente, precariamente, no por sus solas fuerzas, ni en el esplendor de su irradiación, sino en la *interpretación* que los mortales dan de ella (mortales que, a su vez, saben de *su* mortalidad en la acción misma de interpretar: saben que dejarán de ser cuando dejen de interpretar).

Entendámonos: interpretar no es explicar, en el sentido científico del término. El intérprete no trata a la obra como un *casus datae legis*, como el ejemplo de una ley (así ve el quehacer científico Immanuel Kant). El intérprete *ejecuta* la obra: la lleva a cumplimiento. Deja aflorar su potencialidad, sus potencialidades. Por sí sola, la obra se degrada en cosa: ente intramundano. No hace mundo, ni hace *época*, sino que es de una época, de un mundo, como cuando vemos “explicado” un vaso griego en el museo bajo el rótulo: “Corinto, Siglo V antes de Cristo.” ¿Sabía el alfarero que estaba haciendo una obra cuatrocientos años antes de la Venida? ¿Agota ésta su sentido en el hecho de ser *catalogada* (de *katá légein*: decir —o mejor, dictar— de arriba a abajo lo que algo debe ser; suprema actitud dictatorial)? La obra es interpretada cuando en la ejecución *aflora un mundo*, una red de significatividad. Con un rasgo, esencial: la *extemporaneidad*. La obra de arte está siempre *de más*, porque el mundo interpretado no es ya —o todavía— *nuestro* mundo, sino un mundo pasado, por venir. Y ello, no en el sentido banal de que la obra interpretada (por caso, el *Requiem* de Verdi) sea antigua o, al contrario, tan novedosa que seamos incapaces de entenderla. La *Antígona* de Sófocles está por venir: ella seguirá alumbrando caminos inéditos de los hombres, con más fuerza que cualquiera de los dramas “del día”. La obra presenta (o mejor: en ella hace acto de presencia) el pasado dis-locado, fuera de lugar. Por eso abre el futuro. Pensemos en los famosos *ready-made* de Marcel Duchamp. Basta ubicar un inodoro en una sala, aséptica, de museo para arrancar al retrete de *su* entorno (hace acto de pre-

sencia justamente aquello que debiera estar retirado, ser *excusado*), y para hacer *inútil* tanto el inodoro como el mundo de procedencia. Es el ambiente, íntegro, en el que tenía sentido el excusado el que sale a presencia al hacerse indisponible por la dislocación. Ya no es útil *lo que era* utensilio. Ya no se da “en torno” aquello en lo que se entronizaba, en lo oculto, el retrete (literalmente, lo retirado). Ahora, el mundo y lo (in)útil quedan *preservados*, conservados en lo otro: entre las paredes blancas, hospitalarias (en el sentido irónicamente clínico del término) del museo.

La extemporaneidad del símbolo que la obra de arte hace presente (una totalidad momentánea: captación aunada del sentido global —y sin embargo, susceptible de pluralidad— del mundo en imagen) es una tensión que la interpretación distiende. De ahí que el símbolo sea siempre tautegórico —como hemos ya señalado, siguiendo a Coleridge y Schelling—, mientras que la interpretación es *alegórica* (de acuerdo a la profunda exégesis de Friedrich Creuzer, recogida en su *Sileno*). La interpretación, que despliega al símbolo *narrativamente*, convierte a la extemporaneidad en *intempestividad* (cf. las *Consideraciones intempestivas*, de Friedrich Nietzsche). Y ello quiere decir que el intérprete hace que la obra re-incida en su propio mundo, en su contemporaneidad, proponiendo una lectura utópica y ucrónica del universo extemporáneo de sentido que el símbolo ha hecho aflorar. La lección moral, política o religiosa que del símbolo se extrae es siempre función de la interpretación, no de la obra misma. Esta es en su espléndido aislamiento (dar sentido al mundo deja fuera de lugar toda ex-portación; no hay “exterior”) absolutamente *amoral* (no inmoral). La confusión entre interpretación y obra, entre intempestividad y extemporaneidad, hace del arte cosa edificante, *manierista*: degrada al arte al pretender hacer útil lo radicalmente in-útil, lo apartado. La utilización del arte como *medio* para otro fin ajeno al de su propia y cerrada floración está a la base del escándalo suscitado por las obras en el espectador biempensante (cuyo reduccionismo pretende hacer que la obra encaje en *su* mundo, en lugar de aprender por ella que hay otros mundos posibles, e inéditos), o de la manipulación política (piénsese en el llamado *realismo socialista*), religiosa (el supuesto *arte sacro*: como si pudiera darse un arte profano) o esotérica (la ya denunciada contaminación del arte como vehículo de presuntas enseñanzas de *ciencias ocultas*, sin parar mientes en la aberración que supone juntar violentamente “ciencia” —lo susceptible de ser enseñado y sabido, o sea lo público— y “ocultismo” —hacer profesión de lo por naturaleza inconfesable—).

Pero adviértase, y esto me importa sobremanera, que en el juego entre tautología y alegoría, entre extemporaneidad e intempestividad, siempre sale a la luz el carácter indomeñable e irreductible del *tiempo*. Hablar de la intemporalidad del arte —por no decir nada de la interpretación— supone a mi ver una *contradictio in adjecto*. En primer lugar, tal creencia de inmortalidad e inmutabilidad convierte al arte en sumiso portador de supuestos valores eternos: correa de transmisión *sensible* de la idea, del deber ser. En ocasiones, como medio de adoctrinamiento rápido y eficaz de las masas “incultas” (la “historia sagrada” que cubría las paredes de las iglesias medievales, el cinematógrafo en manos de Lenin), perpetuando así la distinción metafísica —interesada— entre lo sensible y lo inteligible, lo intelectual, en manos esto último de la élite sacerdotal o política; *doctrina de la doble verdad*: conversión de la obra en alegoría del poder (por ejemplo, el *Infante Baltasar Carlos*, de Velázquez, aupado en pomposo caballo, o el buen Carlos III apoyado plácidamente en su escopeta de caza). Pero el arte no es vehículo sensible de lo intelectual porque, en segundo lugar, él no es sensible sino que *sensibiliza*: la mórbida palpabilidad —mantenida a distancia— de la estatuaria griega advierte de la suavidad y dureza del mármol que, luego, es susceptible de ser trasladada, metaforizada, a una posibilidad de tacto y co-tangencia, de contacto entre seres humanos, y entre éstos y las cosas. El soberbio alzado del tiempo da cuenta —distan-ciada, protegida como lección— de la habitabilidad de la morada humana y del casamiento de ésta con el entorno. La danza suscita la añoranza de movimientos en los que la vida se entrelaza con el paisaje. La pintura enseña a mantener el delicadísimo equilibrio visual entre la atención a la totalidad —la *sinopsis*, o visión de conjunto— y el amoroso cuidado por el detalle (por ejemplo, en el mal llamado “pintoresquismo” de los retablos medievales, cuya profusión de plantas y pequeños animales endulza y “humaniza” el hieratismo vertical y jerárquico de la escena sacra y la falsa humildad del donante). Y sobre todo, en tercer lugar, hay que insistir en que la obra de arte no está, *como tal*, en el espacio y el tiempo, pero tampoco fuera de esos supuestos recipientes omniabarcadores (“fuera” es ya adverbio de *lugar*). La consideración espacio-temporal de una obra reduce a ésta a cosa física (algo que, en su *exceso*, también es): ornamento doméstico, representación teatral, sede del rito y la liturgia; en suma, lugar o sitio para que en ella sobrevenga *otra* cosa: la única al parecer impor-

tante. Nadie ha pretendido por otra parte hacer creer que la obra, de suyo, es intemporal, eterna. Más bien se la ha visto como signo o portador de un “significado” que el intelectual desentraña: la obra misma, en su rica textura material, quedaría al parecer “espiritualizada”; un espíritu tan fantasmal como inane. En ambos casos, la obra resulta en definitiva un desecho, un pretexto. Una vez explicada, la imagen artística *sobra*: podría ser tranquilamente destruida, porque ha sido ya medida, catalogada y descifrada matemática, social, económica, políticamente.

Igual da que tales sabihondos explicadores se empeñen en sostener que *Les demoiselles d'Avignon* “representa” la extrema corrupción y postración de una burguesía decadente que encubre y a la vez fomenta la prostitución, o que lo que el cuadro “da a ver” es la irrupción de culturas exóticas (máscaras africanas u oceánicas) para insuflar vida artificial, prestada, a la cultura moribunda de Occidente; o, por caso extremo, que la “deformación” de los cuerpos femeninos se debe a que el autor no dominaba bien las técnicas expresivas y hasta tendría problemas con sus ojos (tonterías tales han repetido algunos críticos para “revelar” lo que les pasaba “de verdad” al Greco o a Cézanne).

Todos estos cuentos —sean o no acertados desde su mezquina perspectiva— dejan a la obra incólume, como una fortaleza que se cree haber conquistado porque se la ha dejado detrás, a las espaldas. Todos ellos coinciden en su reduccionismo *alegórico* (la obra “no es más que ...”), y olvidan que toda obra genuina rebosa, *excesiva*, de contenido: que ella no se piensa, sino que incesantemente, en cuanto albergue de ideas estéticas, *da qué pensar*, como señala admirablemente Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar*. La pintura, en cuanto tal, no es “cosa vista”, sino que da a ver. La arquitectura del templo no tiene una función de habitáculo, sino que da pautas —distan-ciadamente— de lo que pueda significar habitar. La escultura no está para ser tocada, manipulada y manoseada, sino para “guardar las distancias” que enseñan a los hombres la cercanía y la lejanía, que dan orientación *poética* bajo el cielo y sobre la tierra. La escultura, o el templo, no están ubicados en un lugar, medible desde la perspectiva de los puntos cardinales. Ellos son la *cardinalidad* de la tierra, el *axis mundi*. La poesía no está sometida, en cuanto tal, a las reglas gramaticales, sino que *da lugar* al habla de los hombres, enseñando a éstos el ritmo, la posición y el *silencio* desde el que se yerguen las palabras. En suma, el arte no es espacio-tem-

poral, sino que *espacia* y *da tiempo*. Enseña y avisa de las articulaciones, tan imprevisibles como potenciales, potenciadoras, de los espacios y su entrecruzamiento, desde la habitación al pliegue de las manos en la oración, desde la apertura de la conjunción Naturaleza-Historia (piénsese en el templo del Cabo Sunion en Acaya, o en el “navío” del Alcázar de Segovia) a la cerrazón —fructífera y a la vez devastadora— de la Tierra (por ejemplo, la opacidad ambarina de las columnas dóricas del Partenón o las veladuras y cierres de los cuadros, desgarrados y desgarradores, de Manuel Millares). Y con respecto al tiempo, la obra guía ademanes, miradas y pasos hacia lo irrecuperable e indisponible. Un ánfora, una terracota corintias no son simplemente, por caso, del siglo VI antes de Cristo; ellas dan sentido, dan tiempo a ese tiempo: lo llevan a *maduración* y a plenitud, no sin advertir en sus pliegues de la caducidad de ese tiempo. La obra de arte, *bella cosa mortale*, según la palabra poética de Petrarca, avisa de la mortalidad de los hombres y de la caducidad de las cosas. Por ella, y en ella, alcanza lívido fulgor el relámpago del verso de Quevedo: “Y no vi cosa en que poner los ojos / que no fuera recuerdo de la muerte.” De la muerte, y de la resurrección *suplida*, mantenida en vilo por la acogida, entre amorosa e inquieta, del lector, del espectador, del oyente.

La extemporaneidad no significa, según esto, hallarse fuera del tiempo, en un lugar por encima de la bóveda celeste, sino la rotura de toda bóveda omnicomprendiva, la fragmentación de los tiempos que se inmiscuyen, esquivos, en nuestra propia contemporaneidad para romper, exultantes e insultantes de consuno, toda creencia en una placidez eterna, en una luz immaculada: la luz es luz porque está manchada, obstaculizada, interrumpida. El sonido lo es por estar escondido, roto por el silencio, insidiosamente hostil a toda continuidad. La piedra es piedra por el vano que la interrumpe y rasga. El lienzo es lienzo por estar tachado, abrumado por los colores que desde él restallan. Estos desequilibrios *dan tiempo* al tiempo de los hombres. Por eso dice Aristóteles en sus *Problemata* (sean éstos genuinos o apócrifos, poco importa) que: “todos aquellos varones que se han hecho peritos en la filosofía o en las *téchnais* [en las artes] se muestran [*phainontai*: aparecen, se dan a ver] como melancólicos.” Es la melancolía de la finitud del ser, que brilla en la mirada del *technútes*, del artista.

Un poema de Schiller, inmortal a fuerza de enseñar a morir, reza así en sus dos últimas estrofas:

Wie im hellen Sonnenblicke
Sich ein Farbenteppich webt,
Wie auf ihrer bunten Brücke
Iris durch den Himmel schwebt;

So ist jede schöne Gabe
Flüchtig wie des Blitzes Schein;
Schnell in ihrem düstern Grabe
Schliesst die Nacht sie wieder ein.

(*Die Gunst des Augenblicks*)

(Igual que a la luz del sol clara
Un tapiz variopinto se mece,
Igual que en su fúlgida escala
Por el cielo Iris se cierne;

De igual modo la dádiva hermosa
Es fugaz como el brillo del rayo;
Torna al punto en su lóbrega fosa
La noche de nuevo a encerrarlo.

(*La gracia del instante*)

CAPÍTULO TERCERO

IMAGINEROS DE MUNDO

3.1.- Del sistema de las artes

Si es cierto que el arte es la imagen de la conjunción (del mundo) y la conjunción de la imagen (de la obra, en la que llegan a síntesis naturaleza y espíritu sentiente), si el arte es pues el *mundo alzado a obra, obra elevada a mundo*, se sigue necesariamente de ello la pluralidad de las artes. Ya hemos descartado en la primera parte de este ensayo la idea trivial de “imagen” como copia —en algún lugar, más bien inferior, del “alma”— de un original, sea terreno o intelectual, celeste. Imagen es la obra en la que se alzan a concreción las similitudes, las metáforas de Mundo. Es imposible e impensable, mas también indeseable, reducir las semejanzas a unidad indiferente, a ciega y chata nivelación. La vida que anima a las semejanzas está en el cabrilleo, en la irisación de sus diversidades. En la reiteración de las remisiones se esconde la variedad del mundo. Por eso no hay Obra (ni Libro) sino obras, siempre semejantes, siempre diversas, tejiendo el ritmo del Mundo (él, sí, singular, por estar compuesto de las huellas y trazos que dejan entre sí, en su danza, las semejanzas. De ahí que Mundo sea el singular-universal, la composición del Pliegue).

Todas esas semejanzas coinciden en un movimiento doble de repliegue y despliegue: habitar la Tierra, hacer de la Tierra un lugar poéticamente habitable (de acuerdo al *dictum* hölderliniano “poéticamente ... mas lleno de mérito, habita el hombre sobre la tierra”). Entendemos aquí “poesía” en el sentido estricto del término griego *poiēsis*: “Hacer que sea tal o cual cosa, ponerla en tal o cual estado”. Bien podríamos utilizar la palabra “creación” a este respecto (¿no se habla acaso de “creación artística”?) si no fuera por el barniz técnico que esa voz ha tomado de la tradición judeo-cristiana, agravada por la idea moderna, *fabril*, de “producción”. Como si todo se debiera a la voluntad de poder humana (y más que humana, pues que en ella el hombre se trasciende gigantesca, maquinalemente), en virtud de la cual las cosas, violentamente diri-

gidas contra sí mismas (*astucia de la razón*), acaban por perder el juego de irisaciones y matizaciones que las constituye en propiedad, y se disponen en serie: *existencias en plaza* de la mercadotecnia. La cosa se deshace así en producto, y éste en presentación momentánea (marcada por su fecha de caducidad, ya de antemano programada) del flujo económico y mercantil.

No es éste el quehacer del *poietēs*, del hombre que compone: del *compositor*; en suma. Ni siquiera la voz, antes mentada, de “producción” nos sirve para designar ese esfuerzo, ese *cuidado por el todo* que es el arte, las artes. *Productio* significaba anteriormente: llevar a algo a que se ponga ahí delante, a que florezca en su acto de presencia. Dejar que la cosa se manifieste en su ser. Por el contrario, “producción” significa ahora fabricación en serie, docilidad de antemano conseguida de una materia ya trabajada, reducida, para que en ella se *plasma* una forma, una fórmula matemática. De ahí que debamos desechar igualmente la idea de “plasmación”. Cuando un grupo de artes son reunidas bajo la denominación de “artes plásticas”, la suerte está echada. El arte no sería aquí sino la exacerbación, el paroxismo del poderío técnico. Las materias son reducidas a materiales plásticos, vale decir: moldeables al antojo y arbitrio, no sólo de las manos, sino de la máquina. No es extraño que, desde esta perspectiva, el idioma alemán haya desechado para la escultura la vieja denominación de *Bildwerk* (literalmente: “obra en imagen”, un hermoso rótulo que englobaba figuras y estampas) por la de *Plastik*: por metonimia, la función plástica —moldeo *ad libitum*— acaba por designar al resultado mismo; de la cosa sólo queda la cáscara (una cáscara repetible *ad infinitum*). Su interior es una ley de fabricación: una “marca registrada”.

La única palabra que en castellano podría abarcar todos los armónicos del viejo nombre de *poiēsis* sería la de “imagería”, aunque soy bien consciente de que sería necesario entonces ampliar el viejo sentido que en nuestro Siglo de Oro tenía la voz “imagero”: escultor en madera de imágenes por lo común sacras, *tallista* Imagero, hacedor de imágenes, serían empero, igualmente, el poeta y el dramaturgo, el músico y el arquitecto: detectores y auscultadores de semejanzas, de analogías divergentes que forjan el entramado del mundo, único —y siempre disímil— en *cada* obra. Obra (lat. *opus*, de *hēpo*: “cuidarse de algo”) apunta al cuidado, a la ocupación del hombre por salvar al mundo en imagen. En el cuidado habita también la diligencia y la elegancia: la elección en ramillete de lo diverso.



Importa mucho, para evitar malentendidos conducentes a una ingenua —y perversa— nostalgia de aldea, señalar enseguida que “hacer que sea tal o cual cosa” no significa en absoluto dejar las cosas tal como por sí solas por caso serían, como si el hombre no existiera o se limitara a la muda contemplación. Esa contemplación no vería *nada*, ni las cosas serían tales o cuales (divergentes en su pluralidad). Ni siquiera cabría hablar de “cosas” (quién hablaría, por lo demás, si incluso Dios habría quedado reducido entonces a quieto ojo solar?). El término “cosa” proviene del latín *causa*, expresión ella misma degenerada *técnicamente*, al ser reducida —como *causalidad*— a la acción de fabricación o producción de algo (no es necesario insistir aquí en cómo las viejas cuatro “causas aristotélicas: la material, la formal, la final y la eficiente, han acabado por tomar sentido unilateral de *causa efficiens* como producción y fabricación de objetos, enseres y útiles). Sin embargo, un rescoldo del viejo sentido de *causa* es albergado aún en nuestro idioma, cuando decimos que es conveniente luchar por una buena “causa”, o se habla de “causa judicial” o de los “encausados”. También en las lenguas germánicas (ingl. *thing*, al. *Ding*) se guarda ese sentido. La “cosa-causa” es *asamblea*, reunión en un lugar apropiado de multitud de acciones que concuerdan y se compaginan, quedando así *enjuiciadas* en su conveniencia, en una conjunción en que viene a fraguarse una constelación de sentido, de convivencia y comunidad. Cosa es la piedra y la estrella, mas también y fundamentalmente el anillo, el gesto y las manos que se estrechan. Hablamos de las “cosas de la vida”, y de cómo le van a uno las cosas. De una muchacha dice el idioma alemán que es *ein schönes Ding*: “una cosa bonita”. *Cosas son maneras de ser el hombre en el mundo y el mundo en el hombre. Maneras de vivir y de habitar la tierra*, siempre de modo semejante, siempre de modo diverso.

El *poietés*, el imaginero o artista cristaliza ejemplarmente en imagen una manera señalada de ser cosa. Salva a las cosas de su repetibilidad natural y de su reproducibilidad técnica manteniéndolas a distancia, dejando que brille la constelación *grupo humano / naturaleza / trabajo* que, si queremos seguir la denominación tradicional, podemos denominar “ser”. Y si es verdad que el artista lleva a armonía y conjunción el entramado, la asamblea de la *causa*, alzándola a imagen, haciendo de ella algo indisponible, dejando que salga en la aparición de lo conocido la huella de la Tierra, podemos entonces empezar a entender que Martin Heidegger haya aeno-

minado al ser humano (no al hombre, sino al ser [del] hombre): “pastor del ser”. Pastor es *Hirt* (de *Herde*: reunión de lo ajeno al *domus*, de lo *salvaje*); es pastor aquél que impide la dispersión —la vuelta al origen caótico, indiferenciado— pero sin encerrar lo ajeno, sino *desplazándose* con ello. Su inquietud es la *cura*, el cuidado por el todo. El artista cumple en grado sumo este *cultivo de lo móvil*, esta entrega para “dejar ser” a la constelación, a la asamblea del Mundo desde y en la Tierra (repitamos: Mundo se entiende aquí como articulación clara, apertura de sentidos: *proyectos de forma*; Tierra, como cerrazón y retracción, ocultación en el acto mismo de la epifanía, del salir a la luz: *eyección del misterio*). “Poéticamente vive el hombre sobre la tierra”, pues, porque *poiein*, “hacer armonía”, “imaginar” es *mostración de vida*, de convivencia: prototipo de comunidad, bajo la ausencia —la huella— de Dios, la retirada de la Tierra y la presencia de *cosas-causas*: configuraciones del cuidado.

Ahora estamos en disposición de tratar del *sistema* de las artes. Dice Immanuel Kant, en su *Crítica de la razón pura*, que “sistema es la unidad de múltiples conocimientos bajo una Idea”; y también que Idea es “el concepto racional de la forma de un todo, en la medida en que por aquél viene determinado a priori tanto el ámbito de lo múltiple como el puesto de las partes entre sí.” Más allá de la letra kantiana (y aun de su espíritu) podemos asimilar, hacer que se acomode esta rigurosa definición al esquema aquí propuesto. Ya vimos anteriormente la interpretación —la reformulación, si se quiere— sugerida para “conocimiento”: no una pasiva contemplación del significado eterno, inmutable y ajeno a los cuidados humanos, de una cosa fugazmente portadora de un valor estático, sino un acto de amor, una *entrega generadora*. Conocer es concebir en lo otro. Llevar a unidad las diferentes “maneras” de concebir (irrupción de la *mano* humana en la gleba de la Tierra, para alzar a ésta en lo posible a Mundo), “hacer sistema” (del gr. *synistemi*: dejar que se yergan en conjunción ademanes, gestos y gestas diversos; si se quiere, forzando la etimología, *com-poner*). Pero, ¿cómo evitar la dispersión, el regreso al caos, indiferenciado a fuerza de la irreductibilidad de las diferencias que no permiten ser agrupadas en semejanzas?

Necesitamos, para ello, colocar la entera composición —el sistema— bajo una Idea, bajo una *norma* o *generatriz*. Esa Idea será el Concepto de todas las concepciones, la forma o hechura (y toda hechura ha de *plegarse* al volumen o bulto, no imponerse a él) que determine *a priori* (vale decir:

de antemano, antes de que las “maneras” se pongan a la obra, haciendo imagen del mundo) tanto el ámbito de lo múltiple como el puesto que guardan entre sí las partes: tanto el rasgo o esquema de configuración, *el plano de proyección* en que todo proyecto *ha lugar*, como la intersección de los trazos en que se dan las cosas-situaciones, las cosas-*causas*. Pero ya hemos determinado antes esa Idea, esa concepción en la que vienen a darse las diversas maneras de concebir. La Idea es *Habitación de la Tierra*, en el sentido justo de delimitar un ámbito móvil de repliegue y despliegue: una circunferencia cuyo centro es el *domus*, la casa, en la que ingresa *domesticado* lo salvaje y extraño, y cuya periferia viene dada por las líneas de resistencia de lo extraño, siempre en continua ósmosis (no siempre placentera, sino inquietante y hostil a las veces). Las cosas —las situaciones variantes— van tomando forma, condensándose y dúctilmente ahusándose —juego de cercanía y lejanía— en este espacio-de-juego-del-tiempo en el que el hombre teje su mortalidad y resguarda la caducidad, el lado sombrío e indómito de las cosas. Y puesto que habitar es tensar una red de relaciones ramificadas por las que Tierra se alza a Mundo y éste se dispone y com-pone en ella, la Idea-Hábito se va disponiendo igualmente según los *puntos-nodales* que configuran ese *hábito*, ese vestido-texto; desde el contraalzado de la gravedad de la piedra, erección que conjunta en su entramado montaña, bosque y limo: la *arquitectura* pegada a la Tierra, hasta la clara articulación de Mundo como espacio de comunicación y convivencia históricas: la *poesía*, que da sentido y valor a casa y campo, a lo propio y a lo extraño, guardando en sus palabras el silencio de la proveniencia caótica, de la extrema diferenciación y disyunción. Entre estos dos polos: *alzado* de la Tierra a Mundo por un lado, y por otro establecimiento, *instauración* de Mundo en Tierra (“Pero lo que permanece lo instauran los poetas”, decía Hölderlin), se dispone el sistema de las artes: escultura, pintura, danza y música.

Dentro y alrededor de la casa-templo: imagen distanciada, resguardada, del alzado de la Tierra, se instauran los espacios de la vida humana. Cada cosa tiene allí su asiento: el lar donde se cocinan los alimentos y alienta el fuego vivificador y a la par destructor (gestación del Mundo por devoración de la Madera-materia); el dormitorio en que han lugar coyunda, nacimiento y muerte: recuerdo del origen en lo extraño, en la intemperie; y también el aposento de estudio y trabajo: cordón umbilical de la existencia mundana, exterior. Y en torno a las casas, todo el entramado de la vida comunita-

ria: calle y plaza, iglesia y mercado, ayuntamiento y escuela. Todos estos lugares, internos y externos, han de quedar *marcados*, delimitados por la cristalización y condensación en imagen, de bulto, de los avatares propios y comunes: imágenes de transición y de transacción. Y más allá de esa función de cohesión social, comunitaria, la imagen ha de recordar origen y prometer destino: dejar que aflore en el centro de la ciudad lo salvaje encauzado, en efigie premonitoria (el Animal totémico, por caso) y la figura salvadora, el puente de intercesión entre Cielo (Mundo transfigurado, sin sabor a tierra, mas paradójicamente encarnado en ella; Familia que recoge imaginativamente a todas las familias: el Padre, la Madre, el Hijo) y vida intercomunal (los héroes que, con sus gestas, tejieron los límites de su pueblo y la difícil interacción —del intercambio simbólico de dones a la destrucción bélica— con otros pueblos). Tal la función de la *escultura*.

Victoria grave contra la gravedad, el alzado de casa y templo deja a la vista la plana superficie vertical que protege y separa del exterior: muro de piedra o ladrillo por fuera, pared revestida, alisada y blanqueada por dentro. Y es en la contemplación de este íntimo espacio plano protector, en el que la casa se acoge y por el que la casa acoge a su habitante (sea éste hombre o imagen y huella del dios), donde se empieza a proyectar, soñadoramente y a la vez con aires de triunfo, una *exterioridad interiorizada*, una segunda piel en la que se graba, domeñada y como recogida, la naturaleza pagana, del *pagus*. Este recogimiento sacraliza la realidad externa. En el ámbito plano de la *pintura*, pues de ella estamos hablando, lo ajeno es llamado al orden. La arquitectura deja ver, *hace ver* el espacio en torno; la escultura *fija* ese espacio en el bulto visto. Pero lo pintado, por vez primera, *devuelve la mirada*: lo agrupado en el cuadro *nos ve*. Por eso toda pintura, aun la paisajística y abstracta (abusiva denominación esta última: todo arte es abstracto), es arte del *retrato*. “Retrato”, de *trahere* (“arrastrar”), era antiguamente “contar, referir” (volver a traer), y también “echarle a alguien algo en cara”, “sacarle los colores”. En el retrato no se proyectan el alma o los sentimientos del artista sobre una materia inerte, como querría una consideración subjetivista, avasalladora, sino que se “vuelve a traer” a presencia el alma perdida de las cosas: su interioridad, en la intimidad de la morada. Y esa intimidad es tan fuerte y perturbadora que enseguida aparece la necesidad de *enmarcar* la pintura —la *Meditación sobre el marco*, de Ortega, aporta sutiles enseñanzas al respecto—. La pintura se indepen-

diza así de la pared, del elemento arquitectónico: deja de ser *mural*, el cual sigue dándose, en cambio, en las moradas simbólicas, en donde ya no viven o nunca han vivido los hombres, pero en las que se demora ese Poder que, delimitando, hace ser (del) hombre y hace al hombre (del) ser: la morada divina (iglesia), aristocrática (palacio), comunal (ayuntamiento).

El marco es el *limes* plegado de una doble secesión: tacha de un lado la pared y la relega a fondo, a mero soporte del soporte pictórico; separa del otro, *ad intra*, una imagen del mundo que, por esa condensación y disposición, se hace anímico: adquiere alma. La pintura es el *punctum fluxionis*, la re-flexión en la que Tierra se articula en Mundo.

Si arquitectura y poesía son los extremos, los polos del arte, la pintura es su centro cordial, su corazón y su medio (tanto en el sentido de mediación como en el de elemento). Y por ello, podría incluso decirse que, aunque desde luego todas las artes se comuniquen entre sí y vivan unas de otras, simbióticamente, todas ellas tienen su origen (ontológico, no necesariamente cronológico; piénsese, sin embargo, en Altamira o Lascaux) en la pintura, porque en ella el espacio viene a ser *pura relación*. Baste señalar el plano y secciones de la casa, el diseño o croquis de la escultura, la disposición de las notas en el pentagrama, la ordenación en fin de cesuras, rimas (del gr. *reígma*: “grieta, hiato”) y palabras dentro del blanco lienzo de la página. La pintura es, según esto, el arte por antonomasia: la perfecta adecuación y correspondencia de imagen y mundo en la tierra fértil, en el “suelo” del lienzo. En la pintura, la profundidad se hace manifiesta. Sólo una consideración chata —justamente, *superficial*— puede hacer creer que la pintura es bidimensional. No solamente la perspectiva (al fin, una invención moderna, renacentista) nos introduce en la inmiscusión —más que contemplación— de los fondos, allí donde planos superpuestos se adensan en un espacio tupido, espeso. Son fundamentalmente el color, los colores, los que combaten entre sí mediante veladuras, raspaduras, *volúmenes de la carne hecha espíritu*. Decía Merleau-Ponty, hablando de Cézanne (siempre Cézanne), que: “la cosa vivida no es reencontrada o construida a partir de datos sensoriales, sino que se ofrece de antemano como el centro desde el que éstos irradian.” Y así es. Se habla, con poca fortuna, de “naturaleza muerta”, *de nature morte*, para referirse a esos bodegones en los que se producen (no reproducen ni representan) telas, mesa, botella, flores y frutas. Pero esa naturaleza no está muerta, sino re-tenida, conden-

sada. Las lenguas anglosajonas son aquí más ricas y sutiles. En inglés se habla de *still life*, en alemán de *Stilleben*: de vida remansada, queda. Toda pintura es, en ese sentido, *Stilleben*: naturaleza que no pasa. Mas no porque en ella se finja o configure una idea eterna, un significado que se apoderara de la manzana o la piedra, sino porque en la pintura queda detenida, mágicamente suspendida en el *tempo* de la contemplación, la caducidad instantánea de las cosas: la piel arrugada del melocotón, por ejemplo, en la que se aprecian, surgiendo como una marea o una erupción volcánica, de dentro a fuera, las huellas de su futura descomposición: una descomposición siempre pendiente, un *futuro perfecto*.

O bien, de manera diversa (una diversidad que acaba por desembocar en lo mismo), el lienzo entero queda cubierto, oculto tras una primera *impri-mación* (*Gründung*, dicen los alemanes: paradójica acción de sacar a relucir el fondo o solar —*Grund*—). Y sobre esa pintura neutra, que aún no es ni una cosa ni otra, se extiende otra capa de pintura (digamos, ocre o bermellón), mas no para pintar sobre ella sino, a la inversa, para atacarla después con ácidos y disolventes, para ir *abondando* y sacar de ella figuras huecas, ahuecadas: “huecograbados” extraños, primigenios, como algunos obsesionantes cuadros de Odilon Redon. Imaginero también él, Redon (o Ernst, o Beckmann) *talla* así el espacio, los espacios férreos del fondo, y encuentra por ausencia y ruptura, al dejar sitio, la floración primera de la materia: la Tierra balluciente, fresca del fondo, de los fondos de la realidad.

Y al fin, en la pintura actual, el marco mismo cae: aparece, soberano, el límite del lienzo, como si la pintura amenazara con derramarse por las paredes circunscritas: como si la vida retenida (*Stilleben*) reclamara su antiguo derecho de fundación (*Gründung*, de nuevo) y fuera a desbaratar el acogedor mundo del mortal. Es, más que una ilusión, una premonición, un aviso que viene del futuro: siempre pendiente, siempre debido. La inquietud de la diseminación debida rompe así la placidez del cuadro enmarcado, bien fijado. *Promesa de la revuelta, de la rebelión del origen*.

Esa promesa se hace realidad (se hace “cosa”: *res*, de *reor*: “contar, calcular”) en la *danza*, un cuadro vivo desligado de los límites del lienzo y marco, en el que el cuerpo humano teje posibles espacios de convivencia y saca a la luz relaciones móviles de luces, sombras y volúmenes. Mas la pureza artística de la pintura —ese soberano equilibrio entre imagen y mundo, entre ver y ser visto: espacio y tiempo retenidos— queda aquí de

algún modo rebajada. Hace falta *tiempo* para obtener una visión global de los nuevos espacios diseñados, denotados. La vista ha de ser ayudada por la memoria, y por el oído. Aunque la danza puede ser muda, y aun estática (ofreciendo la ilusión de retroceder a escultura), los espacios plásticos que ella en sus pasos y arabescos va forjando (siempre diversos, siempre rítmicamente reiterativos) exigen que el espacio común general esté escandido, ritmado por el sonido (conversión armónica de tierra en aire y fuego).

De ahí que la danza sea un arte de transición. Todo en ella es tránsito ("Todo en el aire es pájaro", decía Jorge Guillén), paso de tierra a aire poblado, revestido de notas. Entre la sólida base de sustentación, a su vez elástica, resistente y propelente, y el aire rasgado, recortado por el vuelo de los danzarines, se *echa en falta* la transfiguración del espacio en *música*.

En la música, el espacio cede su primacía al tiempo; el ojo, al oído. Es verdad que el tiempo, escandido por el *ritmo*, diferenciado y articulado por la *armonía*, retraído a unidad por la *melodía*, acaba por cerrarse sobre sí y construir un "espacio" nuevo, una segunda naturaleza espiritual, subjetiva. Pero ese espacio no es vivido ni habitado (como en las llamadas artes "plásticas") ni pensado (como en la poesía), sino sólo *sentido*. Es siempre demasiado tarde para captar la unidad de la obra musical. Cuando tal acaece y el goce estético se remansa, la obra *ha pasado ya*. Por eso la música apela al sentimiento, esto es: a la fluidez de un contacto siempre diferido, un contacto sin reversibilidad posible.

A ello se debe, a mi ver (aunque debiera quizá decirse: a mi oír), esa sensación difusa, casi panteística, que acompaña a la audición musical. Una sensación no exenta de *melancolía*, porque el espacio recompuesto está más allá de toda aprehensión. Queda en el recuerdo. Es un espacio potencial que nunca llega a ser energético, nunca llega a ser puesto en obra: *albergue de la memoria*. Por la música no pasa el tiempo, a fuerza de estar formada por los tiempos, por los *tempi*. Al ser toda ella relaciones, cortaduras, diferencias (concordancia de las disonancias) mientras ella acaece sentimos que toda distinción es puramente simbólica: tejido de remisiones. De ahí la efusión cordial del oyente, todo él absorto en la masa sonora, literalmente *e-mocionado*, o sea: movido a estar fuera de sí. Mas esta exterioridad no se remansa y adensa, guardando las distancias en las proporciones ritmadas, interiorizadas: al contrario, se *funde*, amorfa, con ellas. Por eso, desde el punto de vista anímico (entendiendo "alma" en el sentido griego:

psique como principio interno del movimiento, centro oscuro de pulsión y contrapulsión, de expresión e impresión) es la música la más alta de las artes. En cambio, desde la perspectiva de la *habitabilidad de la Tierra*, de la ecuación Imagen = Mundo, la música es demasiado pobre, porque en ella nunca hay conocimiento puro (vale decir: "concepción", en el sentido fuerte, genesiaco del término) sino sólo re-conocimiento de algo ya pasado. Y ese reconocimiento aporta siempre semejanzas, huidizas y esquivas; es verdad que la actual reproducción fonográfica permite la repetición idéntica de la misma pieza musical. Mas con ello no sólo se pierde la vivencia, irrepetible, de la *ejecución* (dejando aparte el problema técnico de la traslación del sonido a soportes cada vez más fieles y refinados), sino que la atención decae (hasta alcanzar la audición un sentido gris de monotonía, o a lo más de didáctica) porque no cabe ya la sorpresa de lo inesperado: la disparidad en la vibración de una melodía sólo *pictóricamente* idéntica (sobre el papel, sobre el pentagrama). E incluso en este caso de pérdida de *aura* de la música en la era de la reproducibilidad técnica (como apuntara magníficamente Walter Benjamin), el oyente reincidente es siempre *distinto*: sus estados de ánimo, su receptibilidad, la situación general: todo ello ha variado. No es en absoluto casual que la música sea el arte *romántico* por excelencia. Aquí, la vida no está retenida, recogida como en la pintura —en cuanto *Stilleben*—, sino dispersa, extendida por el tiempo: *haciendo ella misma tiempo*. En el alma, la música nunca suena (es demasiado tarde para recapacitar en el sonido), sino que sólo *resuena*. Eco del alma, nostalgia de la huida de un presente del que se goza, pero en el que no se vive ni habita, la música sabe a fugacidad: *promete muerte*.

3.2.- De la poesía

Esta promesa llega a su culminación en la *poesía*: la más alta de las artes según el espíritu (así, con toda justicia, con toda *su* justicia, la encumbraron Kant y Hegel, los grandes idealistas). La más alejada empero (junto con su inversa "natural": la arquitectura) del sabio y delicado equilibrio espacio-temporal, imaginativo-mundial que viene dado por la pintura. En la poesía, el elemento Tierra parece haber quedado "a las espaldas", tachado, al igual que la palabra del hombre llena, modula, reparte los espacios aéreos en la

dicción, al igual que al quedar escrita deja ver el espacio blanco en el papel. Mas precisamente por ello ese elemento *reprimido* vuelve ahora, fantasmal y ominoso, como *ausencia del sentido*. Ausencia paradójicamente presente no tanto en el espacio ennegrecido por la palabra escrita o en el silencio acallado por la voz del recitador, sino en los espacios (las rimas o hiatos, como ya antes apuntamos) dejados en blanco, que se *hacen blancos* gracias a la palabra que, lienzo diminuto, los delimita y, así, saca a la luz, o en los espacios del aire que quedan vacíos, despoblados, entre las pausas del recitado, porque la voz del hombre, al contrario de ciertos sonidos (por ejemplo, los emitidos por instrumentos de cuerda), es siempre *discontinua*: palpita con los ritmos de la respiración, juego de sostenidos y trémulos. La poesía señala los límites del hombre para hacer habitable la Tierra. Saca a la luz la radical *inhospitalidad* de ésta. La poesía es, así, un *hiato que quema*, que calcina la normal comunicación y remite... ¿a dónde?

Igneae rima, canta Virgilio: "surco de fuego". La voz latina *rima* (gr. *rēgma*, al. *Riss*) significa "fisura, hendidura". *Igneae rima*: como un tajo trazado con un hierro al rojo sobre la piel de la tierra, ancha y ajena. Ajena al ojo, la boca y la mano del hombre. La tierra nunca preparada para recibir la inquietante visita. La inhóspita tierra, todavía y siempre *chora, la ingens sylva* que Vico temiera. Sobre el lomo de ese vasto cetáceo, a roza y a quema se van marcando las lindes dentro de las cuales sea posible habitar la tierra. En bien resguardados recintos se compaginan las vides y se alza el cereal sobre la tierra, eminente entre dos surcos. Compaginar es ensamblar una página con otra; *pagina*, a saber: el llano trabajado, resultante de clavar estacas en la tierra (latín: *panigo*). Y el conjunto de las compaginaciones es el pago (latín: *pagus*), la tierra allanada y bien deslindada. Deslindada... de ella misma. Ahora lo otro, lo que está más allá del pago, es lo salvaje, lo *inmundo*. Que mundo es el «libro», la armonía de las páginas. Lo bien ordenado y dispuesto. El adjetivo *mundus* quiere decir: "limpio". Limpio de polvo y paja, esto es: de cuanto no sea aprovechable para la vida en común.

Pero, ¿y la tierra delimitada por el pago? Esta se halla artificialmente dispuesta en diminutas cordilleras paralelas, sabiamente apretadas éstas entre surcos. Y cada una de estas largas eminencias ondulantes de tierra se dice en latín *lira*. Por ello, delira todo aquél que pretenda salirse del delicado y tierno (gr.: *leirós*) surco bien trazado por el que corre el agua canalizada. Tierra fértil que promete alimento para el pago, para la hacienda.

No es extraño que de las abiertas bocas que taladran las delicadas *lirae* del pago hayan surgido también las palabras-renuevo que guardan la esperanza y el recuerdo de los ciclos, las palabras que, impregnadas de tierra, establecen el *continuum* de la vida, que alargan y doblan el presente del fruto de la tierra cuando éste se halla todavía sumido en ella. Palabras *cultivadas*, ligadas al cultivo del cereal y la vid, como se rememoraba en los sagrados Misterios de Eleusis, consagrados a Perséfone (en parsí: "jardín bien cercado", según Creuzer y Schelling) y a Deméter, la Ceres y Pomona latina. Mitos análogos encontramos en las culturas mesoamericanas del maíz; pues lo único relevante aquí es la rectitud de la siembra y el horadar la tierra para la semilla: una línea discontinua, tachonada de *kéntra* (*kéntron*, de donde nuestro "centro": tanto la herida que —morse primitivo— rasga puntual el suelo como el aguijón con el que se azuza a las bestias), como la línea-surco de una página en la que florecen las palabras, separadas por espacios, o el paradójico fluido de un habla entrecortada por pausas pautadas de silencio. Y así van las palabras que saben a mies y a pámpano, también ellas encauzadas en rectilíneas ondulaciones que marchan hacia adelante, como los impulsivos pechos de los legionarios. ¡Sólo que eso no es poesía, sino justamente *prosa* (del latín *prosus*, a su vez de *pro versus*: "hacia adelante, en derechura")!

Pero, ¿y el surco mismo, que establece la separación entre el bajo y alargado «valle» o garganta por donde corre el agua, y la diminuta «montaña» artificial, la *lira* respunteada de plantas? Se trata de una sola, antitética operación: la reja del arado rasga la tierra abriendo una *rima*, a la vez que la *vertedera* revuelve la tierra y hace que mire "hacia" (lat.: *versus*) el lado opuesto, formando una *lira*. De ahí el adjetivo *versus*: "labrado", en Ovidio, y el sustantivo *versus* ("surco", en Plinio y, por extensión, espacio de cien pies de tierra en cuadro; en general: "hilera, fila"; en Cicerón, en fin: "línea, renglón").

Aún nos queda enfrentarnos empero a una pregunta capital: ¿de dónde la *regula* plasmada en el *renglón* (it.: *riga*), que hace de éste una línea *recta*, que establece en su conjunto una *región* y que, en suma, otorga el calificativo de *rey* a quien de antemano tiene el poder de ordenar y disponer de esas medidas? Adviértase que todos esos términos tienen la misma raíz, que a su vez alude a *rēgma* y a *rima*. Hölderlin se hizo una vez la pregunta: "¿Hay sobre la tierra una medida?" Y contestó: "No la hay". La medi-

da viene del curso del sol (el astro *rey*) y de la luna, que «surcan» los cielos como majestuosos navíos. La contemplación de su marcha desde la tierra (horizonte -> horizontal), los rayos que —al ser parcialmente obstaculizados por las nubes— lanzan sobre ésta (trazando así los primeros «renglones» verticales) y las sombras móviles que proyectan sobre los objetos: todo ello enseña al hombre a medir y cuadricular la tierra. Le enseña a arar y a construir los primeros caminos, así como a surcar en línea recta las corrientes de agua. De ahí que el arado (la primera máquina compuesta) sea algo así como la plasmación artificial de la acción del sol (advértase la semejanza entre el atelaje de un tiro, como en el carruaje de Helios, y el arado). De ahí también que la cortada caña o el estilete tracen sobre la tierra preparada en tablillas, sobre la bien curtida piel o sobre el papiro los signos del lenguaje, fijando así por vez primera los ciclos de los astros y de las cosechas, los excedentes y su reparto. Primera *versión*, primera «traducción» en la que «toman tierra» las flores de la boca: guarda de la memoria, presupuesto de la convivencia.

¿Adónde se quiere ir a parar con todo esto? Tentado estaría uno de aplicar en contra del propio discurso el malhumorado bufido de Hesíodo cuando, al ir dando cuenta del origen primero del cosmos, interrumpe impaciente la tirada de sus versos: “¿A qué hablar del roquedo y de la encina?”. ¿A qué viene ahora tanta etimología? Bien puede ser que con el comienzo de la agricultura, allá por el neolítico, los hombres aprendieran a repetir *pro domo* el juego del sol flechador y de Diana con sus venablos, comenzando así a domar la selva inmensa y a la vez a perpetuar en medidas narraciones (también ellas cíclicas) la seguridad de las vueltas, el retorno de los *versus*. Incluso cabría sostener (*vexata quaestio*) la plausibilidad de la hipótesis de Vico y de Herder, de nuevo tomada por el «campesino» Heidegger, de que la poesía fuera no tanto el lenguaje primitivo de los hombres como su regulación primera, personificando, determinando en dioses (detentadores de la vertical palabra *categorica*, que rige como el rayo) y mortales (animales *horizonticos* de la “respuesta”: *Ant-Wort*) la interacción de cielo y tierra, o sea: de instauración de medidas y de retracción a lo oculto, de vida y de muerte en suma. Pero aunque así fuera, ¿qué tendría que ver todo esto con nosotros, los azacaneados y medrosos habitantes de ciudades de la llamada sociedad postindustrial, postestatal, posthistórica y post- lo que se quiera? Como dice la sin par prostituta Hannah en *Los siete pecados capi-*

tales de Weill y Brecht: *Es ist schon lange her!*, “¡Hace tanto tiempo de eso!”. El arado está hoy en el museo de etnología, el burro en reservas especialmente protegidas, como en Tres Cantos, y el buey —genéticamente manipulado y químicamente inflado— surtía de chuletas a gastrónomos carnívoros, antes de la *catástrofe zoopática*.

Son cosas de estos tiempos. Lo mismo da que nos consumamos reaccionariamente por la nostalgia de ese «poético» mundo perdido; que, progresistas, nos regocijemos de haber dejado atrás todo eso, en la era postcibernética de *Internet*; o incluso que, postmodernos (¿qué cúmulo de postrimerías!), aceptemos —como buenos nihilistas— que todo eso (junto con sus prolongaciones filosóficas y políticas) eran pamplinas. En cualquiera de esos casos (por lo demás, aparentemente exhaustivos) la respuesta es la misma: con el derrocamiento de la hegemonía del estadio tecnonatural de la agricultura han muerto cielo y tierra, dioses y mortales: ha muerto la cosmovisión que redondeaba y daba sentido pleno a todo eso. *Ha muerto en fin la poesía* o, a lo sumo, ésta reclama en sus estertores el derecho a desangrarse lentamente de un modo bien poco apocalíptico: prostituyéndose en canciones rockeras o *heavy*, o bien acomodándose banalmente —en insulsa sátira de sí misma y sus desmesuradas aspiraciones de antaño— a la trivialidad reinante en cosas graciosillas como: “Te quiero mucho, / como la trucha al trucho” (que al menos rima).

Y sin embargo, jeremiadas, exultaciones a lo Don Hilarión (“hoy la *high-tech* adelanta que es una barbaridad”) o saltarinas menciones de truchas: todo eso son, a mi entender, visiones alicortas y fallidas del curso histórico y, por ende, yerran por completo sus tiros (de salva, de láser o de perdigones de feria) respecto a la poesía. El examen etimológico del nacimiento *conjunto* de la agricultura y la poesía, según los testimonios de nuestra lengua madre: el latín, no puede desviar nuestra mirada hasta el punto de tomar una operación *formalmente antropogénica* (o al menos, engendradora de eso que llamamos vagamente: “hombre occidental”) por una descripción del modo de obtención de un *contenido*: a saber, el alimento material o espiritual. La *forma* de ser hombre —es decir, de habitar poéticamente en la tierra *contra* la tierra— que alboreó en la agricultura no se ha perdido, sino que ha experimentado un proceso de *estilización* y de *radicalización*.

De estilización: la medición de la tierra (literalmente: la geometría) se ha encarnado por un lado en la construcción de vías *firμες* (el término “asfal-

to” remite al adjetivo griego *asphalés*: “seguro, firme”, que califica a la *mélaina Ge*: la “negra tierra” de Hesíodo), ya sean terrestres —férreas, de carreteras o autopistas—, marítimas o aéreas, y convertido abstractamente por otro lado en el trazado imaginario de meridianos y paralelos, o en el virtualmente real de las llamadas “autopistas de la información”. Ahora bien, y esto es lo esencial: en modo alguno ha supuesto tan gigantesca «geometrización» la desaparición del modo de «ser-tierra» (opacidad, retracción, olvido de sí), sino que ha entrañado su *integración metamórfica*, y ello en los distintos niveles mencionados (encarnación físico-química, abstracción planimétrica, realidad virtual). En todos ellos vuelve, hosca y cerrada, «tierra» (no una cosa, sino un modo de ser, o mejor: de *no-ser*), a saber: como resistencia y «fatiga» de materiales, como indisponibilidad «fractal» de costas y territorios, o como proliferación teratológica de mensajes religiosos, viscerales —y hasta de casquería *gore*— o pornográficos en la *WorldWideWeb*.

Y de radicalización: el arrumbamiento de formas de vida periclitadas no ha supuesto su desaparición, sino su vuelta fantasmática como «retorno de lo reprimido». Sólo unos ejemplos. Nada más «natural», en el sentido fuerte del término, que el reflejo de las nubes, los árboles o incluso de inmuebles urbanos más antiguos en las superficies reflectantes de los grandes «edificios inteligentes». Nada más «natural» que la revuelta de *City-Indians*, *okupas*, chaperos o travestidos en el viejo corazón de las ciudades ultramodernas. Nada más patéticamente «natural», en fin, que el cultivo de plantas compradas en el vivero, sobre una tierra artificialmente preparada, fertilizada con abonos de Jaffa, y amorosamente regada con agua clorada, por parte del ejecutivo que habita en el chalet adosado de una urbanización. Y ello, por no hablar de las «sectas del ocaso» (*Jesus saves!*) que proliferan viralmente en el caldo de cultivo de los *media* electrónicos, o del terrorismo, en el que se confunden «tierra» y «terror».

Y bien, ¿qué tiene esto que ver —de nuevo, la impaciencia— con la poesía? Tiene absolutamente todo que ver. El poeta, el *poietés*, no era ni el trabajador (*bánauos*) ni el artesano (*demiourgós*), sino el “maestro de obras”: el “compositor” del todo. Y en el ámbito intelectual no era ni el mero hablante ni tampoco el *hístor*, el hombre experimentado que ve y da cuenta de lo que ve, sino, por decirlo de manera aparentemente figurada y en realidad exacta: el *tejedor de comarcas* (“comarca”: la colección de “marcas” en las que se disponen y ensamblan las diferencias, todo aquello que “está a la contra”: cf. ingl.: *country*, it.: *contrada*, al.: *Gegend*). Recor-

dando la analogía con el cultivo del agro, el poeta sabe de la contraposición entre *rima* y *lira*, entre el fuego y el hierro que deja lugar al fluir del agua y la tierra callada, fría y hostil. El poeta no es un hablante ni un escriba: el poeta *da lugar* al habla y la escritura. Su lugar es el *filo*, la vigil duermelva que separa y da sitio a la vida y la muerte, como la reja-vertedera crea “mundo” al separar cielo y tierra, instauración y retracción. *Vano claroscuro*: alba-crepúsculo del lenguaje. Desde éste, desde el habla confiada o matemáticamente segura, el lenguaje poético es literalmente *absurdo* (gr.: *átopon*, aquello que “no ha lugar”).

3.2.1.- Digresión sobre un poema de Trakl

Poetizar es, según esto, hendir una y otra vez (asombro de que siempre sea la primera vez, en cada caso) con un cuchillo pautado la tierra, hacer saltar su sangre fecunda al ritmo celeste y severo de las medidas por las que respira el universo. En el crepúsculo se adensa argétea y serena la raíz auroral, ahogada si no en el trajín vocinglero de los días. Tal el conmovedor poema de Georg Trakl:

GESANG DES ABGESCHIEDENEN

Voll Harmonien ist der Flug der Vögel. Es haben die grünen Wälder
Am Abend sich zu stilleren Hütten versammelt;
Die kristallinen Weiden des Rehs.

Dunkles besänftigt das Plätschern des Bachs, die feuchten Schatten
Und die Blumen des Sommers, die schön im Winde läuten.
Schon dämmt die Stirne dem sinnenden Menschen.

Und es leuchtet ein Lämpchen, das Gute, in seinem Herzen
Und der Frieden des Mahls; denn geheiligt ist Brot und Wein
Von Gottes Händen, und es schaut aus nächtigen Augen
Stille dich der Bruder an, dass er ruhe von dorniger Wanderschaft.
O das Wohnen in der beseelten Bläue der Nacht.

Liebend auch umfängt das Schweigen im Zimmer die Schatten der Alten,
Die purpurnen Martern, Klage eines grossen Geschlechts,
Das fromm nun hingeht im einsamen Enkel.

- 15 Denn strahlender immer erwacht aus schwarzen Minuten des Wahnsinns
Der Duldende an versteinerter Schwelle
Und es umfängt ihn gewaltig die kühle Bläue und die leuchtende
[Neige des Herbstes,

Das stille Haus und die Sagen des Waldes,
Mass und Gesetz und die mondenen Pfade der Abgeschiedenen.

CANTO DEL OCCISO

(13 de marzo - 1 de abril de 1914; ¿Innsbruck?)

Pleno de armonías es el vuelo de las aves. Los verdes bosques
Congregado se han a la tarde en las más quedas cabañas;
Las cristalinas praderas del corzo.

- La oscuridad dulcifica del arroyo el murmullo, las húmedas sombras
5 Y las flores de estío, que al viento suenan bellamente.
Ya el crepúsculo ciñe la frente del hombre que medita.

- Y alumbra una lamparilla, el bien, en su corazón
Y la paz de la cena; pues santificado está pan y vino
Por las manos de Dios, y te contempla desde ojos de noche
10 Callado el hermano, que repose del peregrinaje de espigas.
Oh, morar en el azul-alma de la noche.

También, amante abraza el silencio en el cuarto las sombras de los ancestros,
Los purpúreos tormentos, lamento de una elevada stirpe,
Que ahora piadosamente se extingue en el nieto solitario.

- 15 Pues siempre más radiante despierta de negros minutos de demencia
El sufriente en el umbral hecho piedra
Y lo abrazan vigorosos el fresco azul y el luminoso declive del otoño,

La casa callada y las leyendas del bosque,
Medida y ley, y las sendas lunares de los occisos.

El poema está —implícitamente— dedicado a Friedrich Hölderlin, considerado como “hermano” por parte de Trakl. No sólo la atmósfera general remite al aislamiento de Hölderlin en su torre de Tubinga (desde la cual, sobrepasando con la vista el Neckar, todavía se pueden ver en efecto bosques tachonados de cabañas y praderas que los bordean), sino también la alusión a la “locura” (*Wahnsinn*: por ahora tomaremos esa voz como “demencia”). Pero es desde luego un extraordinario y sabio recurso a la “repetición” de términos caros a Hölderlin lo que nos hace ver el homenaje. El verso 6 (*Schon dämmert die Stirne dem sinnenden Menschen*: “Ya el crepúsculo ciñe la frente del hombre que medita”) remite de inmediato al verso 26 del himno hölderliniano *Germanien* (*Und dämmert jetzt uns Zweifelnden um das Haupt*: “Y el crepúsculo ciñe la cabeza de nosotros, los dubitativos”), mientras que la expresión eucarística del verso 8: *Brot und Wein* (“Pan y vino”), remite a la gran elegía homónima. Palabras como *Wanderschaft*, *Der Duldende* (cf. *Der Rhein*), o *Mass und Gesetz* hacen ver también la cercanía entre ambos poetas.

Sin embargo, esa buscada *correspondencia* muestra también una aparente inversión, un viraje *occidental*, si se quiere: todo el poema está presidido por la atmósfera del *atardecer*, tanto del día (v.2: *Abend*) como del año (v. 17: *Neige des Herbstes*: “declive del otoño”), mientras que los grandes himnos de Hölderlin aquí “recordados” —y muy especialmente *Germanien*— tienen la frescura de un “alborar”, de una “primavera” (*die Schatten der Alten* —“las sombras de los ancestros”: v. 12 de Trakl—, que “callan”, remite a los vv. 27-29 de *Germanien*: *Er* (sc. el poeta) *fühlt / Die Schatten derer, so gewesen sind, / Die Alten, so die Erde neu besuchen*. “Él siente / Las sombras de los [dioses] antiguos, / Los cuales, al igual que [antes] han existido, / Así también visitarán nuevamente la tierra”). Luego veremos si existe tal inversión entre la venida al alba y el ocaso crepuscular (como si dijéramos que el “optimismo” de Hölderlin se hubiera trocado en Trakl en resignado “pesimismo”).

El poema es circular: los cinco primeros versos ofrecen una descripción, diríamos, paisajística, presidida (encabalgamiento de vv. 1 y 2) por la imagen de los bosques congregados en cabañas, que al final reaparece, transfigurada: las *Hütten* (“cabañas”) se han concentrado en *Haus* (“casa”) y los *grünen Wälder* (“verdes bosques”) comparecen al cabon sólo fantasmagóricamente (también ellos concentrados en el singular: *die Sagen des Waldes*: “las leyendas del bosque”). Por lo demás, las palabras iniciales del poema (*Voll Harmonien*: “Pleno de armonías”), igualmente en plural, se cierran en las iniciales del último verso —igualmente en singular—: *Mass und Gesetz* (“medida y ley”). No es pues un círculo, sino más bien una espiral, en la que el inicio queda recogido y superado: *asumido* (*aufgehoben*), si queremos decirlo con Hegel. La *geografía* (en sentido literal) de los cinco primeros versos presenta también este carácter de *circulus in crescendo*: al vuelo de los pájaros (v. 1) corresponde el “sonar” de las flores estivales, producido por el viento.

Lo más alto y lo más bajo queda recogido así en la misma “atmósfera”: dentro de este marco, se encuentra una oposición entre “contenido” y “borde” (o “forma”), que se repite: primero para el todo (“bosques” vs. “praderas”; verdor que oculta vs. verdor que refleja: *kristallinen Weiden* (“cristalinas praderas”); el primero está centrado por la “quietud” de las cabañas, el segundo descentrado por el movimiento del “corzo”); luego para las partes: “arroyo murmurante”, “húmedas sombras” (de los árboles), “sonoras flores estivales”. También hay aquí una *revelatio sub contrario*: al arroyo —pura movilidad que “fija” aquello por donde pasa, que “hace *co-marca*”— le corresponden las flores —fijas, pero movidas por el viento—. Y también aquí se da un *terminus mediis*, pero invertido: de la misma manera que el vuelo de los pájaros (aire inmóvil, surcado por un móvil) y las praderas del corzo (tierra inmóvil, surcado por un móvil) están mediados por la congregación de los bosques en cabañas (el todo inmóvil, recogido —movilidad— en cabañas *stilleren*, o sea, aún más quedas —y más quietas— que los mismos bosques), así también los extremos del arroyo (puro pasar) y de las flores (puro permanecer) están mediados por las *feuchten Schatten* (“húmedas sombras”): proyección “móvil” (según el paso de la luna, y de la lluvia) de lo inmóvil (el árbol).

Esta “descripción de la tierra” está pues construida en general por una doble contraposición. La primera, *estática*, es a su vez vertical (cielo rasgado por trayectorias vs. tierra punteada por flores) y horizontal (bosques

bordeados por praderas y centrados en cabañas). La segunda, *dinámica, genética* si se quiere, pasa de una correspondencia especular entre cosas “presentes” (las praderas reflejan la sombría opacidad de los bosques, el arroyo remite a la tierra de las orillas) a una relación extraña, en la que lo que “aparece” impide, por ello mismo, ver la “cosa” de la que es aparición. Así, “húmedas sombras” apunta a la vez a la opacidad del árbol y a la claridad lunar. Por lo demás, lo más extraño de esta aparentemente sencilla descripción son los dos verbos fundamentales: *versammelt* (“congregado”) y *besänftigt* (“dulcifica”), ambos ligados por una frase adverbial (*Am Abend*: “a la tarde”) y un sujeto (*Dunkles*: adjetivo *neutro* sustantivado: “Oscuridad”), metonímicamente equivalentes. Análogamente, podemos sospechar entonces que también existe una metonimia entre las dos acciones (la “congregación” lleva a una “dulcificación” o “apaciguamiento”), a través de la mediación de la *quietud* (mayor aún en el centro —cabañas— que en la espesura congregada —bosque—). En el verbo principal, *Es haben... sich... versammelt* (“Se ... han... congregado”), resuena desde luego la idea de “asamblea”, de *ecclesia*. Como si dijéramos: hay bosques porque *interiormente* están negados, tachados por la presencia de algo no “natural” y por tanto no-común. Lo no-común o descomunal se dice en alemán: *unheimlich*, “no hogareño”. Y ya es extraño para el sentido común que precisamente las casas sean aquello que niega el “hogar”: que el centro de congregación sea lo extraño.

Diremos pues que es en definitiva la conjunción del “silencio” y de lo “inmóvil” (posible gracias a la ambigüedad del término *still*) lo que dulcifica y armoniza (o sea: lleva a *medida y ley*) la movilidad y el sonido (murmullo del agua, sonar de las flores). Ahora, podemos concluir: *hay* paisaje “natural” si y sólo si por un lado periferia, pluralidad óptica, sonidos y movimientos se *concentran* en algo *silencioso e inmóvil*: las *cabañas* de los hombres, y si por otro se *descentran* a la vez en algo oculto tras la descripción: la *luna*, presentida en el fenómeno de la sombra. En suma: hay Naturaleza si se vislumbra un centro interno (la cabaña humana) y otro externo (la luna en el cielo) que *no* pertenecen al orden de lo descrito: que quedan al margen, *retraídos*. En alemán: *ab-geschieden*.

En los versos siguientes (vv. 6-10), la compleja estructura paisajística se *encarna* en el *sinnenden Menschen* (“el hombre que medita”). En la conferencia *Ciencia y meditación* (1953), Martin Heidegger nos ha enseñado

a captar el sentido de *simman*, *simmen* como: “Seguir la dirección de un camino que una cosa desde sí misma ya ha tomado.”. Sentado esto, hay que decir que cualquier traducción propuesta para ese verbo será siempre insatisfactoria. Podemos aventurar (como efectivamente he traducido) “meditar”, siempre que carguemos el énfasis en la idea de “sentido o sendero de la vida” —que sólo se abre al sendero quien está ya al margen de él, no quien lo recorre—, evitando en cambio las resonancias etimológicas (*meditor*, del gr. *melétao*, a su vez de *meléte*: “cuidado, solicitud”; al.: *Sorge*). El hombre que “medita” de nada se ocupa (ni siquiera de su propia vida, que él ve ya como pasada). En todo caso, la meditación no se limita al hecho de “ser consciente” de algo. En la misma conferencia dice Heidegger que: “Besinnung ist mehr. Sie ist die Gelassenheit zum Fragwürdigen.” (“*Besinnung* es más [que meditación]. Es un dejarse ir, serenamente, hacia lo digno de ser preguntado.”). Y lo digno de ser preguntado por el meditabundo (el propio poeta, que se exterioriza y sale como de sí mismo, pasando a “segunda persona”: *dich*; v. 10) es justamente el sentido de la *mirada nocturna* del “hermano”. Esa mirada sólo se es posible si el poeta se pre-dispone a la misma desde su propio centro: la “lamparilla”, el “bien” que alumbra en su corazón, y que asciende hasta ceñir sus sienes.

El verbo: *dämmert*, es ambiguo. Puede significar “albolear” (tal es el caso en el poema *pendant* hölderliniano, *Germanien*) o bien, como aquí, “atardecer”, en correspondencia e intensificación (“internalización” o *Erinnerung*) de los términos anteriores: *Am Abend y Dunkles*. La lucecilla cordial se muestra al exterior como *crepúsculo*: preparación para la noche y descanso del día. Entre dos luces, el poeta “se halla de tal modo transportado a la eternidad, que nada pasajero podrá hacerle percibir ninguna emoción corporal; está muerto para el mundo, porque nada terrenal le dice nada. A esto aludía San Pablo cuando dijo: “Vivo y, sin embargo, no vivo: Cristo vive en mí”, como nos recuerda el Maestro Eckhart, en *Del retraimiento*: justamente, *Gelassenheit*). “Cristo” es aquí el *Bruder* (la polivalencia poética en nada impide ver al “hermano” como trasunto de Cristo y a la vez de Hölderlin; como trasunto, en general, de quien —como los *héroes* griegos y hölderlinianos, o el *Ángel* de Rilke— se demora en el margen, en la línea o confín que separa vida y muerte). Y, al igual que en la descripción “paisajística”, hallamos aquí dos “centros” de iluminación: uno interno —la lamparilla que arde en el corazón— y otro externo —la paz

de la cena (*Mabls*; aquí, el recuerdo de *Abend* hace que se recubra el término del viejo significado religioso: *Abendmabl*, la “Santa Cena”, intensificado por el participio ulterior: *geheiligt*: “santificado”)—.

Y de la misma manera que la luz de la luna (ésta última, implicada pero no “presente” en el poema, a través de la evocación de las “sombras”) recibe prestada su luz de un sol ya sido, también la paz —que “alumbra”— de la cena *transparece* a través del pan y del vino, consagrado por lo ausente: *Von Gottes Händen*, “por las manos de Dios”. Lo “consagrado” es el resto o reliquia que ha dejado tras de sí lo divino. Reliquia que implica a su vez una transformación, una “internalización” o *Erinnerung* (normalmente: “recuerdo”) de la naturaleza. En el “pan”, parte com-partida de una primitiva masa indiferenciada, crecida al calor del fuego, se adensa la tierra, *elevada* por la acción —armoniosa medida— del fuego del cielo. En el “vino”, la sangre de la tierra, exprimida y derramada (atiéndase a la conexión, en un sentido inverso, con el v. 13: *Die purpurnen Martern*: “Los purpúreos tormentos”), se une a la sangre del hombre para proporcionar un fuego *interior*: promesa de reconciliación y unificación.

De improviso, y en una violenta *parataxis* (tan común en Trakl), el v. 9 queda roto semánticamente (a pesar de la cadena de conjunciones: *und*) por la irrupción de la mirada del hermano, que hace que el “meditabundo” (el poeta) se transponga en lo extraño, en un “tú”. El “hermano” tiene “ojos nocturnos”. Él ya no está en el confín crepuscular, sino “al otro lado”. Ya no “medita”, sino que se limita a contemplar. Sin embargo, ni aun del lado de la muerte parece existir completa calma: es el poeta el que expresa el *deseo* de que el hermano “repose del espinoso peregrinaje”. Esta expresión de *piEDAD* revela la insuficiencia de la muerte. Pues el muerto ha vivido, y no puede evitar por ello el recuerdo de la escisión pasada. Sólo el “nonato” (figura cara a Trakl) podría representar la calma absoluta, la indiferencia previa a vida y muerte. Es cierto que la mirada es *Stille* (queda, calma, callada); pero no deja de referirse a lo “otro” de sí.

Y por eso en los versos siguientes se contraponen violentamente —a pesar de estar unidos por un mismo participio de presente: *Liebend* (“amante”: v. 12) y por una misma acción congregadora: “el silencio que abraza”— por un lado las “sombras de los ancestros”, por otro en cambio “los purpúreos tormentos” y el lamento (*Klage*). Es verdad que el *occiso* habita ya en el “azul animado de la noche”, donde “azul” remite en Trakl a lo espiritual,

en perfecta correspondencia con el oscurecerse de la luz del corazón cuando ciñe las sienas del meditabundo. *Azul* es la presencia en la noche (de lo contrario, negra) de una luz *sida*, que sigue actuando en lo oculto. Es esa luz la que permite la aparición de las “sombras” de los ancestros. Pero también es verdad que al azul espiritual se contraponen el *púrpura* carnal, el color de la sangre y de la mancha. Por lo demás, la cercanía de *Martern* (“tormentos”) y *Geschlecht* (“estirpe”, mas también “sexo”) hace pensar de inmediato en la escisión primordial: la *sexual*, siempre acompañada de efusión de sangre (recordada metonímicamente por la “espinas” del peregrinaje vital). Sólo que Trakl aprovecha de nuevo la ambigüedad de *Geschlecht*. En otro poema: *Abendländisches Lied* (“Canción del ocaso”, mas también: “Canto occidental”), y en un pasaje paralelo (la mirada resplandeciente de los amantes, al igual que aquí el hermano mira al hermano), traduce Trakl la recíproca mirada en el ideal de una fusión absoluta: *Ein Geschlecht* (“Un solo sexo”; o también: “Una sola estirpe”: estr. 4, v. 4. *Ein* es el único término resaltado en todos los poemas trakleanos). Lo que allí se produce por la mirada (una fusión *estéril*, de la que nada resulta) se logra aquí por la *entrega*, por el abandono *piadoso* de la estirpe-sexo “en el nieto solitario”. El deseo *piadoso* del poeta (“que descanse del peregrinaje”) se ve ahora correspondido por la propia entrega, agotada, del linaje. Nos preguntamos en primer lugar: ¿por qué este abandono, este *ocaso*, es “piadoso”? ¿No hay aquí una violenta inversión del orden habitual?

La *pietas* es la conservación amorosa, en la memoria, de los ancestros. En la guarda de sus restos o de los objetos que ellos poseyeron en vida seguimos manteniendo, crepuscularmente, una relación con aquellos que nos engendraron. Sin embargo, en Trakl, es precisamente el engendramiento lo que perpetúa la escisión y el tormento: reproduce la escisión sexual, la mancha que rompe la unidad primordial. Los ancestros se *lamentan* de su “elevada estirpe”, pero encuentran la redención de su culpa en la soledad del nieto. Desde él, desde su esterilidad, para ellos ya no habrá —por fin— futuro. Todo se habrá detenido. Todo *habrá sido*: perfecto. De ahí que la piedad sea ejercida, retroactivamente, por los “ancestros” y para con ellos mismos, a través del nieto *apartado*. En él se reconocen. Una segunda pregunta: ¿quiénes son esos *Alten*, cuyas sombras son abrazadas por el silencio de la estancia? A pesar de la correspondencia casi literal con *Germanien*, de Hölderlin (*Die Schatten derer, so gewesen sind, / Die Alten*: “Las sombras

de los [dioses] antiguos, / Los cuales, al igual que [antes] han existido), no puede pensarse aquí —como se ve por la distinta traducción del término *Alten* y por el inciso entre corchetes— en una reminiscencia de los dioses griegos. En Hölderlin, una estirpe (la “hespérica”) sólo alcanza sentido y culminación si se entrega a lo ajeno y extraño (lo “helénico”), a pesar y a través del riesgo supremo: la pérdida del dolor y del lenguaje (ambos, movimientos de exteriorización que encuentran la verdad del emisor sólo en la recepción extraña): *Schmerzlos sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren*. (“Sin dolor existimos y casi hemos / el lenguaje en la tierra extranjera perdido”: *Mnemosyne*, 2ª vers., vv. 2-3). En Trakl, por el contrario, no hay redención *en* lo ajeno. La única redención posible está en la extinción: cuando el sexo se extinga en el *único* linaje.

Por último, ¿por qué el “hermano” occiso es designado como “nieto” y no, por caso, como “hijo”, siguiendo la tradición cristiana y occidental? La estirpe germánica ha conocido —en Trakl— dos “madres”: la primera, la *naturaleza* libre del bosque y el venado (también recordada en los primeros versos de nuestro poema); la segunda ha sido María, dando origen así a la segunda gran época: el cristianismo medieval (cf. *Abendländisches Lied*, estr. 6 y 7; en la estimación del Medioevo por parte de Trakl y su olvido de Grecia se aprecia la huella del tardorromanticismo). La tercera era, la moderna, es la “hora amarga del ocaso” (*ib.*, estr. 8, v. 1): la era, pues, del “nieto”, en la que la estirpe se extingue, bien a través de la soledad y el apartamiento (es el caso de nuestro poema), o por medio de la guerra (como en el último, terrible poema de Trakl: *Groddek*) o bien, finalmente, a través del incesto: la mezcla estéril de sangres iguales: redención en la culpa máxima. Regreso al seno indiferenciado, más acá de la escisión originaria (*Ur-Teilung*, en términos hölderlinianos) entre naturaleza y cultura.

Los últimos versos (15-19) del poema están introducidos por un *Denn*. La descripción (primero, de la naturaleza; segundo, de la cultura germánico-cristiana) se torna pues en explicación. Lo primero que llama la atención es la inversión de las perspectivas: el poeta poseía una luz interior que se oscurecía al exteriorizarse en su frente. Por el contrario, el “hermano” occiso *irradia* cada vez con mayor intensidad (de ahí el comparativo: *strahlender immer*) una luz procedente de la negrura, escandida en instantes, de la demencia. Es la noche la que irradia aquí como día: *luz negra*, iluminación que viene de la muerte. Y quien gracias a esa iluminación “despierta”,

el hermano muerto, es ahora nombrado como *Der Duldende* (“El sufriente”, mas también “el paciente, el que soporta”: alusión al *varón de dolores*, presente igualmente en Hölderlin: *Aber allzuredultig / Scheint der mir, nicht Freier*: “Pero soportándolo todo se me aparece, no libre”: *Der Ister*). Aten-damos, primero, a la idea de *irradiación*. Se da aquí, diríamos, el encuen-tro de una doble *Dämmerung*. La del poeta es un crepúsculo: todavía vivo, se encamina hacia la muerte. La del sufriente, un alba: muerto, mira hacia el hermano vivo. En ese instante supremo de in-decisión queda en suspenso el tiempo. Como en Hölderlin: *Muss zwischen Tag und Nacht / Ein-mals ein Wahres erscheinen* (“Entre día y noche tiene / una vez que aparecer algo verdadero”: *Germanien*). Los luminosos instantes del ritmo del cora-zón del poeta y los “negros minutos de demencia” co-inciden en un *immer*, en un “siempre”, cada vez más intenso: en este “siempre” tiene lugar el “des-pertar” del hermano occiso. Vale decir: lo verdadero no se da jamás en uno de los extremos, por más que el viviente añore la calma de la muerte, sino en el *término medio*, en la frontera o partición a partir de la cual se repar-ten las regiones del mundo. Antes, de la naturaleza y la cultura; ahora, de la vida y la muerte. Por eso no le está permitido al “hermano” la calma abso-luta del morir por completo. Por ello debe permanecer, *vigil*, en el “umbral hecho piedra”. Umbral es el vano en el que se da el *dolor*. El dolor es esa entidad híbrida en la que la muerte se anuncia y, a su través, y sólo a su través, se reconoce a sí misma la vida: “El dolor es el privilegio (*Vorrecht*) del ser vivo”, decía Hegel. La obstinada y perseverante permanencia en el umbral por parte del sufriente deja abiertas las dos regiones, y a la vez *impide* el tránsito entre ellas. Recuérdense los pasajes paralelos de *Ein Winte-rabend: Wanderer tritt still herein; / Schmerz versteinerte die Schwelle. / Da erglänzt in reiner Helle / Auf dem Tische Brot und Wein*. (3ª estr.: “Queda-mente entra el peregrino; / El dolor petrificó el umbral. / Relumbra ahí, en claridad pura, / Sobre la mesa pan y vino”). Es la acción misma de la entra-da del “peregrino” (en nuestro poema, el hermano que viene *von dorniger Wanderschaft*, “del peregrinaje de espinas”), el *tránsito* mismo, lo que pro-duce el dolor. Y ese dolor convierte en piedra al vano, impide el paso. No es posible ingresar “en el otro lado”, sino a lo sumo efectuar el tránsito, esto es: demorarse eternamente en la línea del *interregno*.

Por eso es “paciente” el “nieto solitario”: él soporta la máxima escisión, y otorga así, *destinalmente*, a cada ámbito lo que le es debido. Contra la

interpretación que Heidegger ofrece de este verso en *De camino al habla*, el dolor no rasga ni abre: al contrario, impide el paso. El paso que permi-tiría consumir y consumir el sacrificio eucarístico: la unión con Dios. La Cena está ahí, preparada; sólo que nos resulta inaccesible. Y brilla al igual que resplandece la mirada del “demente”. Pero todo brillo procede de un “hogar”, de un centro que permanece oculto tras y por el brillo mismo. Sería necesario pasar el umbral para restañar las diferencias (el sexo y el len-guaje). Pero es imposible estar “al otro lado”. Ni aun para el muerto, rete-nido en el umbral. Quizá empecemos ahora a comprender: no es posible *culminar* el tránsito, porque al otro lado está lo divino: la Muerte perfecta, la Calma plena, porque nunca antes estuvo agitada: la Nada, en suma. Es el despierto dolor del occiso, que cierra el umbral (y así lo hace patente, en cuanto vano hecho piedra), lo que impide la absoluta aniquilación. ¿Dónde se encuentra dicho umbral? Justamente, en las acciones y pasiones, en las vivencias del “hermano” congeladas, petrificadas en la *escritura*.

La escritura (si queremos, la de los versos de Hölderlin, constantemen-te recordado por Trakl) participa de esa extraña “localidad” (*Ortschaft*). Pre-sente, niega su presencia al hacer ver a su través un mundo sido. *El muerto nos mira, nocturno, a través de su palabra hecha piedra, sí, mas también signo y apunte*. La escritura es el umbral del dolor, el crepúsculo en el que la excesiva proliferación de la vida y la terca cerrazón de la muerte eterna quedan como fantasmagóricamente suspendidas: lo concreto y lo abstrac-to se licúan: queda lo neutro (*ne-uter*: ni un ámbito ni otro, sino la línea de separación y a la vez de conjunción).

Por eso, en torno al “sufriente” en el umbral se agolpan, salvadas pre-cariamente en la palabra di-ferida, tanto cultura sosegada, retirada de toda voluntad de poder (“la casa callada”) como naturaleza retenida sólo en cuan-to memoria (“leyendas del bosque”): silencio que centra y recoge, palabra que abre y articula. La frontera en la que mora el sufriente está, por ello, abrazada por las dos notas que caracterizan a Occidente, la tierra en la que se pone el Sol: el “fresco azul” —esto es, la oscura claridad procedente de lo opaco, de la negra *tierra*, y que aporta la frialdad de la Nada en que se origina— y la “luminosa declinación del otoño” —esto es, la clara oscuri-dad procedente de la luz, del abierto y cálido *cielo*, ahora inclinándose hacia su ocaso—. Por este respecto, “medida y ley”: articulación de Mundo. Por el primero, el de la fría y negra tierra, “sendas lunares”. Ambos respectos

han intercambiado sus funciones (como en la doble mirada de los hermanos o de los amantes). “Lunar” remite al Sol ausente; “senda”, al trazo abierto sobre la tierra. De la misma manera, “medida” remite a la mensuración de la tierra: a la apertura de caminos que parten de la pétreo cerrazón del umbral. “Ley”, a la recogida —negación determinada— de todo camino, al determinarlo ya de antemano desde la apertura infinita del cielo. Entre medias, los occisos, esto es: los poetas, capaces de soportar la propia y la ajena mortalidad, dándole sentido a partir de la demencia, cargan con todo el dolor del Mundo. Su propio *Wahnsinn* (“demencia”) otorga la posibilidad de todo “sentido” (*Sinn*). Es verdad que traducimos habitualmente aquel término como “locura” o “demencia”. Pero *Wahn* procede del *abd. wan: “leer”, gr. eunís, lat. vanus*. El sentido queda “vacío”: literalmente, permanece en el *vano*, en el umbral. Sólo por ese hiato primordial le es posible al poeta *meditar*.

Las sendas lunares por las que los occisos transitan no han sido abiertas por ellos, sino por el poeta que, *piadosamente*, retiene en la memoria la posibilidad de la muerte y, desde esa alta posibilidad, traza caminos que no vienen de ninguna parte, mas que por ello, y sólo por ello, abren las “partes” en que Mundo se articula.

Entre los Inmortales y los mortales, un poeta lector (ahora también, para nosotros, occiso) recoge la herencia del poeta escritor y la mantiene en sus versos. En los poemas de Trakl y de Hölderlin, en su co-incidencia a través del umbral, y en su irradiación recogida en la lectura, se da, *todavía*, la vida del espíritu de Occidente: la tierra del crepúsculo y la memoria. En el umbral, la falla del hombre.

3.3.- De la inmiscusión de la poesía en las demás artes

Y de este modo podemos quizá empezar a entender, como signo a la vez espiritual y siniestro de esta *falla* radical que *es* el hombre, el hecho de que la poesía acompañe siempre —sombra o tachón sobre el claroscuro del cuadro— a la pintura. La música, por caso, no tiene títulos (y cuando los tiene, suele ser para mal: música “descriptiva”, figurativa, que descarría la atención del oyente, haciéndole soñar con bailes aldeanos o con el paso de Sigfrido por el Rin y desviándole de lo primordial, a saber: del paso

medido del tiempo). La obra musical se numera, como si en esa retahíla puramente cuantitativa se quisiera mostrar, por rechazo, que lo único importante es aquí el juego de compás, armonía y melodía: imagen no-imaginativa, sin figura ni rostro (de ahí que Donizetti o Verdi sean más sabios de lo que parece cuando —técnicamente, teatralmente desmañados, pero artísticamente irónicos en su soberbia— hacen caso omiso del *libretto* y llena el uno de tintes trágicos una página *buffa*—“Una furtiva lágrima”— u obliga el otro a bailar una alegre *tarantella* a las brujas de *Macbeth*).

Por el contrario, la pintura —y especialmente la actual, liberada casi por entero del *stil rappresentativo*, agotando su sentido en el puro brillo de los colores y en la sombría latencia de sus fondos velados, *palimpsesto* del mundo— está acompañada siempre por el *título* del cuadro. Ese título no identifica: al revés, distancia y rechaza toda identificación apresurada, todo regreso al mundo cotidiano que no pase a través del *dolor cósmico* que en la pintura rezuma. El título es la traducción, la transposición espiritual del cuadro: Kandinsky, Paul Klee, el extra-vagante René Magritte, no dicen mediante títulos al pie lo que el cuadro es, porque lo que el cuadro sea es algo que *se muestra*, pero no se dice. Lo que ellos, los pintores-intérpretes, los traductores de sus propias obras dicen de ellas es aquello que el espíritu, en el plano del tiempo di-ferido que es la poesía, desvela *pro domo sua*, eso que él extrae —zumo de las cosas— de la *pictura ut poësis*.

En esta breve introducción a la estética (yo preferiría hablar, con Schelling y Hegel, de “filosofía del arte”, pues que sentimientos estéticos —y quizá más puros— brinda también la Naturaleza, una vez educados vista, oído y tacto por la obra artística: que no hay Naturaleza “virgen”, desnuda) alguien podría echar en falta eso que vagamente se denomina “artes de nuestro tiempo”. Rezagadas como reliquia decimonónica, la ópera y la fotografía. A punto de ser rebasado por la industria multi-mediática (video e informática), el cinematógrafo. Irónica congelación de fotogramas en el papel impreso, pintura alargada como historia y aun como historieta, el “comic.” Por último, desecho de la máquina y la fábrica, brillantes ahora en su inutilidad, traspuestas como pasado, las huellas de la gran industria siderúrgica, minera y hasta espacial, reclaman su derecho a ingresar en el mundo de las artes como “arqueología industrial”. Pionera en este sentido, desecho del hierro *avant la lettre*, máquina obsoleta antes de entrar en —imposible e impensable— funcionamiento, la *Tour d’Eiffel* de 1889 bien puede

considerarse como paradigma máximo de esta arqueología escatológica: *de este futuro imaginado como pasado* (la herrumbre, la mancillación de máquinas espaciales *aún no* existentes, esta nostalgia por un futuro a cuenta revertida, está a la base del éxito de filmes como los de la saga *Stars War*).

Pero enseguida puede echar de ver *cualquiera* que todas estas artes nuevas, que estas artes de lo Nuevo viven de la confusión, de la com-penetración de las viejas y “bellas” artes (ahora, “bello” tiene un sabor nostálgico: anhelo de lo irrecuperable, aroma bañado en polvo) con la moderna técnica maquinista. Fácil sería en efecto hacer notar la petrificación —repetida— de danza y pintura en la fotografía; de esas dos artes, más la poesía y la música, en la ópera; de la traslación de ésta al celuloide —animado, y animador—, en el cinematógrafo; de la arquitectura en lo invivible e inhabitable: la fábrica y la mina, en la llamada “arqueología industrial”. De la conversión, en fin, de todas ellas en brillante *simulacro* —en simulación fría de la habitabilidad— en las artes multimediáticas. Sólo que con estas (des)composiciones que están al alcance de *cualquiera* se olvida lo esencial. Más aún: viene así olvidada la *esencia* misma del arte. De la cual hay que decir —remedando al venerable Pseudo-Dionisio— que ella misma *no es artística*.

El arte es la flor de la técnica. Nunca ha existido sin ella, y menos contra ella, como flor sin planta (ahora, la “planta” industrial). Es más: la técnica no se limita a servir nuevos materiales, soportes o “técnicas” (valga la redundancia), y hasta temas a las artes, sino que las transfigura: habita en su interior. Sólo hegelianamente hablando nos atreveríamos a decir que el arte *niega* a la técnica. La niega *determinadamente*, diciendo a su través lo que esa fábrica del mundo es: soportando sus contradicciones y sacándolas a la luz en la obra y a pie de obra.

Siempre ha sido así: la habitabilidad de la Tierra ha estado siempre mediada por la Técnica. Las artes ponen en seguro, salvan esa mediación, haciendo ver de consuno Máquina y fondo, mano y abismo. Es verdad que las técnicas ponen en peligro (siempre han puesto en peligro) esa habitabilidad, a fuerza —paradójicamente— de trabajar la Tierra y plasmar en ella sangre, sudor y espíritu humanos (que al cabo, y en el *fondo*, también son Tierra: tierra laborable hecha poema, canción, cuadro y morada). Pero ya Hölderlin avisó, dio noticia de que sólo:

“Donde está el peligro
crece también lo que salva.”

Y es que máquinas, paisajes urbanos, restos agrarios, *técnica planetaria* en suma, son ya para nosotros, irremediablemente, *peligro*. Mas no en el sentido banal y reaccionario de que debiera —si posible fuera, una vez destruido el Poder— ser aniquilada esa técnica demoníaca para establecer de una buena vez, apocalípticamente: “una nueva Tierra y unos nuevos Cielos”, sino en el bien distinto de que esa técnica planetaria configura ya —o mejor, ha configurado; para nosotros, es siempre cosa del pasado— *la* nueva Tierra y *los* nuevos Cielos, los cuales debemos intentar, denodada, trabajosamente, hacer habitables de nuevo, siempre de nuevo, mediante las artes, precisamente porque éstas, en su más hondo quehacer, nos remiten a la inexorable, radical *inhabitabilidad* de tierra. Una vez, en 1970, dijo Martin Heidegger que la tarea del ser humano (hoy, siempre) era:

Im Undichterischen das Dichterische denken.
 (“En lo impoético, pensar lo poético”).

Si tomamos el término “poético” en el sentido griego, antes señalado, de *poiésis* como: “hacer que sea, espléndida en su divergencia y distinción, tal o cual cosa”; en el sentido pues de “arte” como *harmonia mundi*, queda entonces en claro que *sólo* en el seno de *eso* (lo impersonal y monstruoso) que amenaza con la indiferencia y con la indiferenciación, con el hastío del simulacro reproducible, repetible y *déja vu*, puede crecer el arte... y la filsofía: el pensamiento de la *poiésis*. Resultado y rechazo a la vez, las Artes vienen de Tierra y van a Mundo a través de y en el seno de la Técnica.

“Obra de genios sería hacer que apareciera la amistad entre todas las cosas al aire libre en el mismo ímpetu, en el mismo deseo”. (Paul Cézanne).



SEGUNDA SECCIÓN

EL ARTE Y LOS DESECHOS

CAPÍTULO CUARTO

APOCALYPSE NEITHER NOW NOR EVER POSTMODERNIDAD SIN FIN

En un admirable film de Ingmar Bergman, *Como en un espejo* (1960), la alucinada protagonista, agazapada en un rincón de un cuarto vacío, oye un rumor que, *in crescendo*, va convirtiéndose en un fragor sordo, insoportable, mientras remolinos de viento y fogonazos de luz entran por la abierta ventana. La conjunción de estos elementos es tan intensa que no sólo la mujer, sino también el espectador siente por un momento que entonces va a tener lugar por fin la ansiada y a la vez temida *parousía*: la Segunda Venida de Nuestro Señor Jesucristo; o cree que, al menos, va a irrumpir sobrenaturalmente en este nuestro Eón uno de sus ángeles, entre salvífico y exterminador. En realidad, se trata de un helicóptero que está descendiendo junto a la casa para transportar a la pobre mujer a un establecimiento psiquiátrico.

La brutal inversión aquí de la búsqueda de redención y salvación por el moderno cuidado científico de la salud —o mejor, por el aislamiento cauteloso del demente, del *insane*—, la sustitución de los caballos alados por la sofisticada técnica de navegación aérea, todo ello muestra a las claras la imposibilidad de tomar en serio la narración del *Apocalipsis* en nuestros días, incluso por parte de esos fieles cristianos que están dispuestos a dejar que su vida y su conducta sea guiada por los Evangelios o por las Epístolas paulinas —a veces literalmente—, sin que ello obste para que consideren en cambio al último libro canónico de la Biblia como un compendio de sucesos fantásticos y de tropos difícilmente comprensibles, bueno a lo sumo para estimular la fantasía de excéntricos artistas, ya que ni siquiera sería válido para atribular o exaltar la imaginación de los niños con visiones edificantes, dado el evidente carácter *políticamente incorrecto* del libro de Juan de Patmos: ¿cómo aceptar que el dulce y buen Jesús use a su vuelta la lengua como espada para descuartizar al enemigo?, ¿cómo explicarles que “Babilonia”, es decir Roma —tan alabada por otra parte como cuna de la civilización occidental—, sea denostada allí como la Gran Puta y sepul-

tada para siempre, de modo que no quede rastro de ella? (cf. *Apocalypsis Joannis* 18, 21); ¿cómo hacer plausible que el consejo de gobierno de este Cristo Rey esté formado por ancianos *decapitados*, y que el Reino por ellos inaugurado haya de durar mil años, teniendo en cuenta que siempre habrá algún sabihondo al que le suene eso del *Reich de los Mil Años*?

Y sin embargo, aunque sea obvio que para la mayoría de la población el libro del *Apocalypsis* de Juan no tiene apenas ya sentido —si es que acaso lo han leído—, no es menos claro que: “Sopla un nuevo viento apocalíptico a lo largo y ancho del país”, como proclamaron Queen Mu y R.U. Sirius, bajo cuyos extravagantes pseudónimos se ocultan los no menos extravagantes *editors* de la revista MONDO 2000 (7,1993), aunque ellos se refirieran obviamente a Estados Unidos. Pero quizá ese viento no sea tan nuevo. El desenlace de la citada secuencia de *Como en un espejo* fue recibido hace más de treinta años en la sala con un impresionante silencio, seguido de un leve suspiro de decepción y frustración. Los espectadores, contagiados de la alucinación de la mujer, *queríamos creer* en la verdad —siquiera fuese sólo en la película— de la apocalíptica presencia divina.

Casi veinte años después otro film —no menos teológico, a su manera— se abrirá con las imágenes de helicópteros incendiando como las langostas del *Apocalypsis* (Ap. 9, 1-11) la selva de Vietnam, mientras una canción de Jim Morrison anuncia desde el principio el fin y se oye el tableteo de unas aspas que, invirtiendo las relaciones del film bergmaniano, no corresponde como podría pensarse a los helicópteros, sino al ventilador del techo de un cuarto —igualmente desnudo— en el que un desquiciado Capitán Willard está confinado, mientras espera se le asigne una misión. El cambio es sutil, e importante: en los años sesenta, una alucinación mental era explicada “racionalmente” —aunque con un punto de ironía— al hacer pasar la acción del interior (el cuarto desnudo) al exterior (el helicóptero, posado al lado de la casa). A finales de los setenta, y con efectos y prolongaciones hasta los noventa, es la acción exterior —la devastación de la foresta vietnamita y el intento de exterminio de su población— la que resulta recordada, “interiorizada” en la torturada mente de Willard. Y mientras que en *Como en un espejo* ese “paso al exterior” era un mero trámite para llegar a un nuevo y definitivo *internamiento* (el decidido por la sociedad para separar de sí a los dementes), en *Apocalypse Now* la alucinación de Willard se verá reforzada y agigantada hasta extremos insospechados, contagiando así de su

demenia a la entera realidad exterior: la representada por el río Mekong, cuyo curso remonta, inexorable, una pequeña nave que se adentra en el corazón de las tinieblas para que Willard ejecute al Coronel Walter E. Kurtz, un demente que ha hecho de la selva un campo de exterminio: no un campo de concentración (como cabría esperar en efecto del moderno orden tecnorracional), sino al contrario, un espacio centrífugo, excéntrico, por el que se dispersa reptante el horror, plasmado en el empalamiento y en la decapitación arbitrarios, más allá de la distinción entre amigo y enemigo, más allá del bien y del mal.

¿Qué puede haber ocasionado este radical cambio de perspectiva en tan breve espacio de tiempo? Desde luego, el clima apocalíptico que irradian ambos films corresponde al ambiente de guerra fría, y consiguiente amenaza nuclear, que va del final de la Segunda Guerra Mundial a la Caída del Muro de Berlín, en 1989. Y no es necesario citar aquí las numerosas películas de “Serie B”, oscilantes entre el terror y la ciencia ficción, que avisaban de las consecuencias literalmente *monstruosas* de la utilización de la energía nuclear. No era para menos: por vez primera en la historia, el hombre se daba cuenta de que el fin del mundo no tenía porqué producirse de manera abrupta según los designios inescrutables de la divinidad, ni tampoco deberse a una ineluctable catástrofe cósmica, sino que la posibilidad de destrucción, de “siniestro total”, era ya una posibilidad de *autodestrucción*, cuya puesta en práctica dependía de la decisión de unas pocas personas, de militares y políticos empeñados en llevar al extremo la vieja conseja de Vegetius: *Si vis pacem para bellum*. *Como en un espejo* recogía ya en su título —con doloroso sarcasmo— el famoso pasaje paulino: “Ahora vemos como en un espejo y oscuramente, entonces veremos cara a cara” (1. Cor. 13, 12). Ahora bien, si recordamos que la voz griega *apokálypsis* significa literalmente la acción de quitar el velo, la *revelación* (el *Apocalypsis* johánico se llama en alemán: *Die [heimliche] Offenbarung Johannis*), bien podría caerse en la tentación de Feuerbach e interpretar el film de Bergmann *como si* el espejo fuera deformante y alucinatorio, reflejando en él una imagen de la divinidad que, una vez *revelada*, mostraría que en efecto el “cara a cara” suponía el desvelamiento de esa falsa apariencia para mostrar la verdad del hombre, a saber: la Tecno-Logía, encarnada tanto en la Ciencia como en la Economía Política. En *Apocalypse Now*, en cambio, el horror que suscitan sus imágenes no se debe desde luego al imperio de

la Tecnología y a su utilización ideológica (digamos: el malvado Capitalismo hipertécnico en lucha contra el Vietcong agrícola, patriota y socialista). Cuando el film se rueda en Filipinas han pasado ya seis años del armisticio, y lo que ya desde 1972 comenzaba a barruntarse como el inicio de una nueva "actitud" —la llamada *condición postmoderna* (el libro homónimo de J.-F. Lyotard aparecerá en 1979)— queda ahora meridianamente reflejado en el film de Coppola, a saber: que a partir de ahora Tecnología, Ciencia y Economía Política están englobadas en algo que Guy Debord llamó la "sociedad del espectáculo" y que Jean Baudrillard captó agudamente como la era del fin de la primacía del valor de cambio, es decir del rango ontológico de la mercancía, y del comienzo de la primacía del *valor de signo*, o si se quiere: la paulatina devaluación de la *representatividad* y el *referencialismo*, y el consiguiente auge de la *simulación mediática*.

Es verdad que el Coronel Kurtz es un demente. Mas lo es justamente por aquello que a él le parece extrema lucidez, a saber: que la culpa de la guerra la tienen los grandes capitalistas, esos a quienes él llama despectivamente "tenderos". Cuando Kurtz pregunta retóricamente a Willard quién se cree éste que es para venir a buscarlo, y en suma a matarlo (el Capitán contesta, disciplinadamente: "Un soldado"), le ofrece una respuesta que muchos de nosotros aceptaríamos al pie de la letra: "Tú eres un chico listo mandado por los tenderos a cobrar la factura", es decir: a eliminar a aquel que ha tenido la *revelación* del gran secreto y por tanto está ya fuera de control. El secreto no es sólo el banal del capitalismo ideológicamente revestido de democracia y defensa del "mundo libre", sino otro más terrible, literalmente apocalíptico, según el cual el orden "racional": el orden de la Política, de la Técnica y hasta de la Medicina, por bien intencionada que sea su promoción subjetiva, lleva a la destrucción irreversible de formas de vida ancestrales, supuestamente "naturales" (¡recuérdense los trenos neorrousseauianos de Lévi-Strauss en *Tristes Tropiques!*), como habría probado el detonante del cambio de actitud de Kurtz: la administración masiva —y forzada— de una vacuna contra la polio a los niños de una aldea fue seguida por la mutilación —por parte de los nativos— de los brazos en los que se había inyectado dicha vacuna para que no se "pudriera" el cuerpo entero (una metáfora tan diáfana que llega a parecer burda, y cuya más notoria utilización anterior sirvió para "explicar" el genocidio perpetrado por España en América). La lección que de esa macabra compilación de

brazos saca Kurtz es la de un Marcuse exasperado hasta la completa inversión, hasta llegar a un nietzscheanismo tan extremado como ingenuo: a la crueldad consciente y racional del mundo técnico occidental no cabe sino oponer la crueldad *inocente* de los instintos agresivos de los que el hombre está dotado por naturaleza, y que ciencia y política (el mundo de los "tenderos") están echando a perder (no se olvide que en el guión ha intervenido John Milius, cuyo aguerrido individualismo feroz le ha llevado a posiciones criptofascistas). En esta contestación, tan "natural", es donde brilla a mi ver la demencia de Kurtz, a la que parece contribuir a veces el guión mismo de la película, desmentido por fortuna por sus fascinantes imágenes. ¿Dónde se da el *Now*, el "Ahora" de este apocalipsis? No en la Guerra del Vietnam, que parece servir al fin de mero telón de fondo, sino en el sacrificio *redentor* de Kurtz, el cual, como Jesús, participa de dos naturalezas: por un lado es el brillante militar, el guardián del orden occidental; por otro reivindica una animalidad natural, fontanal, puesta de relieve por la gordura monstruosa de Marlon Brando. Y por eso su muerte es ritual: es ejecutado por Willard a la vez que el otro soldado superviviente degüella a un enorme toro. Kurtz muere así por "nuestros" pecados. Y su muerte permite la reconciliación con la Naturaleza salvaje, divinizada (por esas mismas fechas se celebró un rito semejante, con la doble "crucifixión" de un buey y del propio artista, en la *performance* de Hermann Nitsch, adalid del grupo *Wiener Aktionismus*; volveré sobre este punto en el capítulo "Transestética de los residuos").

Para empezar, el sacrificio propicia la redención del propio agente ejecutor, del Capitán Willard, sumergido lustralmente en el río y con pinturas de guerra: como un guerrero, o mejor: como un sacerdote primitivo. Esto es a mi ver lo que *nos quiere decir* la película: algo muy propio de la ola de misticismo ecologista de esos años, sólo que tornado violenta, apocalípticamente hacia la destrucción, como único modo de reivindicación del Gran Individuo. Una de las páginas del informe que Kurtz se llevó a la selva está cruzada por palabras que parecen escritas convulsivamente con sangre: *Drop the Bomb! Exterminate Them All!* ("¡Tirad la Bomba! ¡Exterminadlos a todos!"). Por cierto, en la novela original (*Heart of Darkness*, de Joseph Conrad), Kurtz, el "extremista", prepara un panfleto para acabar con la conminación: "Exterminate all the brutes!" ("¡Exterminad a todas las bestias!"). Y en efecto, parece que algunas veces acariciaron los militares americanos

esa solución extrema, que muy posiblemente habría llevado a un auténtico *Apocalypse Now*. Y entonces, por fin, la Tierra —o al menos, el Río y sus dioses primigenios— se habría quedado en paz, libre de esa “bestia” tecnorracional, abocada a la “barbarie de la reflexión”. Presumiblemente, eso es lo que nos quiere decir la película, que entonces debiera haberse llamado más bien: *No Apocalypse, Not Now*. Pues se supone que, a pesar del repetido: “¡El horror, el horror!”, no habrá holocausto nuclear gracias al “divino” sacrificio de Kurtz, el último Dios y Hombre-Animal verdadero, y a la conversión de su ejecutor a la nueva religión de la crueldad “natural”. Porque (según parece, por fortuna) el horror racional siempre será vencido, *redimido* diríamos, por el horror de la propia naturaleza. *Inocencia del devenir*: metamorfosis taciturna y sombría de Nietzsche en Camboya.

Pero aunque eso fuera lo que Milius-Coppola *quieren* decir, no tiene por qué ser lo mismo lo que la película diga *para nosotros* o *en sí*, aquí y ahora. Veinte años después, a las puertas del nuevo milenio y estragados de tanto amago apocalíptico. Lo que la película dice es que la Guerra de Vietnam, y desde luego el propio film que trata de ella, no es ya únicamente una contienda movida por intereses políticos, económicos y hasta de experimentación tecnológica de nuevas armas, sino fundamentalmente un gigantesco pretexto para la transmisión *mediática* de un espectáculo exótico. Si tiene alguna plausibilidad la tesis jüngeriana acerca de la *Mobilmachung*, es decir la idea de que a partir de la Primera Guerra Mundial todas las energías de un país —si éste quiere sobrevivir— han de ser puestas al servicio de la guerra y su industria, difuminándose así las barreras entre lo civil y lo militar, entre la paz y la guerra, habría que añadir que, a partir de los años setenta, la guerra misma —como los demás sectores de la producción y de la destrucción— va a ponerse cada vez más decididamente al servicio del *consumo de imágenes* violentas, transmitidas en tiempo real, de modo que el espectador, sin salir de su casa, tenga la sensación de estar participando *virtualmente* en los conflictos de *sus* soldados. Y a la inversa, los soldados, enfundados en sus trajes, cabalgando alados caballos de hierro que escupen fuego, rodeados de toda la parafernalia electrónica que los guía, protege y al cabo engulle, piensan que sus hazañas bélicas son inmediata prolongación de los simulacros y maniobras realizados en territorio seguro y, mediatamente, la puesta en práctica de los videojuegos y *computer games* practicados en casa. El enemigo desaparece o es tenido (como la gente en

El tercer hombre) por molestos insectos a los que es preciso “fumigar”; la selva es a lo sumo un decorado para acentuar el carácter extraño, ancho y ajeno de cuanto no forma parte de nuestro paisaje habitual, siendo por tanto literalmente *unheimlich*, *spaesante* como dicen los italianos: un siniestro no-lugar, un infierno que es preciso destruir. Y en *Apocalypse Now*, el famoso ataque con helicópteros a un poblado vietnamita mientras suena atronadora la *Cabalgata de las Walkirias*.

En esta secuencia nos resulta imposible distinguir en absoluto entre presentación natural y representación artificial, estética, diríamos, porque lo en ella ofrecido no es una cosa, sino una “mera imaginación” como reconoció asombrado Kant en su *Crítica del juicio* al referirse a una extraña, purísima «representación» en la que —dice Kant— un objeto “tira de sí en dos sentidos contrarios”. Es más: mejor sería decir que ni siquiera se trata ya de un objeto, sino de la *pura imagen*: el resto salvaje de la imaginación que no se aviene al juego *unum-multiplex*. Una imagen que difiere de sí y de su ofrecimiento al sentido (fundamentalmente al de la vista), ya que en ella se presenta de antemano una cosa para que disfrutemos de su forma al mismo tiempo que su finalidad es contraria a aquélla, de modo que en la imagen nos representamos a priori la regla de su construcción a la vez que retrocedemos espantados al ver cómo se *deforma* y *pervierte* dicha regla. Esa sensación, la única irreductible a forma y concepto: la única en la que es imposible distinguir entre *imagen* y *cosa*, es la sensación de *asco* (sobre el tema, véase el capítulo “Transestética de los residuos”).

Y sin embargo, contra lo que señala Kant, las repugnantes imágenes del ataque en el film son a la vez fascinantes y, por ende, suscitan en nosotros un extraño sentimiento, si no de belleza, sí al menos de sublimidad. La razón de ello estriba posiblemente en que, de este modo, el espectador se siente partícipe de una exhaustiva operación de “limpieza” que no obedece a fin estratégico o a necesidad militar alguna, sino al capricho del Coronel tejano, que quiere disfrutar del surf en la playa del poblado sin que nadie le moleste. Así que aquí es la puesta en escena lo que resulta fascinante. Una fascinación que surge cuando es la tecnología más refinada la que permite la conjunción del horror y la trivialidad. Ni siquiera se trata de odio o de desprecio al enemigo, sino de la puesta en marcha de un proceso de desinsectación general. Lo mismo ocurre con otras escenas memorables del film, como el espectáculo erótico de las *bunnies* del *Playboy* en

plena jungla —que pueden ser admiradas a distancia, como si siguieran poblando las páginas de la revista, pero no palpadas en su carnal corporalidad— o los disparos erráticos de un puesto avanzado, sin mandos, en plena noche, que configuran algo así como un fantástico ramillete de fuegos artificiales. En todos estos casos caen las barreras, no ya entre lo civil y lo militar, entre lo natural y lo artificial, sino incluso entre personajes, actores y espectadores, como si se tratase de una orgía identificatoria de las exigidas por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Es sabido que el rodaje del film resultó de una dureza extrema: la insalubridad de la selva filipina, el deseo del director de rodar las escenas de guerra *como si* fueran reales, la difícil convivencia en lugares inhabitables; y luego, por contra, la difusión mundial de la película, la Palma de Oro en Cannes: todo ello contribuye a ver a la Guerra de Vietnam como un mero prolegómeno (más sucio, más largo y peor articulado en su narración) de *Apocalypse Now* o, lo que es lo mismo, a ver al film como la *realización* plena y consciente de lo sólo barruntado en los nueve años de guerra, a saber: la identificación tendencial de la realidad y la virtualidad, del mundo y de su imagen; o dicho con mayor exactitud: la degradación de eso que todavía sigue siendo ingenuamente denominado como “mundo” a mero material (tendencialmente sustituible por materiales sintéticos, más fiables y maleables) para la producción y difusión de noticias e imágenes, dentro de relatos bien trabados.

Esta progresiva pérdida del referente externo: del llamado mundo real (y por ende, del pensamiento o del lenguaje que debieran reflejarlo como sus signos) constituye, como es sabido, uno de los rasgos capitales de la actitud postmoderna. *Todo es texto. Todo, tejido*. De ahí la primacía del relato sobre la aventura. Se corren aventuras para insertarlas luego en el relato, o mejor: se sabe que se trataba de una aventura cuando ella es susceptible de inserción en el relato. Y como ya pedía premonitoriamente Chaucer, y Pasolini ha puesto de relieve, las historias se narran por el mero placer de narrarlas, sin un “interior” que les sirva de guía y dote de sentido y finalidad, sin un exterior tampoco que pueda dar fe de su veracidad, lo cual implicaría que el juzgante tiene la posibilidad de cotejar a la vez la narración y lo narrado, como si él fuera un testigo imparcial. Sólo que esto es imposible. Todos estamos involucrados, de una manera u otra, en una narración. O para decirlo de nuevo con mayor precisión: primero programamos y prevenimos, y luego adaptamos parcelas de nuestras actitudes,

experiencias y conducta a determinadas narraciones, y desechamos el resto: vivido, sí, pero no *vivenciado*, no dotado de sentido. Lo cual no significa desde luego que ese “resto”, por ahora *de trop*, inclasificable, no pueda ser luego utilizado en otra narración, recogido en otra *movie picture*.

Ahora bien, si esto resulta medianamente plausible: ¿tiene sentido decir que esta época nuestra finisecular está todavía bajo el signo de lo apocalíptico, y más: que es ahora cuando sopla un *nuevo* viento apocalíptico que, procedente de Estados Unidos, barre ya el continente europeo y hace tiempo que está plantado sobre Japón? ¿Es lícito conjugar, e incluso identificar Postmodernidad y Apocalipsis? La respuesta exige un cauto *concedo sed distingo*. La máxima cercanía de los respectos no debe impedir la *revelación* de su extremo distanciamiento. En primer lugar, *concedo*. Si es verdad que, para un número cada vez mayor de personas, lo visto en televisión o lo vivenciado por Internet o lo experimentado virtualmente con un *data-suit* es más “real” (o sea: tiene más sentido, puede servir mejor para regular conducta y vida) que las experiencias de la vida cotidiana (si es que esta cómoda y omnienglobante definición de “vida” es algo más que un confuso *totum revolutum*); si es verdad que nadie considera ya, por caso, un film como *El show de Truman* como propio de una ficción fantástica, sino que lo ve —con cierta inquietud— como una exagerada parábola de lo que está ya empezando a ocurrir, entonces es cierto que sólo ahora puede implantarse con tendencia planetaria, globalizante, una era apocalíptica. Por la sencilla razón de que la apocalipsis no ha existido jamás (como es obvio; de lo contrario, no estaría yo escribiendo ahora esto) ni tampoco *podrá existir jamás* (lo cual es menos evidente, *prima facie*). Su único “ser” es el del relato. Existe en la Escritura y como escritura.

En un incisivo ensayo (*Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse*), recogido en una recopilación de 1989 (*Untergangspantasien.- Freiburger Literaturpsychologische Gespräche*), Hartmut Böhme ha escrito al respecto algo tan obvio como decisivamente demoleedor: “La proposición ‘El fin está ahí’, dicha por alguien que pertenece a aquello que deba estar por finalizar, es en sí misma contradictoria e indecible, aun cuando sea enunciada desde una posición que esté más allá del fin: desde la posición de los salvados y elegidos.” Apenas es preciso indicar la razón del carácter contradictorio e indecible de la frase. Entre la apertura del sexto y la del séptimo sello bien puede el Ángel del Altísimo jurar, poniendo un pie sobre

el mar y otro sobre la tierra: *bóti chrónos ouk éstai éti*, “que desde ahora ya no habrá más tiempo” (Ap. 10, 7). Para nosotros, la frase es tan tremenda como casi ininteligible, porque —desde Aristóteles— el tiempo es la medida del movimiento; sin el uno no se da el otro, al menos como movimiento ordenado; y sin ello nada puede existir ni ser percibido. Pero no es contradictorio que sea dicha por un ángel, ya que éste se halla fuera del tiempo y puede verlo como un segmento bien acabado cuyo principio y cuyo final no le pertenecen ni al tiempo ni al Ángel, sino al Omniabarcador, al Señor del Tiempo, el A y la Ω. Así hablaba el Señor: *Egó eimi tò A kai tò Ω, arché kai télos, ho prôtos kai ho éschatos*. “Yo soy el A y la Ω, principio y fin, el primero y el último” (Ap. 22, 13). El Dios limita sin estar él mismo limitado: algo sólo inteligible (y ello, de manera borrosa) si entendemos que poner el primer límite, o sea: ponerse a sí mismo como el Primero, significa sacar de la nada, crear lo por Él y desde Él limitado. Y ponerse como fin último significa la destrucción absoluta de lo así limitado. Antes del inicio no hay nada (nada, al menos, de la índole de lo iniciado); después del final, tampoco. Todo lo del medio, es decir: para nosotros, todo, ha desaparecido sin rastro ni resto. Por eso es muy coherente que el vidente del *Apocalipsis* escriba: “Y vi un cielo nuevo y una tierra nueva” (21, 1) y que el Entronizado diga a su corte: “Mirad, todo lo hago nuevo” (21, 5). Así, el rasgo fundamental, indispensable de todo relato apocalíptico es el de la absoluta destrucción de lo existente (o al menos de su orden, de su “tiempo” y medida) y la inmediata, abrupta creación de algo nuevo y sin tacha, de modo que entre ambos estupendos sucesos no medie intervalo, no exista tiempo alguno entre el “ya no” y el “todavía no”: el ocaso de lo antiguo es ya la surgencia de lo nuevo, como el “fundido lento” y la “sobreimpresión” en el lenguaje cinematográfico.

Por lo demás, el autor del *Apocalipsis* se cuida muy bien de caer en la contradicción denunciada por Böhme. Pero a costa, diríamos, de no hablar ni pensar ni sentir ni actuar: en suma, a costa de no existir como hombre. De hecho, Juan de Patmos (supuestamente, el Evangelista amado de Jesús) no dice nada, ni propio ni ajeno. Él, obediente, se limita a ver y oír y escribir, con una frialdad pasmosa, como si nada de lo que está viendo le afectara en lo más mínimo. Él es el primer *televidente*, y más: el primero en grabar noticias en *tiempo real*. La emergencia de los acontecimientos, comentada a veces por Jesucristo o por un Ángel, queda inmediatamente registrada por el escri-

ba, de manera que el circuito *Kai êdon, kai êkousa* (“Y vi, y escuché”) se engarza coherentemente con la obediencia al imperativo: *Êrchou kai blépe* (“Ven y mira”), y su necesaria consecuencia: *grápson* (“escribe”). Esas palabras, que sirven también de “conectores”, de hilo conductor del relato, se repiten una y otra vez, como dando la impresión de una “transmisión fácil” (diríamos, en términos humeanos) entre los órganos sensoriales, receptores, y el emisor, que deposita en la escritura lo visto y oído, sin interferencias. De modo que cunde la sospecha de que Juan de Patmos no sea en el fondo un hombre, sino una cámara de vídeo o el terminal de un ordenador. O quizá sea incluso otra cosa. Pues si ya el Señor Jesús renunció a su voluntad para atenerse a la del Padre hasta la muerte, ¿cómo no ha de doblegar el Discípulo amado inteligencia y voluntad ante la Palabra del Hijo y la Visión del Éschatos, hasta reducir su relato a una carta con siete destinatarios y siete dedicatorias distintas y un solo remitente y un solo mensaje verdadero, o sea: hasta convertirse en una suerte de primitivo CD-ROM, dedicado a *registrar sólomente memorias*? Sólo que las cosas no son tan sencillas. En primer lugar, y por el lado de lo visto y oído, y aun teniendo en cuenta la cantidad de fuentes “paganas” perdidas y desconocidas, apenas hay pasaje del *Apocalipsis* que no remita a otras fuentes bíblicas, por lo común a las narraciones proféticas de Isaías, Ezequiel, Joel, Daniel, etc. Bruno Forte ha realizado una espléndida traducción del *Apocalisse* (San Paolo. Cinisello Balsamo, 2000), dividiendo temáticamente la narración y anteponiendo a cada bloque temático una esclarecedora interpretación de las visiones, a la vez que señala las fuentes bíblicas correspondientes. Sin tomarse desde luego tanto trabajo ni localizar las fuentes, José María Valverde optó en su traducción (Bruguera. Barcelona 1981) por resaltar en cursiva (algunas de) las citas implícitas del texto, de manera que a simple vista nos aparece la traducción del *Apocalipsis* como un palimpsesto, como un *tel* o como una sección estratigráfica en la que se aprecian los distintos niveles.

Y si esto ocurre con el “original”, es decir con el paradigma de todo relato apocalíptico, puede suponerse cómo estarán entretejidos los demás, “empedrados” como están sus magros edificios con restos de construcciones olvidadas. Es posible que el lenguaje sea la casa del ser, y consecuentemente la escritura santa el Sagrado de lo Sagrado. Pero al menos por lo que respecta al *Apocalipsis*, éste es desde luego una *casa de citas*, con más puertas y aberturas (tapiadas, eso sí, y encubiertas) que Babilonia.

Bien puede ser plausible la hipótesis de Bruno Forte (cf. *Teologia della storia. Saggio sulla rivelazione, l'inizio e il compimento*), según la cual el término griego *apokálypsis* y el latino *revelatio* ha de entenderse de forma anti-tética: a la vez como desvelamiento y como progresivo oscurecimiento, como si el velo se fuera haciendo más opaco cada vez que pretende ser levantado. Pero la «cosa» no tiene más *misterio* que el de la mismísima *tierra* (según el sentido que venimos dando a esta noción en la presente obra). Nada más «natural»: poner de relieve una cosa implica el hundimiento de otra, que pasa ahora a ser base, oculto *hypokeímenon* de la primera, de la manifiesta y aparente, al igual que en la mitología griega los vencidos Titanes están al fondo, *son* el fondo sobre el que se levanta la cristalina ciudadela de los Olímpicos. Ya vimos este doble juego de desvelar/ocultar al distinguir en *Apocalypse Now* entre las *intenciones* de los autores y el modo en que se nos presenta hoy el film a nosotros, sus otros, más distanciados y precisos «intérpretes».

¿Qué es lo que, entonces, quiere decirnos el *Apocalipsis* y, con él, todo mensaje apocalíptico? Y por otro lado, ¿qué *revela*, qué se revela y qué se nos revela en esa intención, en esa intención? Para empezar, y por lo que hace a su forma, el mensaje pretende darse en una *transmisión hi-fi*, de «alta fidelidad», sin ruidos ni interferencias. El remitente último (e idealmente, único) es *ho theós*: «el que es y el que era y el que viene» (*Ap.* 1,4). Pero la apocalipsis, la «revelación» de «lo que tiene que suceder pronto» (1,1), es conferida por Dios a Jesucristo, de manera que Él no es solamente el reflector mediato, el primer transmisor de la revelación, sino que además Él mismo, Cristo: su Segunda Venida y los hechos que la acompañan, es la revelación. Ahora bien, el texto sigue diciendo: «mandó a su ángel que lo señalase a su siervo Juan». Por el texto paralelo de la conclusión («Yo, Jesús, he enviado a mi ángel por las Iglesias a daros testimonio de esto»; 22, 16), no cabe duda de que es Jesucristo quien delega a su vez en un ángel, mientras que la aparente desaparición del autor en el último texto citado (o lo que sería peor: la identificación de Juan con el Ángel) se explica fácilmente por algo a lo que hemos ya aludido: el presunto carácter de absoluta pasividad y transparencia que el escriba se arroga a sí mismo. Sólo que ese carácter debe ser extendido a la entera cadena de transmisores, si queremos que el mensaje no llegue adulterado al último emisor, el siervo Juan.

Pero entonces, ¿a qué viene esa pluralidad de Padre, Hijo, Ángel y Juan? ¿No sería bueno utilizar aquí la navaja de Ockham y quedarnos con una

carta escrita directamente por Dios a los hombres? Y por el lado de los receptores, la cosa es aún más complicada. Aunque con dedicatorias distintas, en las que se reparten equitativamente loas por la perseverancia en la fe y aviso de castigos por las desviaciones, el mismo mensaje se dirige a los respectivos Ángeles de siete Iglesias de Anatolia. Y no deja de ser extraño eso de que un hombre —Juan— le escriba a siete Ángeles. Quizá haya que tomar aquí el término «Juan» en el sentido herderiano y hegeliano de *Volksgeist*: el «espíritu» de la Comunidad respectiva. Pero más interesante es notar aquí el cierre de un circuito: un Ángel, un enviado de Cristo da un mensaje a Juan, y éste lo devuelve (sin «tocarlo» ni «mancharlo») a otro Ángel, o sea: a otro «Mensajero» de la Divinidad, pero ahora implantada ésta en la tierra. El Ángel del Cielo se comunica con su igual en la Tierra a través de la «caja negra» Juan: una «máquina perfecta de traducción», gracias a la cual distintos *media* dejan pasar inalterado un mismo contenido.

La implícita aunque obvia pretensión de las misivas es que los dirigentes de las comunidades hagan llegar el mensaje a los fieles «de base» (por supuesto, también en este caso sin la menor adulteración ni equivocidad). Es más: queda sobreentendido que el mensaje no interesa sólo a esos primeros destinatarios, sino al orbe entero. Y ello, no sólo porque es preciso que el mundo sepa de la proximidad de su propio fin (de lo contrario, ¿por qué habrían de convertirse los malos y de perseverar los buenos?), sino también y sobre todo porque, según la palabra del propio Jesucristo, hasta que la «buena nueva» no esté predicada por todos los pueblos no vendrá el fin (*Mt.* 24, 14). De manera que los destinatarios habrán de servir a su vez de retransmisores, en una expansión reticular, hasta llegar a la globalización del mensaje, pues sólo entonces podrá éste surtir efecto.

Adviértase por lo demás el sentido de *retroalimentación* que tiene la exhortación apocalíptica. En el texto está escrito en efecto que el fin está próximo, aunque aquí y en otros pasajes paralelos se guarden muy mucho los distintos autores de decir exactamente cuándo se dará tan estupendo prodigio, y hasta pongan en guardia contra otros profetas apocalípticos (cf. *Ap.* 2,2: al Ángel de Éfeso le escribe el Ángel de Jesucristo, por mediación de Juan, alabando al primero porque: «has puesto a prueba a los que se llaman apóstoles [esto es: enviados, F.D.] y no lo son, y les has encontrado embusteros»). Ahora bien, es claro que el aviso de la inminencia del fin, y a la vez de la necesidad de la predicación universal habrá de acelerar el



proceso de difusión, no sea que la poca diligencia en la cumplimentación de la retransmisión universal ponga en entredicho la promesa del pronto Retorno triunfal de Cristo, y por ende del “fin de todas las cosas”. En todo caso, retengamos el supuesto fundamental: a pesar de la pluralidad innumerable de remitentes y de destinatarios, a pesar de los distintos soportes (*hardware*) y formas de transmisión (*software*), el mensaje ha de quedar invariable en su contenido, preservado en inmaculada pureza.

Y bien, ¿qué se nos quiere decir con todo esto? Algo muy claro: para que el mensaje siga siendo siempre el mismo es necesaria la *abnegación* universal, que cada uno (menos “el que es y el que era y el que viene”) reniegue de todas sus particularidades y diferencias para convertirse en mero soporte, en “portador de valores eternos”, como repetían hace sesenta años —quizá inconscientemente— los penúltimos fascistas españoles. Hace falta que al final consista el final en que *pantes hèn ôsi*, “todo sean Uno”, como se nos dice en el Evangelio de Juan (17, 21), a fin de que, al igual que el Padre existe en el Hijo y viceversa, así también los hombres sean, existan en Cristo, *hîna ôsi teteleioménoi eis hèn*, “para que todos sean consumados (se hagan perfectos) en Uno” (17, 23). ¡De manera que lo que quiere decir el mensaje es... que al final no debe haber mensaje alguno, que éste ha de autoclestruirse como los mensajes de “Misión imposible”, ya que ésta es la misión más imposible de todas! Al final, remitentes, destinatarios, formas de transmisión y envío, y contenido del mensaje deben ser y decir exactamente lo mismo: UNUM, así, en *neutro*: *ne uter, utra, utrum*. Porque, como exhorta Pablo a la comunidad de Galacia (también ella en Asia Menor, también aquí mezcolanza entre pobladores galos, cultura griega y familias judías): “No hay ya judío o griego, no hay siervo o libre, no hay varón o hembra, porque todos sois uno en Cristo Jesús.” (*Gal.* 3, 28). ¿Cómo es ello posible? Renunciando a la carne y a la sangre, es decir: a la tierra, a la estirpe, al rango y al sexo *propios*, a todo lo que diferencia y separa, y acogiéndose en cambio a la Palabra. ¿Y qué es lo que resuena en el fondo de toda palabra que viene del Espíritu? Esto: UNUM, la imposible Palabra que engloba y a la vez borra todas las demás palabras.

¿Qué dice, qué se revela en cambio en el mensaje apocalíptico? Dice la contradicción, descubre el encubrimiento, revela el velo mismo, haciendo notar que nada hay debajo de las distintas capas y veladuras. Nada, o sea UNUM, lo neutro e indeterminado, aquello cuya única determina-

ción consiste en disolver toda determinación. ¿Por qué? Porque es necesario que haya desvíos respecto al Inicio para que, a través de la corrección, el *archè* se reconozca como idéntico al *télos*. Es más: su propia denominación —para nosotros, hombres, ya que Él o Ello no admite nombre alguno, no admite más distinción que la de distinguirse absoluta, abstractamente de todo lo relativamente distinto— implica ya un desvío, una deriva, una rotura y un delirio, puesto que es llamado: “El que es y el que era y el que viene”, o sea: el SER que necesita estar distendido en el tiempo para poder ser el mismo, para poder ser Él mismo: el SER bifurcado en la repetición incesante de la misma “y”, de la “i griega”. Por eso es necesaria la cadena de remitentes y destinatarios, la diversidad de formas de envío del mensaje y de los lenguajes en que éste viene retransmitido. Por eso necesario que existan “apóstoles” falsarios, que el mensaje sea malentendido en mil formas, para que todo sea destruido y todo hecho de nuevo. Todo será destruido, mas no *todos* lo serán. No lo serán aquellos que ya se han autodestruido en su carne, que viven como si, en lo posible, fueran ya perfectos, o sea: como si estuvieran ya muertos. No lo serán aquellos que deciden, como Jesucristo, dar testimonio del Padre y que por tanto, abnegados, pueden decir santamente: “Vivo sin vivir en mí, / y tan alta vida espero, / que muero porque no muero”. Ellos, los oyentes de la Palabra, los creyentes en UNUM, están incluso *dispensados* —al menos al inicio, según el mensaje evangélico— de todo trabajo, como el Hijo lo estuvo. Sólo tienen que esperar el fin. Ahora bien, lo paradójico, y sin embargo absolutamente necesario, es que ese fin *no puede llegar nunca*, de la misma manera que Dios es “el que viene”, el inminente, el que está siempre por venir.

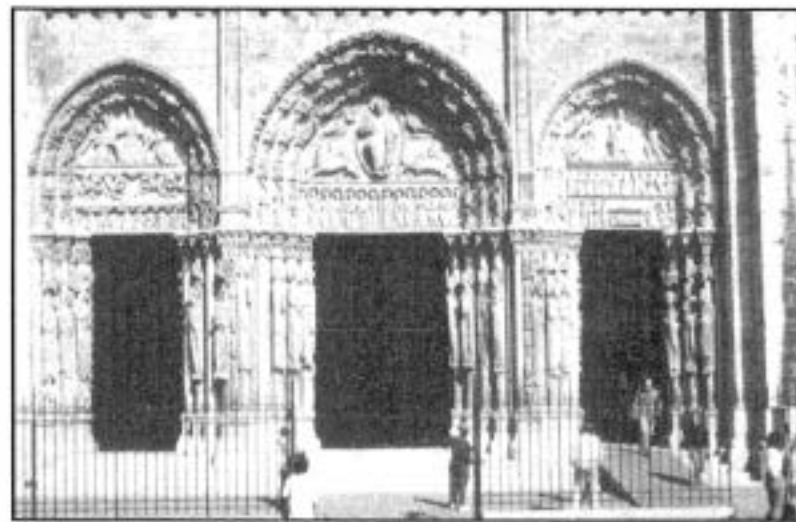
Aquí los judíos se han mostrado más rigurosos y fuertes, más desarraigados que los cristianos, y a la vez mucho más débiles e inconsecuentes. Lo que los cristianos llaman el Antiguo Testamento contiene proféticamente una pro-mesa, sólo una. Esta: todo cuanto existe no tiene más sentido que el de avisarnos de la Venida de quien acabará con toda esa pluralidad variopinta, pues que sujetará a todas las naciones y las pondrá bajo el Pueblo Primogénito de Yavé: Israel. Ese Pueblo es fuerte, porque espera todo del futuro, sin apoyo en el pasado. Y a la vez débil, porque se contenta con poner a sus enemigos como escabel de los pies del Mesías. En cambio, el Nuevo Testamento, y específicamente su cierre, el *Apocalipsis*, ha modificado en pro-

fundidad la lección de sus precursores judíos al aplicar al mensaje la implacable dialéctica —¿o sofisticada?— de los griegos. Donde había Ley que sujeta, articula y marca a la carne desde fuera, dejándola con todo existir como ganado o rebaño, ha de haber Carne que habla, es decir, carne que se niega a sí misma, que reniega de sí y de cuanto la constituye. Palabra corrosiva como el ácido. Pero para que tal corrosión tenga efecto es necesario que, al igual que el buitre del atormentado Prometeo, surjan siempre nuevas palabras, brote siempre nueva carne, proliferen las diferencias, de modo que siempre haya algo que destruir, de modo que el fin quede indefinidamente postergado, porque la hora está próxima, pero todavía no se da el *kairós*.

El *Apocalipsis* es una narración que se contradice a sí misma, y a toda la doctrina que ella pretende complimentar, pero que a la vez, y por ello, se sostiene —y sostiene doctrina y fe— en su repetición incesante. *La narración del fin impide a radice la realización fáctica del fin*. Y las derrotas continuas de los levantamientos mesiánicos en pro de la aceleración de ese fin final más bien lo corroboran, al desplazarlo. Algo debe de haber fallado, se dicen los adeptos: seguramente los fieles no lo eran del todo, todavía no eran suficientemente abnegados ni creían del todo en la Palabra. Si no, habrían triunfado. Y por eso hay que perseverar, hay que seguir excavando en la propia carne, hasta llegar a un Espíritu que no consiste sino en esa perpetua y en el fondo sarcástica excavación. He aquí un ser-vomecanismo perfecto, justamente porque se nutre de sus propios fracasos, de los desechos y restos, de sus esperanzas frustradas. *Apocalypse Neither Now Nor Ever*. El Espíritu, el Ángel del Apocalipsis es Carne auto-flagelada. *Automoribundia*. Por eso sigue habiendo mensajes apocalípticos. Nunca como aquí fue tan efectivo el apotegma: *Credo quia absurdum*.

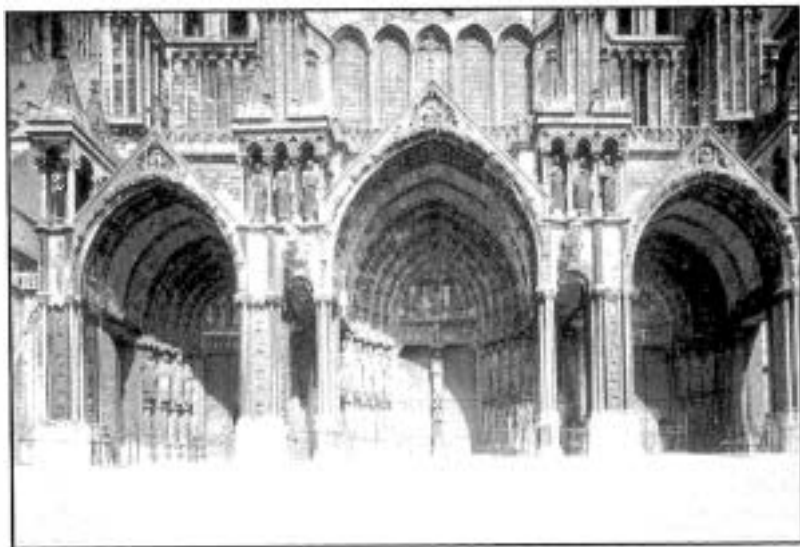
Es verdad que no ha hecho falta esperar al advenimiento de la condición postmoderna, a la globalización de una economía del signo y a la paulatina difuminación de Técnica, Ciencia y *Entertainment* para darnos cuenta de todo esto, tras el “Miércoles de Ceniza” del nihilismo, seguramente el último coletazo del creyente ingenuo, que exige apocalípticamente que todo se hunda para que todo renazca y que advierte en cambio desconsoladamente que todo se modifica y metamorfosea, que todo “va tirando” y que nada “renace” de veras, que nada se puede desligar de su pasado (un pasado en buena medida inconsciente, prefigurado en un ignoto código genético) y que por ende no hay futuro limpio, virgen y fresco como pan

recién horneado. De hecho, ya en el momento álgido del fervor religioso, agitado consecuentemente por convulsos movimientos mesiánicos, se ha rendido homenaje al mensaje apocalíptico por el mejor procedimiento para evitar su cumplimentación fáctica: petrificándolo, congelando el tiempo que fluye por él hasta espacializar plásticamente el mensaje en las fachadas de las catedrales. Se dice popularmente que hay que pintar el diablo en la pared para que no venga. Con mayor razón habría que decir que hay que esculpir al implacable y majestuoso Juez del Mundo en las entradas de su simbólica casa terrestre para que no venga, para que siga siendo un símbolo de paz y concordia. Bendición y amenaza eternamente presente, eternamente postergada. En el centro de la fachada occidental de la Catedral de Chartres, esto es: en el impresionante *Portail Royal*, se yergue la efigie del *Rex tremendae majestatis*, rodeado por los cuatro Seres Vivientes del *Apocalipsis* (el león como rey de lo salvaje, el toro como rey de los animales ya sujetos al hombre, el águila como rey de los cielos, el hombre en fin como rey de todo lo creado), y por los veinticuatro Ancianos que componen el celestial Concejo.



Catedral de Chartres: Portail Royal

El grupo escultórico advierte de lo que pasará, pero todavía no. Todavía hay en cambio tiempo de arrepentirse, lo que implica que todavía hay tiempo para pecar, para sucumbir a la tentación. Cristo Majestad y su séquito señalan el *limes*, la frontera entre lo profano y lo sagrado, entre el mundo exterior y sus exigencias carnales y el orbe interior, como un cofre en cruz que guarda el recuerdo de Aquel cuyo reino no es de este mundo, y que espera su regreso. Y ese límite preside la fachada de Occidente, el lugar en el que se pone el sol, el lugar de los muertos y a la vez la advertencia de que un día el sol se oscurecerá, *y ya no habrá más tiempo*. Anticipa en la piedra el final del tiempo, y garantiza de este modo el flujo exterior del tiempo profano, del presente laborioso, y el interior del tiempo diferido, el tiempo de la memoria y la promesa. Pero es en la fachada meridional, la que preside la vida y la luz en todo su esplendor, donde se despliega con fuerza inusitada el mensaje apocalíptico.



Catedral de Chartres: Fachada meridional

El llamado “Portal del Juicio Final” consta de tres *baies*. A la derecha están representados los Confesores, a la izquierda los Mártires, y en el Centro Cristo rodeado de los Apóstoles, comunicándoles la Palabra según la cual será juzgado ese mundo que ahora se enfrenta, ficticiamente poderoso y fecundo, a la entrada de la Catedral. En el tímpano, Cristo está sentado como un Juez, con el torso desnudo y elevando sus manos llagadas, flanqueado por la Virgen y San Juan, que piden misericordia para los hombres. A su alrededor, los ángeles muestran los instrumentos de la Pasión. Inmediatamente a los pies de Cristo, en el dintel, San Miguel, el Arcángel de la Justicia, pesa en la balanza los méritos y las faltas de las almas. Un friso de ángeles separa el tímpano del dintel. En él, y a la derecha de San Miguel, los ángeles acogen a los elegidos y les abren el cielo, mientras que a su izquierda empujan a los condenados hacia las fauces —igualmente abiertas— de Leviatán, el símbolo de la Bestia y del Infierno. Así pues, el mensaje ya está no solamente escrito, sino también plasmado en la piedra. Desde ahora, los hombres saben a qué atenerse, saben del principio y del final. Por eso pueden vivir, afanarse, procrear y morir en el intervalo. Sólo que ese intervalo es cíclico, y está ordenado según los puntos cardinales en los que salida y puesta de sol, simbólica vida y simbólica muerte están prefijados en las entradas de la catedral. Sólo en ellas se agolpa y adensa, a la vez amenazador y benéfico, el mensaje apocalíptico.

En la postmodernidad se ha comprendido el mensaje, esto es: se lo ha comprendido como tal, como *mensaje*, y por ende como un envío en el que se demora y a la vez se despliega el tiempo, y con él y en él se dispersan las diferencias entre el remitente y el destinatario, entre el habla, la escritura y la lectura. Pero al ser un mensaje cuyo contenido anuncia la negación definitiva del tiempo, reniega de su propia condición de mensaje. Literalmente, se pone *en evidencia*. Al respecto, quizá no sea tan exagerada la propuesta de Derrida: considerar al tono apocalíptico como la *condición de posibilidad de toda escritura*. Recordemos en efecto que Juan se presenta en primera persona como remitente de las cartas a las iglesias de Asia Menor sólo después de reconocer que él es un “mandado”, que él se limita a escribir lo dictado por la voz de Otro que, a su vez, se remite a un Silencio primordial, a lo sumo a un sordo susurro, a un Bajo continuo. Pero además, ¿quién es “Juan”? Sabemos de la costumbre de las primeras comunidades cristianas de conferir autoridad a sus misivas poniéndolas bajo la advocación de un Após-

tol: por caso, de Pedro, de Pablo o de Juan. Así, "Juan" es "Juan Nadie": uno cualquiera que escucha la Palabra del Señor y la transmite por escrito, exigiendo fidelidad a costa de su emasculación como dicente.

"Juan" es el que pretende *per impossibile* escribir la Palabra final, la Palabra-Fin, la Voz escrita y, por tanto, siempre diferida, siempre en camino, *interwegs*, fijada precariamente *al aire de su vuelo* en la escritura. Por ello, como dice agudamente Jacques Derrida en *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*: "desde el momento en que no se sabe ya quién habla o quién escribe, el texto se torna apocalíptico. Y si los envíos remiten siempre a otros envíos sin destino discernible, o sea como un destino que siempre está por llegar, entonces esa estructura tan angélica, la de la apocalipsis johánica, ¿no es también la de toda escena de escritura en general?... ¿no sería la apocalipsis una condición trascendental de todo discurso, y hasta de toda experiencia, de toda marca o de toda huella?". Y así, el tono apocalíptico se dispersa y derrama, insidioso, por todo el tejido de la postmodernidad. Como una mancha o como un perfume. A veces, elegante como un *touch of class*. Otras, chillón y hasta *kitsch*.

Gracias a esa dispersión, a esa "salida de tono", la época huele a muerte y a la vez hace *como si* la muerte no existiera. Exorciza el fin mediante la caricatura y el sarcasmo (recuérdese el "reverso" de *Apocalypse Now*: el film de Stanley Kubrick Doctor Strangelove. *Teléfono rojo. ¿Volamos hacia Moscú?*), mediante la serialidad del *minimal* y del *pop art* o mediante la anticipación fingida, en la arquitectura, de las consecuencias del holocausto nuclear. La astuta postmodernidad ha comprendido el mensaje todavía mejor que los medievales, y por ello se afana incesantemente en presentar múltiples y distorsionadas maneras del fin, conjurando su esquiva presencia para prolongar su ausencia. Ni siquiera pretende ser una época, pues ello implicaría una separación, un principio, con lo cual estaría *eo ipso* anticipando también su propio fin. En ella no se da "El que viene al presente", sino "Lo que viene *después* del presente" sin constituir nunca un futuro, y menos perfecto. La Postmodernidad es pues el confín sin fin de la Modernidad, un nomadismo *in situ*, una distorsión de esa arrogante Época que se figuró podría llegar alguna vez al Fin, es decir a identificar, gracias a un supremo y definitivo esfuerzo colectivo, *télos* y *éshaton*: el fin como finalidad y cumplimentación y el fin como término y final.

Son múltiples las estrategias urdidas en la postmodernidad para exorcizar al espectro del final apocalíptico. El hiperrealismo de Malcolm Morley, por ejemplo, juega sarcásticamente con la idea del Libro del Juicio Universal (véase *Ap. 20, 12*: "Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie ante el trono, y se abrieron unos libros: y se abrió otro libro, que es el de la vida: y los muertos fueron juzgados según lo escrito en los libros, conforme a sus obras"), representado por las Páginas Amarillas de la Guía Telefónica de Los Angeles.



Michael MORLEY: *Los Angeles Yellow Pages*

Un montaje fotográfico superpone a la portada de la Guía, que reproduce la parte central de la Megalópolis, un diagrama de la famosa falla de San Andrés, que rasga así de arriba abajo ciudad y libro. Se trata de una reducción escatológica, paradójicamente tranquilizante: no será el mundo lo que acabe, sino *un* mundo. El tremebundo esquema queda así relativizado, y más: el ciudadano aprende así a convivir con la amenaza continua de la destrucción posible. Si el mundo no se acaba es porque está hundándose de continuo: una terapia de choque parecida a la empleada por los jesuitas al obligar al novicio a yacer en féretros, para acostumbrarse a la idea de la muerte. Por lo demás, Morley juega con la idea de una catástrofe *natural*, ajena en buena medida al hombre y a sus pecados.

Por eso resultan más interesantes los “mecanismos de compensación” empleados, entre la denuncia y la parodia, para advertir de una posible apocalipsis producida por la civilización misma. Así, el británico Ivan Smith critica en su *earth-work: Burial* (mejor sería hablar aquí de *rubbish-work*) la demolición programada del casco antiguo de las ciudades para reconvertirlo en zona de *pastiches* pseudohistóricos: *disneylandización* del centro urbano. Sólo que Smith, con su sencilla instalación (la única intervención en los escombros consiste en la iluminación, especialmente la que brota de los tubos de conducción) da un paso más allá.

Los tubos (por los que pasará luego la energía, el flujo nervioso de la artificialmente nueva *City*) parecen convertirse, en la noche del mundo eléctricamente negada, en cañones de cemento que asisten inmutables a la desaparición de todas las formas de vida hasta ahora conocidas, como si al final sólo quedaran las conducciones mismas, las arterias y su duro exoesqueleto: imagen de las comunicaciones de la Ciudad, cuando ya no existan hombres para comunicar nada, como si la soñada Nueva Jerusalén —antes de jade y diamante, ahora de cemento, plástico y fibra de vidrio— fuera a estar regida por los hijos de los programadores de la apocalipsis: los nuevos cyborgs, también ellos híbridos de carne y de máquina, gobernando a los reptantes supervivientes de la devastación universal.

En efecto, la descripción de la Nueva Jerusalén en el *Apocalipsis* termina con unas sorprendentes palabras: “Y ya no habrá noche, ni serán necesarias lucernarias ni la luz del sol, porque el Señor (*kyrios*) Dios los alumbrará (a los elegidos, F.D.), los cuales reinarán (*basileysousin*) por los siglos de los siglos.” (22, 5). Lo sorprendente del caso no está aquí sólo en este Dios-Alum-

brado-Público, sino en el reinado de los elegidos. El verbo utilizado no deja lugar a dudas de que no se trata de una democracia, de una “constitución republicana”. *Basileús* es el Rey (por antonomasia, el Gran Rey de los Persas). ¿Cuáles serán entonces los súbditos, los siervos de esta extraña monarquía plural —o mejor, “aristocracia”—, regida a su vez por el *Kyrios-Theós*, si se supone que todos los malvados han muerto, y sufrido además la *segunda* muerte, la definitiva? ¿Acaso va a haber reyes sin súbditos, como el solitario Monarca de *El Principito*? Este es otro de los misterios del texto sagrado, que la moderna ciencia-ficción intentará resolver poblando el escenario postapocalíptico de larvas mutantes. Seguramente el mejor ejemplo de este “mundo” posterior al fin del mundo se halle en: *Cántico a San Leibowitz*,

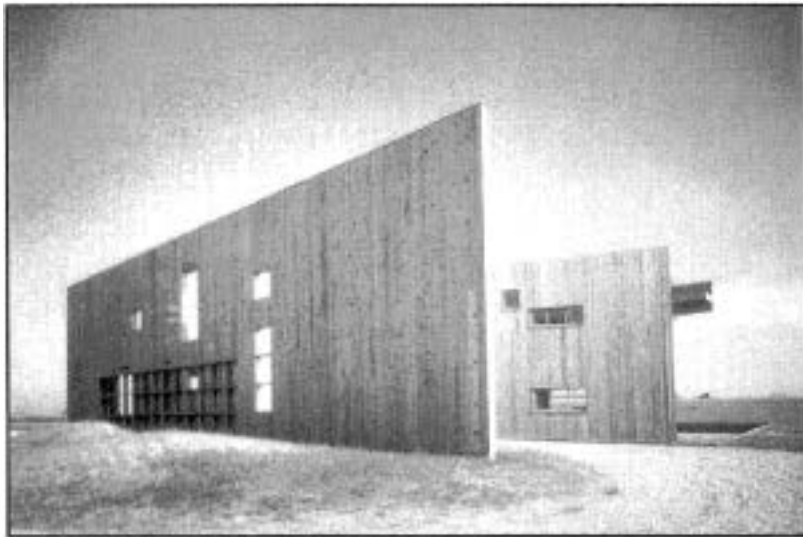


Ivan SMITH: *Burial*

de Walter M. Miller, Jr., donde los monjes de la Orden Albertina de San Leibowitz —en realidad, I.E. Leibowitz: un supuesto científico atómico de nuestros años sesenta, fecha en que habría estallado la Tercera y definitiva Guerra

Mundial— son los “elegidos” que han de reinar —espiritualmente, claro— sobre los míseros supervivientes del holocausto nuclear. Sólo que su “territorio” se parece bien poco a la Nueva Jerusalén: se trata de un fantástico regreso a una salvaje Edad del Hierro en la que los individuos libran una guerra de todos contra todos en busca del combustible necesario para mover las viejas máquinas, como luego se remedará malamente en el film *Mad Max*.

Las estrategias de denuncia, digamos, “ecológica” han sido complementadas con gran éxito por el cliché y la parodia, sobre todo en el ámbito de la arquitectura, pues obviamente sería en los edificios donde cabría apreciar con mayor aparatosisidad las consecuencias de un ataque nuclear. Y así, al igual que en algunos sistemas montañosos queda al descubierto el núcleo duro, el corazón de piedra de la montaña que resiste, vigoroso, a la erosión, así también nos muestra Tod Williams en 1978 una escueta instalación formada por muros, vigas, vanos: el desnudo esqueleto inhabitable de supuestas construcciones, como el último, pétreo resto de una Nueva York desaparecida sin otro rastro que esos inútiles muros, como la novísima versión de la Gran Puta “Babilonia”, cuyo hundimiento se profetiza en el *Apocalipsis*.



Tod WILLIAMS: *New York*, 1978

Mucho más efectivo para conjurar todo apocalíptico final que estos avisos del próximo fin, propios de esta lánguida *postmodernidad sin fin* (pues que mira complacida hacia atrás, dando la espalda a un futuro que ella deja inquietantemente en manos de la industria militar y del espectáculo), conmovedor al extremo es en cambio el *anti-monumento* por excelencia de nuestra época: el excavado —más que erigido— por Maya Lin en honor de los veteranos de guerra de Vietnam, en el Mall de Washington (o más bien al margen de ese inmenso «cenotafio»: véase al respecto el capítulo “*That's Entertainment!*”).



Maya LIN: *Vietnam Veterans Memorial* (Washington) (1)

El *Vietnam Veterans Memorial* figura una cicatriz en la tierra, hundido como está en un foso en forma de V, no lejos del muy figurativo y “heroico” Monumento a Iwojima, bronceína plasmación de las películas americanas de hazañas bélicas (véase también sobre este tema el último capítulo de mi *Arte público y espacio político*: Akal, 2001). Pero el Memorial no remite a una película, sino que se parece más bien a un libro abierto, o mejor: a dos páginas de un libro que contiene solamente los nombres de los caí-

dos o desaparecidos en la misma guerra tan ambiguamente cantada en *Apocalypse Now*. Los nombres están ordenados cronológicamente según la fecha de baja, sin distinción de rangos ni de cuerpos del ejército. La lista comienza con la indicación del año inicial de la guerra (1959), y el primer nombre está inscrito en el extremo superior izquierdo del ala occidental (advértase que la orientación tiene aquí tanta importancia simbólica como en Chartres); la relación está escrita de arriba abajo y de izquierda a derecha, hasta llegar a la punta inferior de esta “página” derecha, según la lee el espectador, el cual, si desea seguir leyendo, tiene que retroceder sobre sus pasos y colocarse en el extremo del ala oriental (el Este representa la resurrección, la regeneración de la vida), donde la lista continúa en dirección al eje central, hasta llegar a la última fecha (1975) y el último nombre, inscrito en el extremo inferior derecho de esta “página” izquierda, de modo que ningún nombre pueda inscribirse nunca más en este Memorial, en esta



Maya LIN: *Vietnam Veterans Memorial* (II)

“narración” escrita para que ya no haya más guerras. No importa que el Memorial esté tachonado de banderitas y de ramos de flores, como si los visitantes de este cenotafio que es todo él superficie quisieran añadir algo a la escueta mención de los nombres. En vano. Lo único que así logran es que su cuerpo se refleje en el pulido basalto negro del monumento, como si éste fuese un espejo que sólo les devuelve la cruda verdad de una locura que ciertamente podría haber ocasionado el *Apocalypse Now*.

Nada más emocionante, nada más aleccionador que este humilde *descensus ad inferos*. Los muertos inútiles, los muertos que no saben ya nada de grandezas patrias ni colaboran en el *Entertainment* de la globalización, nos conjuran para que la apocalipsis no tenga lugar, *neither now nor ever*. Y así, las dos páginas del *Vietnam Veterans Memorial*, de este Libro que se niega a servir de base de ningún Juicio Universal, abiertas para la lectura pero simbólicamente cerradas para la escritura, desmienten y a la vez confirman —suprema paradoja— las palabras finales del *Apocalipsis* de Juan de Patmos: “A todo el que escuche las palabras de la profecía de este libro le aseguro: que si alguien pone algo sobre ellas, Dios pondrá sobre él las plagas descritas en este libro, y si alguien quita algo de las palabras del libro de esta profecía, Dios le quitará su parte del libro de la vida y de la ciudad santa y de las cosas escritas en este libro.” (22, 19).

CAPÍTULO QUINTO

EL ARTE Y EL CUERPO

En las cercanías del fin del milenio, una calma chicha parece haberse apoderado de eso que pomposamente se denomina «sociedades avanzadas» e incluso «postindustriales». Ese banal sopor —casi diríase una muerte por *elanguescencia*— puede haberse debido, paradójicamente, a una indigestión, a un empacho de profecías «vueltas hacia atrás» (la más contundente: la desaparición de la URSS), cuyo efecto ha sido un horror generalizado a lo nuevo, con el consiguiente retroceso a lo ya visto y bien asentado en la memoria (*the golden Oldies*), como si las postrimerías de Occidente consistieran en un *piétiner sur place* del que toda salida, utópica o ucrónica, ha sido eliminada. El anuncio heideggeriano de un «nuevo inicio» no deja de suscitar una sonrisa —melancólica, eso sí—, como si hubiéramos colgado al cabo de la calle euroamericana el cartel dantesco: *Lasciate voi ch'entrate ogni speranza*. Sin embargo, se trata de un infierno no demasiado incómodo —al menos para unos pocos—, de modo que para la «gente de cultura» no ha lugar a la desesperación, sino a la habituación a este «infierno a puerta cerrada». Mientras tanto, la mismísima realidad parece desvanecerse en humo, al igual que hace ciento cincuenta años asistieran Marx y Engels a la evaporación de todo lo sólido, y como hace cien tomara nota el gayo forense Nietzsche de la evanescencia del ser. Un aluvión de anuncios terminales («fin de la metafísica», de Heidegger a Derrida, «fin del hombre», de Foucault a Deleuze, «fin de la Modernidad», de Lyotard a Vattimo, «fin de la historia», de Gehlen a Fukuyama) viene ahora a ser coronado por el estupendo aviso del «fin de la realidad» a manos del simulacro (Baudrillard *dixit*), precedido por el «fin de la naturaleza» avisado por Hegel y constatado por Moscovici (y también por mí, en la pionera *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, de 1986).

Ernst Bloch, ¿se equivocó, a la par que Adorno y Benjamin? Ya no hay «viento de fronda», y los doscientos años de conmemoración de la Revolución Francesa significaron más bien la erección de un monumento funerario (bien

cerrado, para evitar contagios) a manos de François Furet y los suyos. ¿Y el arte? Desde luego, el llamado «gran arte», aquel que en la obra parecía dejar traslucir —nacla menos— lo Absoluto (al decir de Hegel), se encierra en grandes y asépticos tanatorios, en museos de los que, a despecho de su nombre, parecen haber desaparecido las Musas; se reparan —como un *lifting* clínico— las arrugas y grietas de lo antiguo para devolver a la obra —*make up!*— sus colores originales, y de cuando en cuando se pasean por el mundo las momias de algunos *capolavori* para dar la impresión al público de que —cual nuevos Campeadores— todavía algunas obras pueden ganar batallas después de muertas, mientras ese mismo público vuelve con desdén la espalda a lo nuevo, a menos que —culturalmente teledirigido y bombardeado por los *media*— decida que lo «nuevo» (por ejemplo, «nuestro» Picasso) es suficientemente antiguo como para ser venerado, ya que no comprendido (y menos, criticado y zarrandeado). Claro que de todo eso —*se opina*— tiene la culpa el propio arte, como también es culpable la filosofía (no así la ciencia, que —aun siendo menos comprendida que esos otros quehaceres— «ya muestra en esperanza el fruto cierto» de las altas tecnologías y los *gadgets* electrónicos). ¿Y de qué es culpable? Obviamente, de haber abandonado al «hombre» y, con él, al natural (y para algunos, muy español) «realismo», compañero del alma humanista. En justa correspondencia, los «hombres» (antes llamados «masa») y su realidad «circunstante» vuelven las espaldas a esos zánganos nocivos —aunque se los tolere, porque pasado el tiempo quizá decida la crítica norte-americana que uno de ellos ha de ser considerado como «clásico», esto es: digno de ser adquirido como valor seguro— y se dedican a «sus labores», tan productivas, hasta que empiezan a caer en la cuenta de que los zánganos se han ido transformando en venenosas arañas y contagiado insidiosamente a la ciencia, la tecnología y el *show business* (*That's entertainment!*) de esa «deshumanización» del arte y a la vez, «desmaterialización» de la realidad. Y entonces, entonces vuelven la cabeza —mirando hacia atrás con ira— y se preguntan cómo empezó todo. Yo, también. Pero *sine ira et studio*.

Algo más de setenta años han pasado desde que apareciera en volumen *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset, y aunque la polémica otrora suscitada en torno a la obra puede resultar ya obsoleta, los rasgos apuntados por Ortega siguen siendo de interés. Recordémoslos. El arte (entonces) nuevo tendería a: 1º) la deshumanización; 2º) evitar las formas vivas; 3º) ser un arte sólomente «artístico»; 4º) verse a sí como mero

juego; 5º) una esencial ironía; 6º) eludir toda falsedad; 7º) ser una cosa sin trascendencia alguna. En el fondo, todos estos puntos pueden reducirse a tres: deshumanización, autonomía e ironía. A su vez, las tres características se han radicalizado con el correr del tiempo, de modo que hoy podría hablarse de: a) desmaterialización; b) ausencia de referente, y c) comicidad simulacral y seducción del cuerpo. Me propongo analizar en este ensayo la dialéctica interna de estas transiciones (o mejor, transgresiones), pretendiendo a la vez sacar a la luz el fundamento común de todas ellas, insinuado ya por Ortega como punto 4º (pero en una dirección bien distinta a la de nuestro *maître à penser*). De ahí el último punto, d): desconfianza hacia la biografía y retorno a la vida.

1. De la deshumanización del arte a la desmaterialización de lo real

Desde luego no es de recibo la fácil dicotomía orteguiana entre el «realismo» del siglo XIX y el carácter «deshumanizado» del arte por entonces joven. Sólo muy brevemente voy a entrar aquí en la *vexata quaestio* (y ya un poco polvorienta, a la verdad) de si el arte ha de ser mimético o inventivo (distinción que, por fácil desplazamiento, acaba viéndose como diferencia entre lo «figurativo» y lo «abstracto»). El concepto griego —y sobre todo platónico— de *mimesis* como mera imitación de lo real (vale decir, de lo sensible) no se sostiene. En todo caso, la *imitatio* clásica no se enderezaría a la mera copia de las cosas externas, de *ta physei ónta*, sino de la mismísima *physis*, esto es: de la fuerza imperante (rectora en su prevalecer: *hypárchein*) que hace posible la presentación de una región de lo ente como subsistiendo de suyo y surgiendo de su propia esencia, de eso que ya de siempre una cosa «era». En cambio, antes de toda distinción entre técnica y arte, la *téchne* griega debe verse más bien como un bucle de retroalimentación que rivaliza con la propia pujanza natural. Ciertamente, los entes *technei* surgen por la destreza del *technites*, y en ese sentido son productos *poiéticos* que hacen «violencia» a lo natural. Pero su materialidad sigue siendo «física», así como, en el fondo, también lo es su finalidad, ya que ésta se endereza a satisfacer una necesidad del «hombre de ciudad»; y la *pólis*, a su vez, es el punto culminante de la naturaleza sublunar. Naturalmente que el templo griego no «imita» nada exte-

rior y que la espléndida estatuaria de ese pueblo, en lugar de «copiar» imaginativamente figuras corpóreas reales, expone cómo —*per impossibile*— habría de ser un hombre para poder ser parangonado con todo un dios. Pero el templo *alude* a la habitabilidad *katá physin* del cosmos, en cuanto compaginación armoniosa de medidas (el *ourános*) sobre el seno retráctil y opaco de la tierra (*mélaina gē*), de la misma manera que la estatua señala, en su acabada perfección, la autosubsistencia del dios y del héroe, sometiendo a canon las proporciones de un cuerpo que «irradia» ambiente y entorno, en lugar de ser acogido pasivamente por éste. Si aceptamos tal idea de *mimesis tēs physeos*, buena parte del arte «nuevo» sería, no sólo natural, sino hasta «hipernatural». Así, un Hans Arp afirmará por los años treinta de este siglo que el arte trata de «encontrar otro orden, otro valor del hombre en la naturaleza. Éste ya no sería la medida de todas las cosas..., sino que, por el contrario, todas las cosas y el hombre serían como la naturaleza, sin medida. De manera que el arte se suma a la naturaleza —originaria y desmedida— y, en comunión con ella (apartándose de las excrescencias de la civilización «burguesa»), hace que a su través broten (diríamos, parafraseando a Hölderlin) «cosas, como flores». *Cosas*, no imágenes ni copias de lo ente «real». También el movimiento *Der blaue Reiter* (y luego un Henry Moore) iría en esta dirección, arcaizantemente griega y rabiosamente antisofística.

Algo análogo podría decirse del arte supuestamente «inventivo». Ni aun como descomunal hipótesis puede admitirse la distinción orteguiana entre el hombre (cuyo destino sería «vivir su itinerario humano») y el poeta (y por extensión, el artista), cuya misión sería «inventar lo que no existe» (y menos si se adscribe al primero a una pasiva y agresiva masa «que cocea y no entiende», y al segundo a un «joven» de espíritu «deportista»). Si, en el estadio más bajo de la comprensión, entendemos por «existente» lo que se ve y se toca, existe desde luego con mayor contundencia un *minimal* de Richard Serra que el aire; y si, avanzando *pedem aliquantulum*, consideramos como «existente» aquella presencia que se da a ver desde sí, subsistente y centrada —y centrando el espacio en derredor—, *El peine de los vientos* de Chillida existe con mayor derecho que los vientos y espuma que a su través pasan y, así, alcanzan sentido y dirección. La misma denominación de arte «abstracto» es en este respecto desde luego fallida (con mayor razón, los alemanes hablan de *gegenstandslos Kunst*: «arte carente de obje-

to»), puesto que el arte de nada «abstrae», como si sacara el tuétano vivo a la realidad de ahí fuera, «vivita y coleando», y se quedara con una pura «geometría plástica» accesible sólo a entendidos y artistas.

Y sin embargo, sí es cierto que el arte de los años veinte de nuestro siglo (y ya antes de esa fecha) presenta una clara «deshumanización», si por tal entendemos la pérdida de valor canónico de la figura humana (o mejor: la figura que el hombre debería adoptar si, *per impossibile*, se aunaran sin resto en él concreción sensible e idealidad moral, según propuso ya Kant en su *Crítica del Juicio*). Esa pérdida es resultado de una larga historia, que podemos resumir drásticamente así: la desaparición del *canon* (en última instancia, praxitélico) es una de las consecuencias del ocaso de la metafísica de la subjetividad y de la «muerte de Dios», propalada por Nietzsche. Recordemos lo dicho por Arp: «todas las cosas y el hombre serían como la naturaleza, sin medida.» La medida (literalmente, el *parámetro*, en Protágoras) habría debido venir dada por el hombre que, con las convenciones de la ciudad (el *nómos*), se opone a la desmesura de la *physis* (lo natural y salvaje: lo no civilizado e inculto) y erige sobre el cadáver del vencido una «segunda naturaleza»: una «naturaleza» ético-política.

En este sentido, Hegel es un descendiente lejano de la sentencia protagórica, sólo que con una decisiva *retroducción* lógica: si el hombre puede dominar a la naturaleza (mediante la política, la técnica y el arte), ello se debe a que «escucha» y percibe (*vernimmt*, de donde: *Vernunft*, «razón») en el seno de aquélla un armonioso mar de fondo: el mar de lo lógico, al cual retorna conscientemente, de la misma manera que la naturaleza —con toda su furia— se pliega hasta cierto punto a esa misma lógica, de la cual no es sino su libre «expedición» (como si dijéramos: la naturaleza es algo así como una carta que sólo el destinatario puede leer, descubriendo entonces con sorpresa que el remitente era, si no él mismo, sí al menos su Sí mismo esencial: eso que él ya de siempre era). Sólo que Hegel parece a veces dejar en el olvido el *origen* de las determinaciones lógicas, permitiendo así interpretaciones dualistas, y hasta maniqueas de su pensar. Parece como si la Idea lógica y el Espíritu (a su vez, negación determinada de los espíritus finitos, o sea: de nosotros, hombres) se encontraran y reconciliaran sobre el cadáver de una naturaleza inerte e inerte, dócilmente pre-dispuesta a la doble tenaza de la determinación ideal y de su realización práctica y técnica. Sólo que si la naturaleza es el desecho o caída (*Abfall*)

de la Idea y su rasgo esencial es la sinrazón, el frenético «estar-fuera-de-sí», entonces ese rasgo deberá hallarse ya de algún modo en el interior mismo de la purísima Idea lógica. El «mar de fondo» de lo lógico debe pues asentarse en un resquebrajado y más originario abismo, que sólo sale a la luz a través de lo monstruoso y descomunal, como ya percibiera el buen Kant con su «Análisis de lo sublime» de la tercera *Crítica*, por más que se regalara (él sí, coherentemente) con su dualismo de base y afirmara —en el fondo, muy cristianamente— que tales sacudidas telúricas no eran sino «pruebas» enviadas por la madrastra Naturaleza para que reconociéramos que nuestro reino de verdad «no es de este mundo», sino que pertenecemos al de los seres racionales, autónomos y morales.

Sea como fuere, estos grandes pilares de la Modernidad coinciden en revitalizar esta vieja lucha entre el espíritu y la «carne». El arte sería esa «astucia de la razón» que aprovecha *pro domo sua* (nunca mejor dicho; se trata de convertir la naturaleza hostil en habitación histórica, humana) los embates ciegos de la naturaleza y sus encontradas fuerzas para ayudar a establecer gracias a ellos el «reino de Dios sobre la tierra» (gobernado vicariamente, eso sí, por el Estado constitucional). De ahí la ambigua actitud que Hegel en su *Estética*, y justamente al hablar de la «Deficiencia de lo bello natural», mantiene respecto al «parámetro» artístico: el cuerpo humano, glorioso y geométricamente entronizado por Leonardo. Por un lado, Hegel no ahorra elogios hacia el cuerpo, pero precisamente porque sólo en él la naturaleza *reflexiona* abnegadamente hasta hacerse translúcida, hasta hacerse «piel» que deja adivinar las venas de lo lógico. «En él —dice— se hace presente ininterrumpidamente que el hombre es un uno animado, sentiente.» Pero lo translúcido no es aún transparente: el cuerpo no deja de ser al fin irreductible al pensar (*more* hegeliano), y por ende ha de ser rechazado en sus pretensiones de ser la expresión suprema del espíritu. En el cuerpo, sigue Hegel, los órganos están divididos, y aun hacen guerra entre sí (baste pensar en el «rubor» o la «palidez» producidos por la pasión): unos órganos se afanan en efecto en funciones meramente animales, mientras que otros expresan la vida anímica. Por ello: «Tampoco por este lado transparece el alma, con su vida interna, a través de toda la realidad de la figura corpórea.» A ello se debe también la ambivalente actitud de Hegel hacia el arte griego. Por un lado, admite desde luego que el período «clásico» (ejemplificado en el Partenón y los *Elgin Marbles*) representa al arte *tout court*, al arte por antonomasia, ya que el arte es

para Hegel el momento de equilibrio entre un contenido sensible y una configuración espiritual. Y Fidias habría logrado en un instante irrepetible conjugar armoniosamente en su estatuaria la flexibilidad marmórea del cuerpo y el ideal concreto de un ser espiritual. Bien se ve empero, por otro lado, que para Hegel esa feliz conjunción ha de ser considerada como un fenómeno tan pasajero como, en el fondo, indeseable. Es verdad que él admite que nada hay ni podrá nunca haber nada más bello que la representación clásica de los dioses. Pero precisamente por eso, por ser bella, debió sucumbir esa representación. Pues la belleza muestra un equilibrio, una conciliación meramente superficial entre el contenido sensible y la forma espiritual, y no deja por ende salir a la luz toda la profundidad del espíritu, el cual no vive de la alianza con lo externo y natural, sino de la sumisión y aun rendición incondicional de la naturaleza a su poder. La belleza de la estatua es sólo «piel». Por dentro, la opacidad de la piedra nos recuerda que también el dios griego obedece a un destino ciego: la *moira*. Las cuencas vacías de la imagen aluden a esta ceguera interior. La imagen del dios no nos mira, sino que está ahí para ser mirada, esto es, interpretada míticamente desde fuera. De ahí la frialdad que nosotros, modernos, sentimos —piensa Hegel— al contemplar esas magníficas obras. Más aún: de ellas exhala un aroma de tristeza, de «duelo» por la imposibilidad de comunicación. Que sólo el espíritu —y no la piedra, animada (tallada e interpretada) sólo desde fuera— puede hablar al espíritu. Por ello, como escribe Hegel al tratar de la disolución del arte clásico: «Los dioses clásicos tienen en sí mismos el germen de su ocaso.»

Hegel no desea la paz con la naturaleza. Al contrario, ésta —como Proteo metamorfoseado en Ave Fénix— ha de «suicidarse», para que de sus cenizas brote el espíritu. El arte cumple a duras penas esta misión, ya que ha de permanecer por una parte aferrado a lo sensible y externo, a la región o *chôra* de la dispersión y el frenesí, aunque por otra insuffle en ella —y desde ella— el vigor conformador del espíritu. Por eso, y paradójicamente, el arte será tanto más eficaz en esta tarea de supresión de lo natural cuanto menos «arte» sea, esto es: cuanto más tienda al desequilibrio entre lo espiritual y natural (obviamente, en detrimento de este último). No sólo los dioses clásicos y su representación estatuaria: el arte en su integridad lleva en sí mismo el germen de su ocaso. Está ahí para mostrar una «senda perdida», un camino equivocado. El arte «romántico» (que para Hegel cubre todo el período cristiano y moderno) es ejemplar justamente en su fracaso.

Ya desde sus inicios —como simbolismo inconsciente— ha renegado el arte (siempre según Hegel) de toda apariencia natural y renunciado a buscar en la naturaleza, tal como se ofrece a los sentidos, todo asomo de belleza. El arte griego representaría, por su parte, el triunfo definitivo sobre la belleza natural, tal como cabe interpretar alegóricamente por el encuentro de Edipo y la Esfinge. Otra vuelta de tuerca: el arte romántico representaría a su vez el triunfo sobre la belleza, en general. Una victoria pírrica: con ese triunfo se descompone en mera ornamentación o alegoría —religiosa o burguesa—, hundiéndose así en el pasado y existiendo tan sólo vicariamente, a saber: en cuanto objeto de consideración *estética*.

Pero volvamos al tan mentado fenómeno de la «deshumanización». Tengo para mí que, contra las intenciones explícitas de Hegel (la consideración del arte como «pasado» implicaría el triunfo del espíritu, primero en la mortificación religiosa de la carne y luego en la propia superación del tiempo de la filosofía), el devenir de las artes a partir de la muerte del pensador le ha dado ejemplarmente la razón. El arte es desde entonces, y cada vez con más fuerza, la negación reflexiva de lo inmediato, en lo inmediato mismo. Diríamos incluso: la desustanciación técnica de todo lo sustancial, la transparencia del Mundo a través de una Naturaleza que el hombre occidental querría considerar como mera piel, como último adelgazamiento y sutileza de lo sensible. La «astucia de la razón» se endereza implacablemente contra todo «objeto» de representación, al parecer inerte y dócilmente predispuesto a la penetración espiritual. Sólo que en absoluto se ha realizado la conciliación —soñada por Hegel— entre el Espíritu y los espíritus finitos y humanos, al cabo demasiado humanos.

Al respecto, el filósofo distinguió muy bien entre la «ironía» propiamente romántica (a saber: el juego intrascendente del genio subjetivo con sus propias imágenes y hechuras, unas criaturas carentes de sentido propio), y lo «cómico». La comicidad no sería ciertamente lo «ridículo» (puro fenómeno o *Erscheinung* que implica la comparación de un obrar sin sustancia ni fundamento con una supuesta «verdad» de quien así actúa), sino la total y cabal disolución de lo objetivo e *ipso facto* de lo subjetivo (ambos, sujeto y objeto, entendidos como seres inmediatamente presentes). Lo cómico es —dice Hegel en el último apartado de sus *Lecciones sobre Estética*—, el resultado de una: «*subjetividad* que lleva a contradicción y disuelve por sí misma su acción, pero permanece asimismo tranquila y cierta de sí.»

Sólo que esa «tranquilidad» y «certeza» es coherente... hasta cierto punto. Pues una cosa es la comicidad de la sustancia (cuando el hombre de la antigüedad tardía llega a descubrir que las potencias éticas no eran ni de la *physis* en general ni de la más alta forma de ésta: la *pólis*, sino que pertenecían a su propio pecho y constituían su *páthos*), y otra muy distinta la irresistible —y terrible— comicidad (ya nietzscheana, si queremos) de la subjetividad misma (cuando el hombre de la modernidad tardía descubre que las potencias éticas son subterfugios que encubren pasiones humanas, demasiado humanas y, por ende, *naturales*). Por eso, Hegel rebajó el alcance de su propio descubrimiento al ubicar históricamente lo cómico antes del arte romántico (esto es, en la «comedia nueva» ateniense) y no *después* de éste, llevado como estaba del prejuicio de que una subjetividad poderosa, destructora, no podía sino reflexionar irónicamente sobre el sinsentido de su acción en el mundo externo, en lugar de disolverse cómicamente en éste. Y es que la conversión de lo natural en algo nulo y carente de interés no conlleva necesariamente el engolfamiento en el mundo «verdadero», el mundo de la eticidad estatal (a menos que olvidemos las exigencias de nuestro propio cuerpo, y especialmente de esos órganos empeñados en facilitar funciones «sólo» animales). Al contrario, si es cierto —como a veces parece pasar por alto el buen Hegel— que en el espíritu se ha de dar también la *revuelta* de la naturaleza primigenia desde y contra sí misma (puesto que ella no deja de ser lo Lógico en su —propio— desquiciamiento y frenesí), la desustanciación y domesticación de ésta ha de llevar a la nihilización de aquél y, con la propia constatación de su «nadería», a la mismísima desustanciación de *lo Lógico*; es decir: al nihilismo.

Con su «Ideal-Realismo», Schelling, el amigo-enemigo del alma de Hegel, había visto más lejos. Al defender lo que él llamaba «panteísmo en sentido propio», a saber la *All-Einheit* («omniunidad»), acusa a sus críticos «ciclópeos» (pues sólo ven con un ojo, «por mitad») de ver, los unos, sólomente el todo, y no la unidad (son algunos románticos, embriagados de «naturaleza primordial» y ansiosos de disiparse en ella como «gotas en el mar inmenso» machadiano); los otros, en cambio, se refugian en la unidad, queriendo reducir todo a *su* razón, abstracta y negativa (crítica implícita a Hegel). Pues bien, como sentencia Schelling hacia el final del fragmento de 1813 sobre *Las edades del mundo*: «si ellos fueran capaces de taladrar el lado externo de las cosas, verían que la verdadera estofa, el fondo (*Grundstoff*) de toda

vida y de toda existencia es precisamente lo pavoroso (*Schreckliche*).» *Schrecklich* es en efecto lo pavoroso y terrible; pero originalmente la voz remite a (*auf*)*springen*: «saltar hacia (un lugar más alto)», de donde *sich erschrecken*: «sobresaltarse». El fondo, el abismo de la realidad supone pues un «sobresalto», un «desquiciamiento»... de todos los esfuerzos lógicos por vivir *cum si natura non daretur*. Lo verdaderamente significativo aquí es que el percatarse (la «percepción») del fondo *submarino* implica una suerte de desdoblamiento de la naturaleza: ésta, en cuanto superficie («lado externo de las cosas») bien puede estar domada por los esfuerzos humanos. En ella se desarrolla la actividad intelectual y fabril (y esto, Schelling se lo concedería seguramente gustoso a Hegel). Pero por debajo de esta capa *late* un monstruo, un resto ineliminable y no susceptible de configuración. Y menos, humana. El *arte* (y una religión que se niega a estar «dentro de los límites de la mera razón») apuntan a ese fondo abisal.

Aquí, lo pavoroso de la «protonaturaleza» y lo cómico de la superficial «subjetividad» se dan la mano. Justamente el sinsentido del hacer humano (cuando se limita a lo tecnológico), y de los productos de éste, hacen ver la superficie como una «nadería» y dejan así *emerger lo profundo*, sin trabas. El hombre (o mejor: un tipo de hombre, el «burgués» petimetre) y las cosas-productos se anulan recíprocamente. Como decía Antonio Machado:

El hombre es por natura la bestia paradójica,
un animal extraño que necesita lógica.
Creó de nada un mundo y, su obra terminada,
«Ya estoy en el secreto —se dijo—. Todo es nada».

Pero «Todo es Nada» sólomente para el «cíclope», incapaz de retener el precario equilibrio entre Uno e Infinito (cf. mi *El mundo por de dentro*, de 1995): un equilibrio que, como veremos, es sostenido en vilo por el cuerpo humano, por *la huella en el umbral*. La huella viene de la «protonaturaleza», el umbral deja ver una asintótica unidad. El cuerpo será la condición de posibilidad, el rompeolas de estas dos fuerzas contrapuestas.

Desde esta perspectiva podemos entender qué significó, desde finales del siglo XIX, el proceso calificado por Ortega de «deshumanización del arte». Más allá de Hegel, se trata ahora de sacar a la luz, *formalmente*, algo que es puramente *amorfo*, algo así como la *chôra* del *Timeo* platónico (a

la que efectivamente alude Schelling en la *Exposición de mi empirismo filosófico*, de 1830). Con más penetración que Ortega (aunque desde luego después de él), Jean Dubuffet apuntó en sus *Positions anticulturelles* (1951) a este «malestar de la cultura», la cual es «un vestido que no nos cae bien», es decir que deja ver aquí y allá esas profundidades «carnales» que una superficial técnica y racionalidad se empeñan en ocultar. Y Dubuffet señala cuatro rasgos del viraje necesario para escapar de la crisis, justamente a través del arte: 1. *Déshumanisation*, entendida en un sentido resueltamente positivo (y no *sine ira et studio*, como el en este caso «spinozista» Ortega), lo que significa: despedida del antropocentrismo occidental y, por ende, de su secuela ética y «existencial»: el humanismo (repárese en que Dubuffet escribe estas consideraciones sólo cinco años después de *El existencialismo es un humanismo*, de Sartre). 2. Caída del primado de la lógica y de la razón, que encorseta y asfixia justamente aquello «real» que más nos interesa. 3. Creación de obras polisémicas (contra el «formalismo» de Wölfflin, p.e., para quien la obra sería una expresión —gráfica o plástica— de una idea). Y 4. Configuración de obras «fascinantes» y profundas, pero no bellas (e.d.: gratas a los sentidos): «L'art s'adresse à l'esprit, et non pas aux yeux.» Esta es una proposición resueltamente «schellingiana» (y en el fondo, si se le sabe leer en profundidad, también hegeliana): la razón lógica (esa facultad que los idealistas llamaban el «entendimiento») opera en la superficie de las cosas, y en alianza estrecha con una estética al servicio del orden; en profundidad, la verdadera «razón» (el *esprit*) conecta con el fondo abismático, de donde saca su fuerza. El ojo debe ponerse al servicio del espíritu. En su *Ästhetische Theorie*, Adorno ratificará años después, con toda fuerza, esta falta de «humanidad», encuadrándola además dentro de un punto ya tocado anteriormente en este ensayo: cuando lo sublime queda desmascarado al percatarse el sujeto de que, en definitiva, él procede y forma parte de una naturaleza a la que pretendía sojuzgar, entonces lo sublime se disuelve en dos mitades tan aparentemente antitéticas como ligadas en profundidad: lo «trágico» (el reconocimiento schellingiano de *das Schreckliche*) y lo «cómico» (como es notorio, según el propio Kant la risa es producida por la súbita resolución de una expectativa vivamente ansiada... en *nada*). Y a su vez, esta in-diferencia profunda de lo trágico y lo cómico, lejos de llevar al nihilismo (en el que sólo cae quien «ciclópeamente» se aferra a uno de los extremos y desecha el otro), conduce a una exigencia mayor del arte.

Una exigencia dialéctica: «La idea que Kant tuvo del arte era la de servidor [del hombre], pero el arte se hace humano desde el momento en que reniega del servicio [al hombre]. Su carácter humano (*ibre Humanität*) es incompatible con cualquier ideología de servicio a los hombres. Su fidelidad a los hombres se conserva únicamente siendo inhumano con ellos (*durch Inhumanität gegen sie*).» (G.S. 7, 292s.). También J.-F. Lyotard reivindicará en *L'Inhuman. Causeries sur le temps* (1988) este carácter paradójicamente «inhumano» (y no meramente deshumanizado) del arte.

Esta «inhumanidad» es *toto caelo* distinta a la deshumanización preconizada por Ortega. En realidad, con ella el arte ofrece una viva resistencia tanto a dejarse engullir por cualquier conseja social, de la cual sería presuntamente «vanguardia», como a refugiarse en la torre de *l'art pour l'art*. Y es que lo «pavoroso» de Schelling —según la interpretación que de ella hacemos, seguramente ajena a los intereses inmediatos del filósofo— no supone un engolfamiento en el «fondo del ser», sino al contrario: exige una tensión fortísima entre la precariedad y caducidad de todas las criaturas —abismadas en eso que Bataille entenderá como el *continuum* del ser— y las exigencias de una racionalidad dialéctica que saque a la luz *formalmente* los sufrimientos y las injusticias que el «mundo administrado» (burgués o totalitario) comete y, a la vez, oculta bajo la capa del progreso indefinido y la perfectibilidad de la especie.

Una racionalidad que desenmascare el proceso de *desmaterialización de lo real*.

2. Ausencia de referente

Es preciso constatar que la «deshumanización» en sentido orteguiano (y su correlato: la «desmaterialización» de lo real) ha proseguido insidiosamente su marcha ascendente hasta nuestros días. Insidiosamente, porque a través de algunas direcciones del *op art*, del *neo-constructivismo* y del arte computacional restaura en el fondo el nihilismo humanista (ahora transformado en *american way of life*), justamente allí donde se procede a un escamoteo del sufrimiento *real* del cuerpo humano, transformando a éste en un *ensamblaje* de piezas recambiables virtualmente (hoy, electrónicamente) *ad libitum*, en algo que bien podríamos denominar como sublimación electrónica

de la tortura: una historia del espíritu entendida como historia del poder (de los «vencedores», diríamos con Benjamin) en la que flotan, indigeridos, restos de cuerpos, *ruinas* no homogeneizables ni reciclables. Y así, la inversión violenta del subjetivismo, que en la percepción sensorial guardaba las distancias entre el perceptor y lo percibido, destruye ese mutuo alejamiento, ese respeto y «respeto» hacia lo dado y, en euforia hiperwagneriana de la *Gesamtkunstwerk*, pretende activar todos los sentidos a la vez al conectar en *interface* el aparato sensorial humano (dotado de *data glove* y *data suit*) con un «mundo» simulado por ordenador, en una especie de mecanismo lúdico de *compensación* para con un sujeto que comienza a perder todo «tacto», toda «sensibilidad» hacia lo a él ofrecido (benévola o agresivamente) desde ese «fondo» oscuro de provisión schellingiano.

Es obvio que, de este modo, no es la sensibilidad corpórea lo que se restaura, sino, bien al contrario: es el cuerpo humano lo que resulta robóticamente sensorizado. El resultado inmediato no es sólo la deshumanización, sino la *desmaterialización* de la realidad. Por ejemplo, el «entorno replicante controlado por ordenador» de Myron Krueger (*Artificial Reality*. Reading, Mass. 1983, p.XII) «percibe acciones humanas en función de la relación del cuerpo a un mundo simulado. El ordenador genera entonces vistas, sonidos y otras sensaciones que transmiten la ilusión de participar convincentemente en ese mundo.» He aquí una «realidad artificial», obediente a los descos y acciones del hombre... siempre que éste se adapte de antemano, dócilmente, a las exigencias e instrucciones de la máquina. Cae la ilusión *referencialista* de un mundo imitado o reflejado mediante signos, grafos o imágenes. Lo que resta es la ilusión *enunciativa* de un «mundo» del que —como dice Margaret Morse, sarcásticamente— el usuario sería su «creador» (*¿Ciberia o comunidad virtual?* REVISTA DE OCCIDENTE 153, 1994, p. 81). Lo que tenemos ahora, en verdad, es un espacio encapsulado, del que todo «pensamiento del afuera» queda eliminado. Del que queda suprimido el azar, el miedo, el sufrimiento... y la muerte. Oigamos los claros clarines: «El mundo descrito en el Génesis, creado por misteriosas fuerzas cósmicas, era un lugar efímero y peligroso que moldeó la vida humana a través de un arbitrio incomprensible. Una beneficencia natural, templada por desastres naturales, definía la realidad. Durante siglos, la meta del esfuerzo humano consistió en canalizar el terrible poder de la Naturaleza. Nuestro éxito ha sido ahora tan completo, que ha emer-

gido un mundo nuevo. Creado por el ingenio humano, es una realidad artificial.» (M. Krueger, *op. cit.*, p. XI).

Ahora sí parece haberse hecho realidad el sueño wolffiano-kantiano de una existencia *omnimode determinata*. Ya no sólo es posible la *anticipatio quoad formale*, sino también *quoad materiale*; o mejor: la materia no es ya sino un subproducto de la formalización electrónica. Y, ¿qué podemos hacer con todo esto? Nosotros, *the people* (según el estado de ánimo, léase: «El pueblo» o «la gente»), nada, sino restaurar las fuerzas perdidas en un trabajo rutinario (si por acaso se conserva aún) en una actividad lúdica y ensoñadora, en la que el «mundo nuevo» se despliega —esta vez, sin estremecimientos incontrolados— a nuestros deseos. Sólo que, de nuevo, nos preguntamos: ¿cuáles son nuestros deseos? Buckminster Fuller, el arquitecto, inventor e ingeniero del Silicon Valley californiano de los años sesenta, tiene ya preparada su respuesta. Se trata del «Evangelio del Humanismo Tecnológico», basado en el *Dymaxion* (contracción de *dynamic, maximum* y *action*): un programa de desarrollo permanente (¡la perfectibilidad indefinida, electrónicamente revestida y democráticamente distribuida al mundo entero!) de tecnologías autosuficientes y autorreproductoras, con sus recursos para la Humanidad entera, a base de *gadgets* electrónicos. Con ellos —piensa Fuller— se acabará por fin con las injusticias y, por ende, con todas las guerras, sustituidas ahora por un *World Game* (parodiado luego en un famoso film de James Bond) que sería el primer «simulador» del mundo entero: el «mapamundi aeroceánico Dymaxion».

Esta cósmica mascarada se ha ido haciendo paulatinamente realidad a través de invenciones efectivamente *tecnodemocráticas*: el Personal Computer por un lado y la Televisión Interactiva, por otro. El gigantismo americano ha dejado paso al ostracismo pseudo-individualista, al encapsulamiento del hombre-máquina en un entorno protegido (ilusoriamente) de toda inclemencia. Theodor Holm (Ted) Nelson es el mesías del nuevo movimiento, con su libro *Computer Lib / Dream Machines*, de 1974 (reeditado con adiciones en Redmond, Wash. 1987). Lejos ya del teatro o el cinematógrafo comunales, donde los cuerpos corren el riesgo de contacto —y aun de contagio—, y donde los espectadores seguirían pasivamente una transmisión ya elaborada; lejos también de los gigantescos ordenadores UNIVAC, de IBM (correspondientes a su vez a un mundo industrial basado en mastodónticos *trusts* y *cartels*, la *New American Revolution* promete, nada menos,

la realización del gran sueño, en remedo sarcástico del marxismo: *computing power to the people!* A través de Apple, de Macintosh, y desde luego de una remozada IBM, se había dado el primer paso hacia la red mundial: el INTERNET y las «superautopistas de la información». Ahora sí podría hablarse del «fin del arte», ya que la distinción entre éste y la alta tecnología (lúdica o no) parece haberse borrado por completo. En macabro remedo del Novalis de *Glauben und Liebe*, ahora todos los súbditos somos también reyes... mientras permanezcamos atentos a la pantalla.

Sólo que la pregunta sigue sin ser contestada: ¿cuáles son nuestros deseos? Respuesta: todo lo que se quiera. Y no es vano este recuerdo al *Man* heideggeriano, que el pensador vio ya proféticamente en 1927 como sustituto del Dios de los filósofos, esto es: como el *ens realissimum* que se alimenta a sí mismo de los detritus de los mortales. Hoy lo hace a través de los índices de audiencia, de los *Malls* puerilizados y pasteurizados y del *The Shopping Channel* de la televisión, trazando así un perfecto círculo entre la realidad «artificial», cubierto por las autopistas que enlazan los centros de compra con los cubículos conectados al mundo entero por la TV parabólica o por cable). Ejemplos de lo que se quiere (según los índices de ventas) son... *Mortal Kombat*, *El cortador de césped* (en donde el protagonista viola a la primera mujer que le sale al paso) o *Kiss that Frog* (con engullimiento y defecación de una mujer), amén de los videojuegos de guerra, que continúan a escala individual y lúdica la guerra audiovisual del Golfo. La rutina del operador sentado frente a la pantalla queda así resarcida mediante emociones violentas y perversas (con dotación hiperjesuítica de varias «muertes» disponibles para el jugador, a fin de olvidar de un lado la propia y de reconocer del otro la superioridad de la máquina). Son las mismas emociones suscitadas por las transacciones bancarias e industriales. La seriedad y el juego se entrelazan aquí, inescindiblemente. Suprema comicidad.

3. Comicidad simulacral y seducción del cuerpo

Más allá de la comicidad hegeliana, en la que el sujeto permanece tranquilo y cierto de sí (ya está en el secreto: sabe que Todo —y él mismo— no es nada), la suprema comicidad postindustrial sería la de la disolución de la *producción* en la era de difusión omnímoda, planetaria, de todo pro-

ducto. Una explosión universal que se consume a sí misma, convertida en *implosión*. Pensar el fin de la producción es la «empresa» de Jean Baudrillard, el sociólogo postmarxista, postestructuralista, el acumulador en fin de todas las *postrimerías*..., cuando el hombre del fin del milenio se percata al fin de que ha dejado atrás todo «post-», todo «después». Baudrillard piensa el «después» del «después», el fin de toda ilusión respecto a que pueda haber un «fin» (en el doble sentido de término y de meta): un «fin del fin» que, al contrario de la hegeliana «negación de la negación», no implica ningún «progreso», ninguna «asunción», sino a lo sumo un *desvío*, un ponerse al margen de lo irreversible.

Más allá del fetichismo de la mercancía y del intercambio de valores, más allá de la sociedad del espectáculo (que, en cuanto «mercado» de apariencias, parece obsesivamente guardar una inconfesable «verdad»), habríamos entrado —casi *sans le savoir*, como un *postcapitaliste gentil-homme*— en la no-sociedad del simulacro, cuyos factores son la *semiurgia*, la *implosión* y la *hiperrealidad*. Después de la absorción del objeto (ya convertido *ab initio* en abstracto, al ver en él un «valor de uso») en el proceso abstractivo de las leyes del mercado; después de la absorción del valor de cambio en una imagen especular del objeto (objeto de deseo de deseos, *à la* Kojève), ese último residuo de realidad parece haberse evaporado en el intercambio universal de signos, dentro de un circuito semiótico cerrado. En el fondo, y sarcásticamente se han cumplido con creces los ideales «democráticos» nacidos de la Revolución Francesa, a saber: que todo sea explícito, que todo salga a la luz, la destrucción de toda privacidad en nombre del «bien público». Ahora no queda sino la abierta obscenidad de signos que se interpretan entre sí. En verdad, la realidad tiende a su desaparición por *exceso* de realidad: «Lo real crece, lo real se ensancha, un día todo el universo será real, y cuando lo real sea universal, será la muerte.» (*De la seducción*. Madrid 1981, p. 37). Al respecto, adviértase que en las lenguas romances el término «producción» apunta exclusivamente a este deseo obsesivo por poner algo «ahí delante»: que nada quede en la oscuridad, en secreto. En cambio, Heidegger ha insistido constantemente en la *otra* acepción del término correspondiente en alemán: *Hervorbringen*, en donde el primer prefijo (*her-*) alude a una retracción de la procedencia, a un ocultamiento en el hecho mismo de dar a (la) luz.

Justamente a este fenómeno universal de «hiperrealidad» aludía mi tesis sobre la «desmaterialización de lo real». Abstraer la «materia» de lo real no significa destruir lo real (para hacer de ello, digamos, el vehículo o signo de lo ideal; hasta ahí llegó —y ahí se detuvo— Hegel), sino al contrario: presentar lo real como la «verdad desnuda», hacer coincidir perfectamente el «fenómeno» y la «cosa en sí». Desmaterializar lo real es *desustanciarlo*, quitarle todo soporte o sustrato ocultos: la verdad sin velos, transparente; ¿no apuntaba en todo caso a ello Hegel —yendo más allá de sí, hacia la cibernética— cuando se quejaba de las limitaciones del cuerpo humano para transparentar la vida interior? Pero un exterior sin interior ya no es siquiera superficie, sino puro plano o pantalla en el que se entrelazan signos. No ley, sino *código*. Más allá de toda explotación: una transfusión de poder que se burla de la foucaultiana «microfísica del poder», ya que aquí estamos en el campo de una *química*, en la que toda transgresión, todo deseo robustece el orden, surgido del *random noise* (como en la música de John Cage, por ejemplo). Pero entonces, y en un sentido perverso, inimaginable para el Nietzsche de *Cómo el mundo verdadero se convirtió en fábula*, no estamos más allá de toda verdad y de toda mentira, más allá de toda realidad y de todo engaño, sino al contrario: nos encontramos *más acá* de esas distinciones. El *simulacro* no copia nada. Ni tampoco lo disimula. Al contrario: devora toda realidad, reemplaza todo referente mediante tecnología y signos que, ahora sí, son autorreferenciales. El gran sueño que arrastraba la metafísica desde Platón: la *autorreferencialidad* (la *causa sui*), se ha cumplido. Pero de una manera perversa. El signo es *tautegórico* porque nada hay fuera de él: funciona por metástasis y por metonimia. Termina el reinado de la metáfora, de la verticalidad; y con él, termina también el sueño de la metafísica... y del estructuralismo: no hay imperio del significado, ni del significante, porque los signos se desplazan, interponen, extrapolan y solapan entre sí. Bien puede ser verdad que, como critican intérpretes marxistas recalcitrantes, Baudrillard haya confundido la *tendencia* de esta sociedad de «consumo» (y de «consumación») con un *estadio terminal*. Puede consultarse al respecto Steven BEST, *The Commodification of Reality and the Reality of Commodification: Baudrillard, Debord, and Postmodern Theory*. En: Douglas KELLNER, ed., *Baudrillard. A Critical Reader*. Blackwell. Cambridge, Mass. / Oxford 1994, p. 63. Pero es bien poco consolador (y desde luego, poco crítico) anunciar que «todavía» no hemos llegado a ese estadio.

Después del «después» es inútil querer retroceder (porque habría que retroceder a ilusiones alimentadas por la creencia de que siempre habrá un «después»). Inútil, e indeseable. Inútil es lamentarse de la «pérdida» (por exceso) de lo «real», porque, como dice Baudrillard (p. 49), en el fondo: «lo real nunca ha interesado a nadie. Es el lugar del desencanto, el lugar de un simulacro de acumulación contra la muerte.» Lo real no interesa por su forma, sino por su *materialidad*, por eso que Schelling llamaba *das Schreckliche* y que Platón entreveía (mediante un «razonamiento bastardo», pues no se deja ver directamente) como *chôra*, la «matriz» de lo ente. La materialidad es la *catástrofe*, el aviso de la inminencia de la destrucción del objeto. Contra una lectura «formalista» de Hegel, el cuerpo (digamos: la mármorea belleza de una estatua griega) no interesa porque, «Argos de mil ojos», nos mire y pregunte desde todos sus puntos. Por el contrario, el cuerpo fascina porque *no mira* ni se deja traspasar por entero: fascina por su opacidad, preludio de muerte. La del cuerpo, y la de su espectador. Fascina porque no se deja introducir en el intercambio signico; porque está de más, *de trop*, indisponible.

Así entiendo la «seducción» baudrillardiana. No como un mecanismo de deseo / satisfacción, y así a un tedioso infinito, sino como una *patencia* de reversibilidad, de que todo puede descomponerse, regresar al pavoroso «caos» de la materialidad: «Inyecta la menor dosis de reversibilidad en nuestros dispositivos económicos, políticos, institucionales, sexuales, y todo se derrumba inmediatamente.» Por eso: «La seducción es más fuerte que la producción» (*ib.*). La seducción no es la muerte, sino el saber, el sabor de las cosas a muerte... inminente, segura e incierta. La posibilidad de que todo sea imposible: la turbulencia insita en toda transparencia.

Quisiera ahora, al hilo de este apresurado contacto con Baudrillard, enunciar la tesis final de este ensayo: el arte actual (o mejor: algunas de sus direcciones) apunta a la *seducción del simulacro*. Y el lugar de esa seducción es el «cuerpo». Entiéndase bien: no los cuerpos «físicos», productos de un primer estadio de la lógica del trabajo y la mercancía, el cual desemboca en el escenario universal del intercambio tecnosemiótico (por poner un ejemplo: el cuerpo femenino fragmentado de *Une femme mariée*, de Godard), ni el cuerpo «humano» según lo entienden las llamadas «ciencias humanas» (y menos, la fenomenología, que intenta salvar del naufragio no sé qué «cuerpo» primordial, anterior a toda parcelación: carne de la «carne del mundo-de-la-vida»), sino el *cuerpo material y mortal*: lo Otro a que se encamina la



seducción. Intentemos aproximarnos a este desvío del cuerpo, comenzando por aquello que parezco tener más «a mano»: *mi* propio cuerpo.

El cuerpo humano es pura ambigüedad. Nada más cercano; nada más impensable: «punto cero» de toda reflexión. En primer lugar, digo: «mi» cuerpo. No un cuerpo en general, no los cuerpos «exteriores». Pero, ¿acaso mi cuerpo es «interior»? En todo caso, deja de serlo en cuanto soy observado —como si se me convirtiera en «carne» disponible—, y en cuanto soy (¿o es sólo el cuerpo?) manipulado, tanto en las aventuras del amor como en las desventuras de la intervención quirúrgica o de la tortura. Aquí desaparece toda distinción entre los cuerpos y mi cuerpo: ambos son una extensión relativamente bien delimitada y relativamente sólida. ¿Desde dónde he realizado tan evidente aserto? Este es sólo posible desde una violentísima abstracción, por la que me pongo por así decir «en lugar» de los otros; o mejor, como si pudiera borrar todo lugar, coincidir puntualmente con toda la extensión del mundo. *Como si yo pudiera verme*. Como si mi cuerpo fuera una «cosa» ahí fuera: un cadáver, de *cuerpo presente*. Y en efecto, *corpus* —ingl. *corpse*, al. *Leiche*— significa «cadáver», resto o despojo: es lo que resta cuando un alma solitaria ve todo lo demás... salvo a sí misma. Tal la experiencia obscena del *voyeur*; ese «ojo» sin cuerpo. Experiencia desmentida al punto por la intención que anima al mirón: él busca la *excitación corporal* de ver sin ser visto. El ritmo de su sangre se acelera, el corazón parece querer saltarle del pecho y todo su cuerpo se conmociona... justamente cuando se imagina haber tachado su propio cuerpo. De ahí la súbita vergüenza experimentada por el mirón al ser descubierto: es como si de pronto le fuera devuelta toda su corporalidad por el otro ojo, implacable (tal la experiencia del desdichado Acteón). ¿Dónde está el cuerpo «propio», sino en ese juego cinegético de miradas cruzadas, allí donde la oscura sangre sube a la piel y la torna rojiza, como si quisiera derramarse por un mundo que antes, ilusoriamente, parecía estar mecánicamente a disposición? Y ese es justamente el sentido del griego *chrô̄s* «carnación», «piel viva». Y por extensión: *chrô̄ma*, «color de carne» (sólo desde ella, «color» en general). Por eso decía Hegel en su *Estética* que el color «carne» no resulta de una mera amalgama de colores ya preexistentes, sino que él es la síntesis originaria de todos ellos, como si todos los colores del mundo no fueran sino pálidas abstracciones, exteriorizaciones parciales de esa sutil superficie, de ese horizonte cromático que es a la vez centro de difusión.

Desde mí mismo, desde la experiencia de *mi* cuerpo, nada más distinto de éste que *los* cuerpos. Es verdad que ni aquéllos ni éste me son dados en su integridad, sino sólo mediante integración memoriosa de escorzos (de ahí el intento supremo del cubismo: superposición simultánea de planos, hasta su irrisión en el *collage*). Pero sí puedo «andar dándole vueltas» a los cuerpos (de ahí el predominio de la escultura entre los griegos, ese pueblo de la visión y de la idea). Yo no puedo hacer lo mismo con mi cuerpo, ni siquiera a través del espejo. Sólo aduciré dos ejemplos (dejando aparte el famoso «enantiomorfismo», en cuya cuenta cayera ya Kant, contra Leibniz): nada más cercano que mi espalda. Y sin embargo, causa asombro verla reflejada a través de un juego de espejos. ¿Es realmente «mía» esa cosa reflejada? Y por otra parte, nada más propio que mis propios ojos... que nunca podrán verse a sí mismos en el espejo. Esta es una experiencia que se anula a sí misma: al igual que en la física clásica se creía que una infinita repulsión crecía cuando un cuerpo intentaba penetrar por entero en otro, así mi mirada, cuando pretende penetrar en sí misma, mirando mi pupila en el espejo, desvaría hasta convertirse en punto ciego: el ojo que ve nunca es ojo que *se* ve.

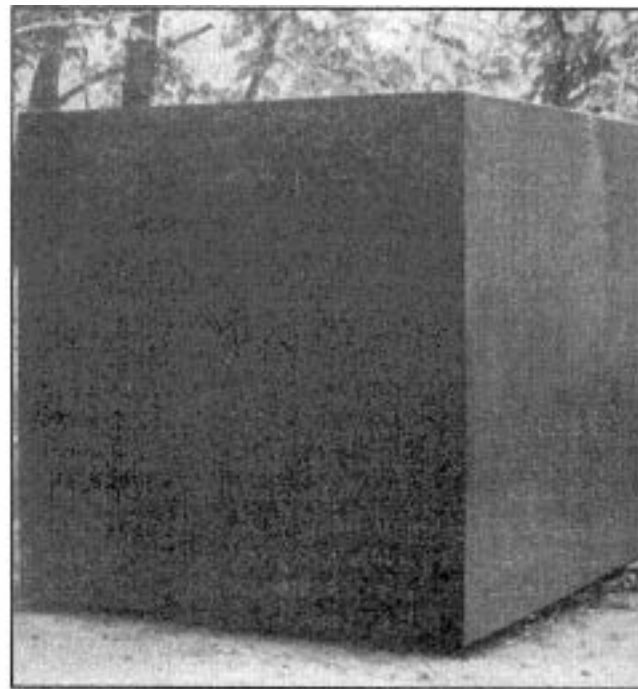
Si esto es así, está de más toda salmodia sobre si yo *me* abro al mundo con mi cuerpo, o si soy ser-en-el-mundo. En el primer caso, y contra Merleau-Ponty, puedo decir a lo sumo que *abro* Mundo a través de mi cuerpo, el cual resulta *eo ipso* desplazado a la vez de mi «yo» (ese punto inextenso que me figuro ser) y del mundo (sólo para los demás está mi cuerpo en el mundo). En el segundo, y contra (una interpretación vulgar de) Heidegger, mi cuerpo no está «arrojado» a un mundo preexistente. Mi cuerpo «alborea» mundo. Por él «estoy al mundo» (como se dice en castellano: «estar a la muerte» o «estar a lo que se está»). Mi piel sentiente, en la que se agolpa y retrae a la vez mi cuerpo, es a la vez enfoque y apertura (siempre de lo Otro, no de «mí mismo»; indisponible, material), es intención coincidente con su dinamismo enlace al instante con un mundo del que, ya de siempre, como en un pretérito perfecto, mi cuerpo *se ha destacado*. Ni trascendente ni inmanente, mi cuerpo es más bien el *umbral* por el que trasiegan el Uno tras el que la conciencia, azacaneada, va siempre en pos de sí, y el Infinito del mundo que se deshace entre mis dedos y se articula y toma distancia ante mis ojos. Mi cuerpo *brilla por su ausencia*. Ni siquiera, para ser preciso, sería un umbral, sino el conjunto de las huellas que el trasiego entre el Uno presupuesto y el Infinito propuesto han ido dejando en mí... cuando toda-

vía hay tiempo, cuando estoy *vivo* (véase un desarrollo de este punto, al hilo de una interpretación de Paul Celan, en mi *El mundo por de dentro*).

Mi cuerpo, que emplaza centra, está desplazado y descentrado... de mí, y del mundo. Absurdo, fuera de lugar (no es verdad que mi cuerpo esté *aquí*: «aquí» está cualquier cosa cabe mi cuerpo), mi cuerpo «está a las resultas». Si observado por mí, ya no es «mío», sino una cosa del mundo. Si observado y manipulado por otros, entonces por vez primera lo siento como «propio». El arte actual hace la experiencia de ese «desplazamiento», de ese estar desalojado. Y lo hace, a su manera: seducido por la técnica y se-ducendo, desviando los dispositivos de objetivación técnica. El arte habla de este «pliegue» entre mi cuerpo y los cuerpos (ya barruntado por Freud en *Más allá del principio del placer*, con su famoso estudio sobre el juego del niño con la pelota alternativamente ausente y presente: *Fort / Da*). Los «cuerpos-imágenes» del arte saben de la mortalidad del hombre: están contagiados y seducidos por ella.

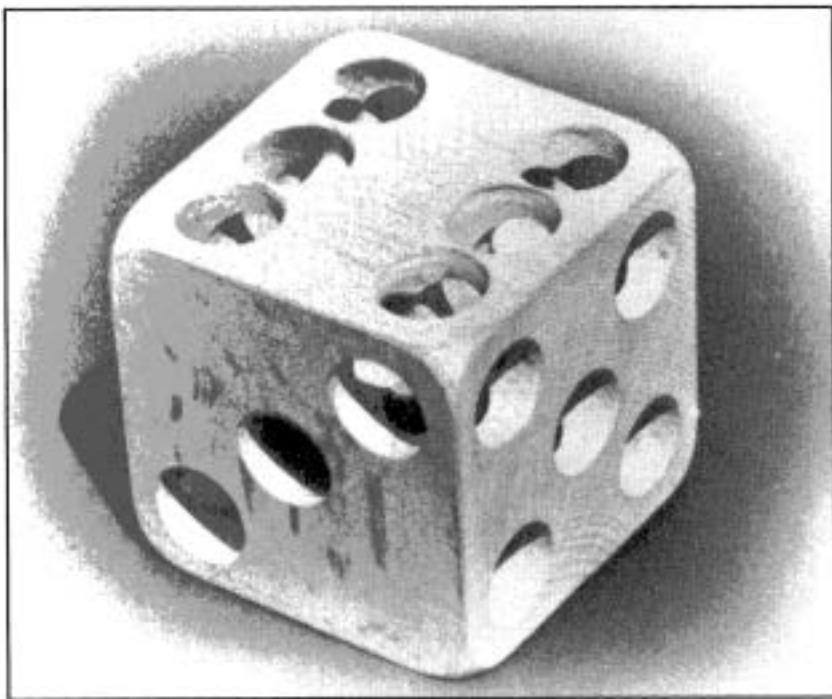
Tomemos, por caso, un simple cuerpo regular: el *cu*bo. No en vano fue el cubo, entre los griegos, la «imagen» de la materia, de lo terrestre. Nada más estable; y, sin embargo guarda del vacío, no encuentra su sitio —también él, desplazado, como el cuerpo humano— en la naturaleza. Nunca podremos decidir si un cubo está «tumbado» o «de pie». Nada más manejable; y sin embargo, representa también, por excelencia, la imagen del azar: un cubo, signado, es un *dado*. Nada más sólido; y sin embargo, su visión suscita inmediatamente la imagen del vacío: el cubo es continente, nunca contenido. Esta experiencia extrema fue realizada por un artista *minimalista*, Tony Smith. El «objeto» obsesivo es para él *The Black Box* (1962): un cubo negro, una imagen dialéctica —en el sentido de Benjamin— originada en la visión de una cosa banal: un fichero de madera pintada de negro depositado en un ángulo de la habitación del crítico de arte E.C. Goosen. Smith reconstruye ese objeto de manera puramente geométrica, limpiándolo de toda referencia funcional y agrandando sus dimensiones. Ulteriormente vuelve a construir esa caja, ahora en acero (y siempre pintada de negro), y de seis pies de arista. Seis pies: la altura de un hombre. O su longitud: también podría estar depositado en el cubo un cuerpo humano. Caja-tumba. Ese cubo no está en el espacio. Encierra espacio, y a la vez lo hurta a las miradas, tachando el entorno: *como una noche a la medida del hombre*. La caja de acero es denominada por Tony Smith *Die*: ¿infinitivo («morir») o imperativo («muere»)? Basta que suprimamos la letra inicial de *Die* para

que aparezca *fonéticamente* el «yo» (I). Basta que añadamos otra letra para que el cubo simbolice el objeto azaroso por excelencia, el «*dado*» (*dice*, y recordemos que en inglés *to dice with death* significa «jugarse la vida»). Es como en el juego mortal del Golem, barro animado por la fuerza de las letras impresas en su frente: *emet* («verdad», «Dios», en hebreo). Pero si es borrada la letra inicial el monstruoso muñeco vuelve a ser un montón informe de arcilla (*met*: «muerte»). ¿Qué nos da a pensar ese simple volumen? En principio, parecería corresponder al *simulacro* de Baudrillard: no copia ni engaña, no ilusiona ni disimula nada. Es pura *simulación*... de la nada misma: noche «encajada». Y sin embargo, es una simulación *seductora* y seducida,



Tony SMITH: *Die*, 1962. Acero, 183 x 183 x 183 cm. (Paula Cooper Gallery, Nueva York)

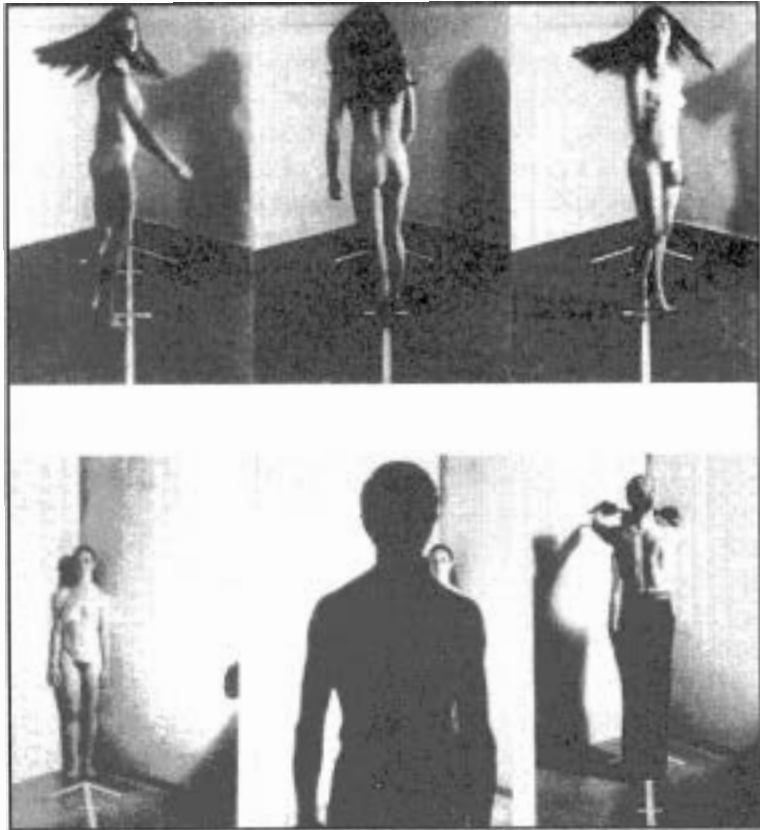
a la vez: las distancias —propias del cuerpo humano— son «sacadas de quicio» (no sacadas a la luz, como querría Heidegger que quisieran los griegos), expuestas en su inanidad. La «caja negra» crea ausencia y avisa de la muerte, resguardada en el interior, patente en la negrura de las caras: *tierra emergida* a la superficie. Resbalando por los planos lisos, la mirada ve la pérdida (que eso significa *ruina*, en latín). La pérdida de las cosas en el espacio autorrefutado, ahora *de cuerpo presente*. Y esa pérdida «arruina» el sentido mismo de la mirada: «*I'm interested* —dice Smith— *in the inscrutability and mysteriousness of the thing.*» (cit. en G. Didi-Huberman, *La plus simple image*. En: *Destins de l'image*. NOUVELLE REVUE DE PSYCHANALYSE 44 (1991) 95, n.4).



Nacho CRIADO: *Dáda*, 1971-1980. (Cortesía del autor)

También Nacho Criado se ha dejado seducir por la simple imagen del cubo. En un caso, con aristas redondeadas para que pueda rodar, moverse. Se trata de un dado (*Dáda*, 1971) cuyos puntos-marcas son agujeros. Aquí, el espacio «exterior» entra en la obra, la vacía y ahueca. Pero, con ese movimiento, el espacio se invierte: circula y respira, transpira hacia fuera, anonadando literalmente el entorno.

También puede abrirse el cubo, convertirlo en habitáculo y estancia: una sencilla habitación, desnuda. Hacia uno de los ángulos avanza, igualmente desnuda, Reyes Lara, volviendo la vista hacia atrás, hasta detenerse, de pie en la esquina. En el suelo, una flecha —casi en movimiento, como sugieren los círculos progresivos que se cierran en la punta— indica la «presa», en juego cinagético de signos que se corresponden y a la vez anulan. En la siguiente instantánea, el cuerpo de espaldas de Jim Hughes cubre casi totalmente el espacio, dejando ver sólo la mirada fija de la mujer. Por fin, en la última fotografía los dos cuerpos se unen: las manos del hombre tensan una cinta, como para velar los ojos femeninos, siempre fijos en el cuerpo contrario (sin que pueda evitarse a la vez la sugerencia de un estrangulamiento). Son las huellas que nos han dejado los *performers* (*In the corner I-II*, 1977). La denominación (con esa proposición gramaticalmente incorrecta, pero artísticamente seductora) de esta *performance* deja ver la vacilación del movimiento: el cuerpo inerte de la muchacha (extrañamente hierático) va hacia (*towards*) la esquina, se detiene en (*on*) ella y acaba por ser simbólicamente ocupado por el cuerpo masculino, a la vez que parece embutirse en (*into*) el ángulo, hacerse carne con él. Por su parte, *corner* alude a la esquina de la estancia, pero también a un futbolístico saque de banda («corner»), según manifestación del artista, en alusión cuya banalidad «deportiva» obra contra su propio sentido y lo «revierte», según Baudrillard. Así, juego, violencia retenida y sexo (desvelado en la mujer, velado en el hombre por unos pantalones negros) entrecruzan sus significaciones, revierten seductoramente el proceso de comprensión, tan infinito como las volutas que engendran —y son tachadas por— la flecha del suelo. El cuerpo geométrico: un cubo *por de dentro*, encierra cuerpos humanos que abren y espacian a aquél, dotando así de sentidos múltiples —incomensurables— al puro vacío. De nuevo, huella retenida, tiempo congelado al instante: imagen dialéctica que aúna lo dispar y disipa significados fijos: *seducción del simulacro*.



Nacho CRIADO: *In the corner. I-II*, 1977 (Cortesía del autor)

Esta experiencia de dispersión del significado, de antiproducción y *antiphysis*, se encuentra igualmente presente en el movimiento del *concept art*, pujante en los años setenta (baste recordar aquí a Christo, Claes Oldenburg, Otto Piene y Tony Cragg; a la cabeza, zafándose sin embargo de toda adscripción, Joseph Beuys). El «material» empleado por el arte conceptual es, en efecto, el «concepto»: algo así como el Concepto hegeliano,

pero seducido, desviado en cortocircuito. Imposible de ser aunado dialécticamente en Idea. El artista conceptual hace la experiencia del (des)alejamiento (la *Entfernung* antitética que analizara Heidegger en *Ser y tiempo*): a través de la *Installation*, el *Happening*, la envoltura y a la vez vaciamiento del entorno (*Environment*), desplaza eventos en una documentación tan rigurosa como «cómica» (en el sentido sostenido en este ensayo). Experiencia de la inanidad de la fijación de *memoria en recuerdo*: textos, mapas cartográficos, fotos aéreas en planimetría..., todo ello sugiere un «mundo administrado» pero artísticamente dislocado.

Pensemos por ejemplo en la experiencia de Jochen Gerz y su *Transibirien-Prospekt*, preparado para los *documenta 6* de Kassel (1977). El artista ha (dicho que) ha emprendido un viaje de 16.000 kms. en el expreso transiberiano (Moscú-Savarosk-Moscú). Se evitaron, conscientemente, los controles aduaneros, de modo que no hay sellos en el pasaporte. Encerrado durante 16 días en un compartimento sellado, cada día imprime el artista (o dice que ha impreso) la huella de sus pies en una plancha de yeso, y va escribiendo (o dice que ha escrito) un manuscrito sobre el viaje. En los *documenta 6* se representa (se escenifica) el resultado de la experiencia, en una producción-retroductiva que se anula, seductora, a sí misma. Simulacro del simulacro: 16 sillas en una estancia forman un cuadrado (como un cubo aplanado y a la vez erizado: trayecto espacio-temporal retenido y fijado... sólo en la documentación —cita de citas perdidas— que resta de la *performance*). Ante cada silla, en el suelo, las planchas. Sobre ellas, las cenizas del supuesto manuscrito, quemado. De este modo, «la descripción —quemada— del viaje es un gesto de recusación», de rechazo. ¿Ha realizado «de veras» Jochen Gerz ese viaje, o se trata tan sólo de un *montaje*? Ambas cosas, y ninguna. La experiencia tachada pone *entre dicho* el sistema continental de transporte y, a la vez, pone paradójicamente *de relieve* las huellas del viajero sedente. La fijación del recuerdo, al ser reducida a cenizas, deja aparecer —a la vez virginal y descentrada— la *memoria*. Aquí parece cumplirse —pero sarcástica, seductoramente— la promesa hegeliana de la *Fenomenología del espíritu*: el espíritu será temporal hasta que no borre (*tilgt*) el tiempo. Sólo que el tiempo es ahora como un *palimpsesto* al revés: un palimpsesto *raspado* (en alemán: *vertilgt*), no para escribir sobre él, sino para que *brillen por su ausencia* las huellas de lo escrito. El tiempo superado, «asumido» es ahora un tiempo *arruinado*:

tiempo perdido. Quedan las huellas (documentación) de otras huellas (las de las plantas de los pies) que remiten a otros vestigios (el manuscrito quemado), en una ramificación envolvente y trastornadora. *Epoché* de la vida humana: púdica puesta entre paréntesis de una experiencia que no ha dejado tras de sí *obra* alguna.

4. Desconfianza hacia la biografía y retorno a la vida

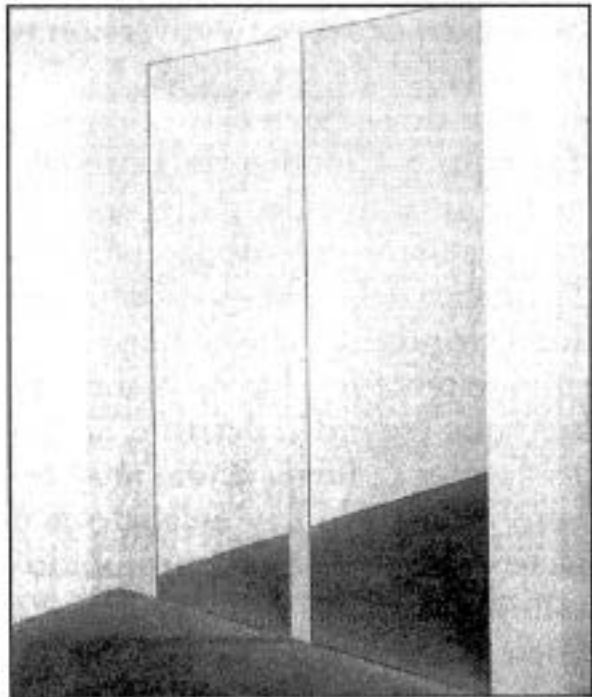
¿Qué dejan ver estas experiencias del arte actual? A la vez, la razón y la sinrazón del diagnóstico orteguiano. *La deshumanización del arte* tiene «razón»: desde los años veinte de este siglo (al menos) el arte aborrece las formas «vivas», si por tal entendemos la *mimesis* de la *natura naturata* (por decirlo con Escoto Erígena y con Spinoza). En una sociedad tendencialmente global en la que el *orbis* se confunde con la *urbs*, y ésta con un sistema de comunicaciones y transportes, en transferencias, metástasis y metonimias continuas, la vieja *tras-lación*, la *metá-fora* deja de tener sentido. Ya no se trata de plasmar la vida externa en el cuadro, la estatua o el objeto, sino de desbaratar esa fijación *vertical* (la vida «de verdad», natural, *representada*, dispuesta a los ojos y oídos del espectador). Ello es imposible... porque *ya no hay vida externa*, ya no hay «naturaleza» suelta y aislada, *extramuros*. La llamada «naturaleza» es la sedimentación, en ruinas estratificadas, de la vida de la ciudad. O también, y en el mismo sentido, la creación *simulacral* de una «naturaleza» fabricada para la expansión lúdica, y controlada: Disneylandia y Port Aventura son la ruina de esas ruinas. O jugando de vocablo: los centros de recreo y diversión turística son la *pérdida* (*ruina*, en latín) de las ruinas. Es demasiado tarde para la introducción de la ruina clásica en el paisaje natural (baste recordar aquí a Claudio de Lorena). Ahora es el supuesto paisaje el introducido y dispersado en las ruinas —casi osamentas prehistóricas— de la civilización industrial (un viaje por la Cuenca del Ruhr —y especialmente por Wuppertal, la ciudad donde trabajara Beuys y, ahora, Tony Cragg—, hace que salten *a la vista* de manera impresionante, las verdes colinas que esconden detritus, las masas forestales de hojas taladradas por la lluvia ácida; muy cerca, la monumental *Phantasie-Land*). No hay escapatoria de este descomunal «simulacro». No es que esté prohibido (como en los trenes de antaño) «aso-

marse al exterior». Es que *no hay exterior* (tampoco en los trenes actuales de alta velocidad, en los que se tiene la impresión de que la rotura de las herméticas ventanas conllevaría —*à la* Magritte— el despedazamiento en añicos del paisaje). El viaje mismo —ahora omnímodamente presente: se vive *sobre la marcha*— es un ejemplo perfecto de simulacro. Tentado se estaría de decir que, para saber cómo vive y piensa un pueblo, es mejor ver sus programas de televisión gracias a la antena parabólica, en lugar de viajar a *resorts* exóticamente fingidos, tan repetitivos y adocenados como las estaciones de descanso en las autopistas. Tentado se estaría... si no fuera porque también esos programas repiten, desplazan («cortan / pegan», como en el ordenador) noticias, concursos, films en un circuito incesante y vacío.

No hay escapatoria. Pero sí «revuelta en el interior», como ya indicara Derrida. El arte es esa *re-vuelta*, ese trastorno por el que se cuelean metonímicamente relaciones entre cuerpos humanos y artefactos. Al fondo, lo «pavoroso» schellingiano. Al fondo, reivindicación de una *vida* «protésica», en la que se entrelazan cibernéticamente lo biogenético y lo electrónico, en estrecho abrazo, por el que segrega el *secreto*. El secreto de que la vida no es una aventura «deportiva» ni una construcción señera (*à la* Goethe-Ortega) de la propia biografía, sino un amor *mortal* hacia lo Otro, hacia lo ajeno que constituye mis entrañas. *Extrañamiento del entrañar*.

Francisco González-Torres, neoyorquino de origen cubano, es ejemplo magnífico de esta reivindicación *seductora* de la vida, al filo de la muerte por contagio. Homosexual que vive la ruina de su propio cuerpo y la/se expone en ella, obsesionado con el SIDA que acabó con la vida de su compañero, González-Torres reproduce la escisión que es el cuerpo humano al empotrar en una pared dos espejos idénticos de *cuerpo* entero (es decir: de la altura de un cuerpo humano, como los seis pies de la *Black Box* de Tony Smith), en los que el espectador se ve reflejado. *Registro de una ausencia*. Inclusión que excluye a mi propio «yo» (ya aludimos antes a la extraña experiencia de mirarse al espejo). No hay aquí *narcisismo*, sino pérdida especular del «compañero de viaje» que es el propio cuerpo. Por eso denomina a su «obra»: *Sin título*, tachando al punto irónica, seductoramente ese *anonimato*, esa falta de nombre mediante un paréntesis revelador: (*Orfeo, dos veces*: 1991; puede verse la reproducción en el catálogo del CGAC. Santiago de Compostela 1996, p. 142). También Jean Cocteau jugaría con el espejo en su film *Orfeo*, sólo que, en la obra de González-Torres, ese espe-

jo no se puede traspasar. Eurídice está siempre ausente, a las espaldas. O mejor, ella es la *propia espalda* del espectador. ¿Por qué «dos veces»? Los dos espejos sugieren la imposibilidad de una vida solitaria, la necesidad de *ser en el otro*. Pero la separación entre los espejos, si contemplada por el espectador, devuelve una imagen rota, escindida. Doble o mitad: no hay «cuerpo», no hay bulto redondo y aislado.



Francisco GONZÁLEZ TORRES: *Sin título (Orfeo, dos veces)*, 1991. Dos espejos empotrados en la pared. (Por cortesía del CGAC, de Santiago de Compostela)

Mayor radicalidad presenta la serie de «esculturas» (si así pueden ser denominadas) en las que, en un ángulo (de nuevo la obsesión por el cubo, visto desde dentro: todos estamos ya en el interior de la «caja negra» de

Smith), se depositan caramelos o bombones —objetos de *seducción*— cuyo peso equivale al de la persona homenajead. El espectador es invitado a recoger estos caramelos, con lo que la obra va perdiendo peso y grosor: como la vida misma, al darse: «No pretendo —dice González-Torres— que sea más que esto — no salpico el suelo con plomo; te doy algo dulce, y tú te lo metes en la boca y chupas el cuerpo de otro. Y de esta forma mi obra se hace parte de los cuerpos de otros. Es muy apasionado. Durante unos segundos he puesto algo dulce en la boca de una persona, y resulta muy sensual.» (p. 147 del cit. catálogo). Sensual, y mortífero. Aquí —como en la vida misma—, consumo es consumición y consumación. La escultura misma desaparece en este *happening*: sólo queda al final el ángulo: el espacio vacío y vaciado. La individualidad es rigurosamente troceada, trastornada en esta ingestión cuasi-carnibalística (ya preanunciada en un famoso lienzo de Salvador Dalí, en el que dos figuras blandas se comen mutuamente a cucharadas). Pero ese *trastorno seductor* es el circuito erótico de la vida, que vence así al simulacro en el seno mismo de la red de simulación.

Pérdida del ser amado, pérdida de la obra propia, entregada al disfrute ajeno (alcanzando sólo así sentido y «cuerpo»). Dulce *potlacht* de muerte: «Iba a perder lo más importante de mi vida —Ross, con quien tuve mi primer hogar de verdad. Así que, ¿por qué no castigarme aún más para que el dolor disminuyese? Fue así como dejé que la obra partiera. Me limité a dejarla desaparecer. La gente no entiende lo extraño que resulta realizar tu obra y ponerla a la vista y decir, simplemente: «tómame». Los ves coger fragmentos de la obra —fragmentos de ti mismo— y salir por la puerta. Y te apetece decir, «disculpe, pero eso me pertenece. Devuélvamele». (p. 154). Pero González-Torres sabe que tal reivindicación sería falaz. «Eso»: el propio cuerpo fragmentado, casi eucarísticamente entregado, no *le* pertenece. Nuestro cuerpo no nos pertenece. Vuelve a nosotros, *super*-viviente, a través de la reversibilidad del universo signico.

Al fin, Hegel tenía razón... contra sí mismo. En el arte late, sigue latiendo, un contenido divino, *religioso*. Abnegación de la obra, del artista, de los cuerpos. Vida que se sostiene al filo de la muerte. «Eso es amor. Quien lo probó, lo sabe.» El arte actual, en el seno de la desmaterialización de la realidad convertida en intercambio obsceno de signos, nos entrega de nuevo nuestro cuerpo. Fragmentado, maculado, hollado por recuerdos iridiscuentes. Son la huella mortal del dios, en su paso fugaz por la era semiotécnica.

Nah sind wir, Herr
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, und zu bücken
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.
Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild. das im Blut war. Herr.

Bete, Herr.
Wir sind nah.

Cerca estamos, Señor,
cerca y asibles.

Asidos ya, Señor,
agarrados unos a otros, como si fuera
el cuerpo de cada uno de nosotros
tu cuerpo, Señor.

Reza, Señor,
rézanos tú a nosotros,
estamos cerca.

Avanzábamos doblados por el viento,
avanzábamos, para inclinarnos
a la hondonada y al lago volcánico.

Al abrevadero íbamos, Señor.

Era sangre, eso era
lo por ti derramado, Señor.

Relucía.

Nos lanzaba tu imagen a los ojos, Señor.
Tan abiertos y vacíos están ojo y boca, Señor.
Hemos bebido, Señor.
La sangre, y la imagen que había en la sangre, Señor.

Reza, Señor.
Estamos cerca.

(Paul Celan, *Tenebrae*)

CAPÍTULO SEXTO

THAT'S ENTERTAINMENT! RUINAS DE PLÁSTICO

¿Estamos de veras “cerca”? ¿Cerca del Señor, del dios proclamado como *primus et novissimus*? El dios *novísimo* es aquel que nos garantiza el ingreso en los *novísimos*, en las “últimas cosas” prometidas, o sea: en la “escatología”. Pero para ello, según la admonición de Celan, es preciso que antes bebamos la *sangre* derramada y la imagen flotante en ella: la imagen de un *resto*, del cuerpo de Nadie. Sangre y cuerpo lacerado: residuos, pues. También, entonces: “escatología”.

Este término tiene la extraña virtud de significar tanto «teoría de las postimerías», de las cosas últimas en el sentido religioso (muerte, juicio, infierno y cielo), como también teoría de los residuos, es decir, de los desperdicios, de aquello con lo que no se sabe muy bien qué hacer. Y no parece sino que la eventual homonimia castellana (pues, aunque sus raíces son diversas, los dos términos griegos suenan casi igual para quien no sea Erasmo) se haya ido tornando con el tiempo en sinonimia. Desecho hay en todas las religiones, pero sobre todo en la variante católica del cristianismo. Desecho parece ser el cuerpo deshecho y molido de Nuestro Señor el del INRI, chorreando sangre por todas partes: decimos muy bien en castellano que uno está hecho un cristo cuando está uno que da pena. Cosas últimas se muestran en el arte actual, y quizá con más fuerza sobre o contranatural que tantos santos cromitos pseudo-barrocos ofrecidos a la sensiblería de las gentes. Y viceversa, claro. A poco que sigan por esa esforzada línea, el religioso y el artista se van a quedar con el campo de la meditación —de siempre, *ditto* del filósofo—, el cual sigue haciéndole remilgos, indigesto de malas migas de platonismo, a los residuos y a su conexión con lo postrero. Residuos además no reciclables, con los cuales no se puede hacer una limpieza ecológica.

Puedo ilustrar esto con una simple anécdota personal que quizá se hincue en un territorio cordial común. Mi hijo me trajo de Norteamérica un

calendario de Los Simpsons, un calendario de «arte» con el que poder contar los días del primer año del milenio. En una de las ilustraciones se ve a Homer entre guasón y estupefacto que (nos) pregunta, ante la reproducción de un Pollock: “¿Y a esto le llamáis arte?” (¡Ira de Dios! ¿Qué diría si hubiera contemplado a Puppy, el perrito floral de Jef Koon, en el Guggenheim bilbaíno?). Bueno, con Pollock nos atrevemos ya hasta los profesores de filosofía... y de arte. El otrora *bad guy* rebelde de la *action painting* ha acabado por convertirse («ayudado» además por una muerte relativamente temprana) en un «clásico», o sea: en alguien a quien se venera y reverencia sin rechistar, aunque uno no entienda nada ni sepa qué rayos decir ante una de sus obras. ¿Se ha parado mientes en el pavoroso silencio que reina en las exposiciones de arte actual «re-conocido» (en las de cuadros de amigos «conocidos», lo que se oye más bien son risas, la voz engolada del que escribió el catálogo —el único que aventura sin miedo eso de: “la tiniebla archiescritural que se desvanece entrópicamente en el xeroxspacio de la implosionada troporrepresentación”— y las mandíbulas que devoran canapés).



Camelot: Las Vegas



Pero en el arte que está traspasando el umbral del tercer milenio, en el arte que se asoma ya a un mundo nuevo, según el tópico moderno, o que más bien parece simplemente condenado a dar vueltas constantemente en torno a todo lo antiguo —o lo que es lo mismo, en torno a todo lo existente, ya que a partir de ahora no habrá más que vueltas— y a mezclarse con ello de manera heteróclita, según el tópico postmoderno, este arte —digo— parece desembocar o bien en lo banal, de manera que en última instancia el arte se confundiría con la «artesanía electrónica» y el “más vivo que la vida” de los parques temáticos de Disneyworld o de Las Vegas (donde, por cierto, en sus casinos y hoteles de cartón piedra y fibra de vidrio cuelgan ya obras maestras de la vieja pintura europea), o bien en eso que ya los nazis —de gusto exquisito, ya se sabe— llamaban: “arte degenerado” (*Art* significa “especie” y también “modo de ser”, así que *entartete Kunst* quiere decir a la vez: arte en el que resulta degradado el modo de ser *alemán* y, por consiguiente, la *especie humana*, de la cual sería paradigma la raza germánica). Sólomente que uno añadiría, quizá con una punta de cinismo y jugando de vocablo, que le parece bien la denominación de “arte degenerado” para el arte actual, ya que éste se distingue justamente por no ser arte de «género» —pues que en su larga herencia postduchampiana ha echado abajo, no sólo la distinción entre géneros (p.e. histórico, paisajista, retratista, etc.), sino hasta la división genérica entre las artes— y por negarse a ser arte «del género», o sea engendrado por un artista que se quiere representante de la entera Humanidad (esa interesada invención de Occidente para subyugar toda diferencia y moldearla a su antojo) con independencia de lenguajes, clases, razas o credos, sino que, bien al contrario, intenta explorar aquello que el hombre occidental —la metafísica—, ha buscado por todos los medios con verdadero y santo horror arrumbar en los márgenes del pensamiento, en los márgenes de la filosofía.

Desde luego, parece evidente que este arte tiene poco que ver con el arte como lo concebía todavía Hegel, para el cual —dicho sea de una manera un tanto irónica— el arte vendría a ser algo así como un cosmético o como una operación de cirugía estética, pues que él se encargaría de quitarle arrugas, pilosidades, anfractuosidades, asquerosidades a toda figuración que tuviera que ver con seres naturales o con el hombre para dejar sus figuras lisas, superficialmente pulidas y tan brillante que permitieran la aparición en ellas del *Schein der Idee* (la “aparición —o brillo— de la Idea”),

de manera que la naturaleza fuera permeable absolutamente al espíritu y estuviera transida por él (como la carne de Teresa de Jesús por el dardo del ángel adolescente, según la prodigiosa escultura berniniana de la iglesia romana de Santa Maria della Vittoria), de modo que el arte —o mejor: lo que él debería ser, pero cuya «falta» comprobaba Hegel ya en su época ya no era— debería ser un mero pretexto, en el sentido literal del término, como un vehículo que transporta y a la vez encubre el verdadero «texto» o *tejido*, es decir, la conversación —entre culta y apasionada— de dos espíritus, el emisor y el receptor, el creador y el espectador. Ambos, conjugados a través de su conexión en la obra de arte: conjugados entre sí, y subyugados por el Espíritu: de un pueblo, primero (*Volksgeist*); y, a través de éste, del mundo (*Weltgeist*).



G.B. BERNINI: *El éxtasis de Santa Teresa*

De ahí el valor no solamente político del arte (según esa difundida concepción), en cuanto símbolo de cohesión social, sino también el valor religioso, y más: sagrado (quizá sea algo más que una contemplación desinteresada e imparcial en la marcha del mundo lo que lleva al muy luterano —y por ende, iconoclasta— Hegel a decretar el fin del arte (y fundamentalmente: de las artes plásticas), encerrándolo en el saco oscuro del pasado, allí donde sólo la «linterna» de la filosofía es capaz de atisbar algo en su época hecha ya en falta, quizá porque el quiere que falte, ya que si tenemos la religión luterana, y la religión luterana es iconoclasta, ¿para qué queremos el arte?, sobre todo las artes plásticas). Es verdad que para muchos (sin ir más lejos, para Homer Simpson, aunque él quizá no lo sepa) siguen estando en vigor esos valores, por más que se batan en retirada. Pero ya dijo una vez Hegel que vivimos a la luz de estrellas que han muerto hace muchos años, por más que se trate de estrellas tan rutilantes como las de la escatología de los primeros románticos y de Hölderlin.

Atiéndase por ejemplo al ansia *escatológica* de reconciliación universal que reluce, dentro del himno *Friedensfeier* (“Fiesta de la paz”), en unas palabras bien conocidas por haber sido puestas por Heidegger en circulación, y por suministrar una buena base cordial de entendimiento a la hermenéutica de Gadamer. Dice Hölderlin: “Mucho ha, desde la mañana, / desde que un diálogo somos y podemos oír unos de otros, / experimentado el hombre (*Mann*: el varón)...”. Normalmente se cita hasta aquí, a costa de truncar el último verso, cuya continuación reza: “pero pronto seremos canto”. Aquí se ve la transposición o «tra-ducción», tan amada por Hölderlin, que constituye la vía por él llamada “excéntrica”: la que va desde el *Morgenland*: “el país de la mañana, el Oriente”, a *Hesperie* o *Abendland*: “el país de la tarde, el país en el que se pone el sol”. La matinal Grecia ha traído efectivamente a esta Europa vespertina el diálogo, el lugar en el que se hace la experiencia de la convivencia social, de la política. Pero esto no le basa al poeta: una función más elevada late en el arte de Occidente, como se ve en el giro del futuro inmediato, introducido por la adversativa: “pero pronto seremos canto”. Es decir, será en el postrero declinar de la tarde donde se logre el canto sagrado, vertical (preparado, pero sólo eso, por el diálogo profano, horizontal). Entonces madurará la polifonía de lo sagrado, la unión de todos los hombres, ofrecida como una rosa al olfato del Dios, del Señor del Tiempo. También Novalis, y Schleiermacher, y hasta el Nietzsche de *El nacimiento de la trage-*

dia soñarán con la pronta venida de esa *Verjüngungsfest*, de esa “fiesta del rejuvenecimiento universal” propiciada por el arte: el final dichoso de los tiempos, la fiesta de la reconciliación, primero de las potencias de Europa, y luego del mundo entero bajo la dulce y suave égida de este *caput mundi*.

Pocos beben ya los vientos por este aliento quiliástico, mesiánico, del final de los tiempos (y a esos pocos los tenemos —nosotros, los agnósticos, los descreídos y cansados— por fanáticos, gente tan crédula como pernicioso). Y es que ese logro del canto, cuya inminencia cantaba gozoso el poeta, se ha ido retrasando constantemente en el ámbito sagrado, hasta ser postergado astutamente en muchos casos *sine die*. Pues no sólo nosotros, sino hasta los mismísimos Adventistas de los Santos de los Últimos Días están cansados de tanto baile de fecha respecto a esos Días: principio del fin en 1798, “tiempo final” en 1844 (para ser exactos, el 22 de octubre); reforma de la secta —en vista del fracaso en la predicción— y nueva fecha para el Séptimo Día: entre 1888 y 1889; otros candidatos: la guerra mundial, la depresión económica de 1929, la elección de Kennedy (¿el primer católico en ser nombrado presidente! Para los adventistas más intransigentes, la Iglesia Católica es la Gran Puta de Babilonia, así que Kennedy debía ser el Anticristo), la Segunda Guerra... ¡y hasta la expedición a la Luna, en 1969!

Es obvio que tan estupendo acontecimiento no ha ocurrido todavía, a pesar de tan variadas predicciones. No ha habido *Harmagedón* (salvo en el cine) ni “segunda muerte” para los malos y “vida eterna” para los escogidos, ni se ha dado tampoco, contra la versión más dulcificada y «neopagana» de Hölderlin, el ansiado espectáculo de la reconciliación universal: no hay indicios de nuevos cielos y de nueva tierra (salvo que se trate del «cielo» de Internet y de la «tierra» de los *tours operadores*); y aun cuando, de acuerdo a Mateo (24, 14:24), el evangelio ha sido ya predicado (con mayor o peor fortuna) por todas las naciones, el fin no ha venido (contra el pronóstico aventurado en ese pasaje).

Y si nos vamos «tejas abajo», tampoco las distintas fechas que marcan *la Revolución* y, por ende, la entrada en la etapa final de la Concordia, parecen ser otra cosa que venerables ruinas. Pasen y vean el espectáculo de la Historia y su fementido principio del fin: 1776, 1789, 1830, 1848, 1917, 1959, 1968. Y ahora hemos inscrito en el santoral laico otra fecha que es más bien una anti-fecha, por así decir: la fecha para acabar con todas las fechas, para acabar con la historia o por lo menos con la Historia Universal: 1989 (caída del Muro de Berlín), alargada hasta 1991 (derrumbamiento de la URSS y,

con ella, fin del último mensaje escatológico y soteriológico, del último mensaje —podríamos decir en sentido literal— *evangélico*, es decir capaz de aunar a todos los hombres en comunidad).

¿Qué resta entonces de ese sueño del tiempo cumplido? Bien, nos resta justamente el *resto*, nos restan por una parte las ruinas —casi como lápidas funerarias— de todas estas grandes ocasiones perdidas, y por otra la ruina... de nuestro propio cuerpo. Es muy curiosa la historia de la palabra “ruina”. Viene del latín *ruo*, que significa: caerse algo a trozos, a pedazos, venirse abajo algo por estar fragmentado, *roto* (término, obviamente, de la misma familia radical). Por eso, no es casual que en latín (y así lo utiliza señaladamente San Agustín) *ruina* signifique “pérdida”, pérdidas sobre todo corporales (p.e. hemorragias o incontinentes flujos varios), pero enseguida trasladadas figuradamente a lo social: así, la persona que está en ruina, o más exactamente: el hombre cuya *persona* (en latín), o sea cuya *máscara* —posición, *status*, función— es una ruina, deja de tener por tanto influjo y poder sobre los demás; y entonces todo aquello que era suyo, todo lo que le correspondía en virtud de esa *función* se convierte a su vez en ruinas. En la ruina, uno queda como “decaído en sus derechos”. Y la existencia que arrastra el ser arruinado es más miserable que la de la muerte (pensemos en la “ruina” del alma del réprobo: eso que San Agustín llamaba espantado la “segunda muerte”, la muerte definitiva y eterna).

Por eso, las ruinas sólo pueden sufrir la “primera muerte”: la muerte corporal, física, a pesar de la cual siguen siendo visibles en ellas los fundamentos, o sea la intención primigenia de “humanizar” y aun “divinizar” la tierra, mientras que ésta, negra y terrible, vuelve ahora impertérrita a adueñarse de los restos y a someterlos a sus ciclos. Las ruinas: significantes cuyo significado ha desaparecido y del que sólo caben conjeturas, pero que, a cambio, pueden ser revestidos metafóricamente de nuevos significados, como “trasfondos” o tramoyas de una civilización que se afana en conservar esas ruinas, bien para avisar de lo que ocurriría si los *socii* no se atuvieran a la nueva *constitución* (véase por ejemplo el inicio del poema babilónico *Enuma Elish*: “Cuando los juncos todavía no habían sido fijados”), bien para atestiguar una irremediable decadencia (“Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora...”), o bien, por el contrario, para trazar con esas ruinas una suerte de escala evolutiva (exactamente: “histórica”) en las que la nueva *res publica* deposita sus “señas de identidad” y se quiere, así, eterna, al igual que los individuos mueren *para que* la *species* permanezca.

La Historia aparece de este modo como una “segunda naturaleza” orgánica que se levanta sobre los restos de la primera y se nutre de ellos. Y la revolución —por su fracaso hemos empezado— constituiría el “punto cero” en el que brotara, inédita y perfecta, esa “segunda naturaleza” domoñadora de la primera, guardando las ruinas, los despojos como monumento y aviso del asombroso vigor: recuérdese al efecto la piel del león de Nemea con la que se viste Hércules o la égida de Atenea, con la petrificada cabeza de Gorgona. Siempre ha sido así... mientras se ha creído en el Programa, y en que éste era hacedero.

Haciendo memoria —hay cosas, válidas hace una docena de años, que parecen venir del pleistoceno—, reparemos por caso en el inicio del ampuloso himno de la extinta República Democrática Alemana, debido a la esta vez poco inspirada pluma de Johannes Robert Becher:

Auferstanden aus Ruinen
Und der Zukunft zugewandt,
Lass uns dir zum Guten dienen,
Deutschland, einig Vaterland.

Resucitada de las ruinas
y vuelta hacia el futuro,
haz que te sirvamos para el bien,
Alemania, nuestra única patria.

(Puede canturrearse con la musiquilla del *Deutschland, Deutschland über alles*, perdido ya —tras tanto horror— el augusto recuerdo de su origen en un cuarteto del *vienes* Haydn).

Pero ahora esa “patria única” es ya un cadáver, una ruina. Y sus restos constituyen las ruinas (industriales, arquitectónicas y hasta anímicas) sobre las que se afanan los tiburones político-financieros de la República Federal, que ahora —oh paradoja— sí que es la “única patria”, aunque la parte Este se halle en ruinas. Sólo que, si nos paramos un momento a pensar, allí donde el futuro mismo se ha extinguido (que sólo hay “futuro” de verdad donde éste es previsible, programable; o sea: donde hay Historia) tampoco tendría mucho sentido hablar de “ruinas”, sino en el mejor de los casos de “material reciclable” (como las fábricas para la industria multinacional o las iglesias y castillos para el turismo internacional) o, en el peor, de “des-

perdicios” que deben ser borrados de la faz de la tierra (empezando, en el caso de la DDR, por su ideología; en este caso, empero, también peligrosamente “reciclable” como xenofobia revanchista).

Así que hemos llegado a una nueva y quizá definitiva paradoja. Más aún, a un *impasse*, a saber: a la ruina de la idea de “Historia Universal” y, con esa “luctuosa” pérdida, al arrumbamiento también del Proyecto de la Modernidad, que daba sentido a la noción de un Mundo históricamente unificable bajo los sacrosantos ideales de la libertad, la igualdad y la fraternidad. Ideales que, paradójicamente, no habrían dejado tras de sí “ruinas”, dado que éstas sólo lo eran si integradas en un paisaje ético-político: el de un Estado-Nación utópicamente expansivo —capitán de la Historia— hasta el cierre definitivo de la Paz Perpetua. Oigamos todavía, entre la nostalgia y la repugnancia por las Grandes Palabras, la segunda estrofa del fenecido himno:

Glück und Frieden sei beschieden
Deutschland, unserm Vaterland.
Alle Welt sehnt sich nach Frieden,
Reicht den Völkern eure Hand.
Wenn wir brüderlich uns einen,
Schlagen wir des Volkes Feind!
Lasst das Licht des Friedens scheinen,
Dass nie eine Mutter mehr
Ihren Sohn beweint,
Ihren Sohn beweint.

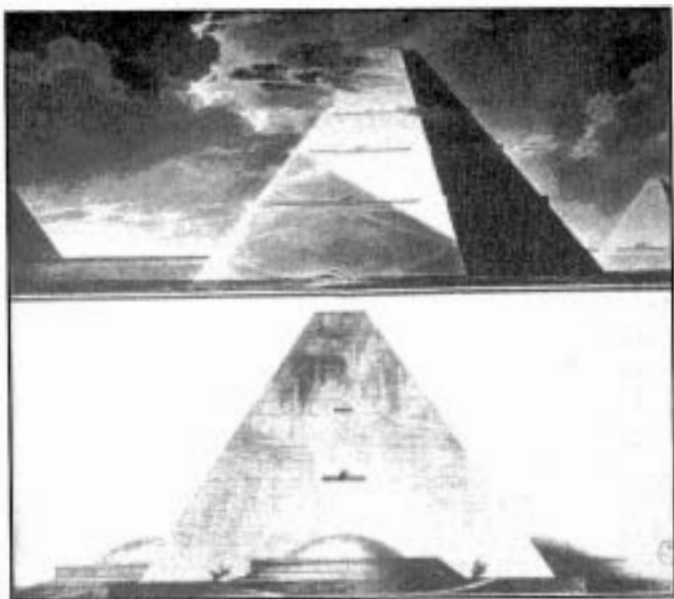
Dicha y paz sea el destino
de Alemania, nuestra patria.
El mundo entero ansía la paz,
tended a los pueblos vuestra mano.
¡Cuando nos unamos fraternalmente,
batiremos al enemigo del Pueblo!
Haced brillar la luz de la paz,
para que nunca más una madre
llore a su hijo,
llore a su hijo.

Es ésta una vieja idea, resonante en la “Internacional” y repetida, más desvaídamente y hasta con un poco de incredulidad divertida por nuestra parte, en la pasada Guerra del Golfo, cuando se hablaba de la “Madre de todas las batallas” (se supone que se refería a una madre distinta a ésa que ya no tendrá por qué llorar a sus hijos): “Agrupémonos todos en la lucha final”. La lucha final: trasunto histórico-moderno del apocalíptico *Harmagedón* (ahora casi irreconocible tras los trazos de un film de ciencia ficción, en donde la técnica y el coraje norteamericanos salvan a la Humanidad de una destrucción segura). ¡A la paz total por la victoria total del “enemigo del Pueblo” (un enemigo X: casilla en blanco a llenar según los odios y amoríos de quien en cada caso mande)!.

Pero, ¿qué «paisaje después de la batalla» contemplaríamos? Un pintor-arquitecto revolucionario y visionario (tanto, que sólo uno de sus proyectos llegó a plasmarse como edificio): Etienne-Louis Boullée, soñó que tras el ocaso definitivo del *Ancien Régime*, personalizado en el Soberano Absoluto, volverían soberbias a alzarse transfiguradas las ruinas cristalinas y perfectamente geométricas que antes sirvieran para albergar la momia del déspota. El cuerpo perfecto: la pirámide, símbolo del fuego, nueva y esta vez invencible Babel que traspasa los cielos. Pero ahora se trata de un *cenotafio*.

“Cenotafio”: monumento funerario en el cual no se encuentra el muerto a quien se honra. Tal es la definición común. ¿A qué muerto o muertos desaparecidos se va a honrar en tan gigantesco edificio? Obviamente, a todos los caídos por la Idea, enterrados en fosas comunes o lamidos sus cuerpos por ondas abisales. En el fondo, todo cenotafio celebra una sola y tremenda cosa: la abnegación, el sacrificio de uno o muchos individuos en nombre de una Idea con la que, al parecer —al parecer de quien ordena construir el cenotafio, claro— se identificaron plenamente, al igual que identificación se pide ahora al ciudadano contemplador de este monumento *hueco*, proyectado por el genio-vanguardia de la futura Humanidad unificada y con la ayuda de la técnica maquinista: una nueva y ejemplar pirámide: cristales rectilíneos y purísimamente racionales en los cuales los hombres festejan justamente su conversión en humanidad. El desmesurado proyecto no pasó desde luego jamás de los planos y de su representación en grabado. Esforzando la vista, cabe observar que por las rampas oblicuas que comunican los niveles de este nuevo *zigurat* ascienden minúsculos puntos negros: son los hombres, que van subiendo finalmente a los

cielos por tan revolucionaria Escala de Jacob. En fuerte contraste, la tierra en la que se apoya el fingido monumento es un puro desierto: tierra baldía; literalmente: *naturaleza muerta*. Sobre ella se yergue la República una e indivisible, tan altanera en su solitaria majestad como la Razón, de la que se quiere directa descendiente y representante en la tierra. Generaciones enteras que dieron su vida (nunca se habla, claro está, de que también se esforzaron en arrebatar las vidas ajenas) para que ahora una tierra plana, perfecta en su indefinición, sostenga la realización del Reino de la Razón sobre la tierra. Una razón literalmente sobrehumana, para la cual los «supervivientes» no son ya casi nada: meros insectos móviles sobre bandas oblicuas. En el fondo, el monumento nos avisa de la desaparición del individuo, del hombre concreto, transfigurado en la Humanidad. Cristal sobre tierra. Medida inflexible. El sueño del futuro se vuelve a las ruinas del pasado y cierra así *aristadamente* los tiempos.



E.L. BOULLÉE: *Proyecto: Cénotaphe "dans le genre égyptien"*

Pero no ha habido tal cierre, qué le vamos a hacer. En lugar de gigantesco combate definitivo en plan de Tercera Guerra Mundial y tras la pirámide invertida que fuera el hongo atómico, hemos tenido una Guerra Fría, con su equilibrio del terror, y ahora «gozamos» de una explosiva *elanguescencia* que le recuerda a uno el título de aquel vals de Debussy: *La plus que lente*. El tiempo de hoy, «más que lento»: tan lento e inerte que del *adagio* postbélico ha pasado al *largo pocco maestoso* postmoderno, rota la Historia como está en los mil fragmentos de la llamada «multiculturización». Y bien, ¿no podríamos entonces considerar a cada uno de esos pedazos como teselas, como piezas de un gigantesco mosaico o rompecabezas de eso que nos empeñamos en seguir denominando «Mundo»? No, tampoco cabe esa esperanza. Para sostenerla tendríamos que suponer que el mosaico ha tenido o al menos tendrá un sentido global, final, que la Modernidad es un «proyecto inacabado» (Habermas *dixit*) y que las piezas van encajando a trancas y barrancas (mediante conflictos y guerras, ciertamente).

Sólo que no encajan. Los *tempi* son diversos, y hasta inconmensurables (traigamos aquí a colación el famoso *différend* de Lyotard). No hay convergencia ni simultaneidad, sino un constante ajeteo de entrecruzamiento de jirones de relatos, de discursos inconexos, de culturas-mutantes incongruentemente portadoras de *gadgets high-tech*, de misiles a la última y de drogas de diseño, a la vez alimentándose de cosechas paupérrimas cuasi neolíticas, vagando por desiertos y por selvas (lugares que nada tienen de yermo de la Tebaida, sino que están trufados de campesinos, indios, guerrillas, traficantes de drogas o de armas), o hacinándose las poblaciones en macrociudades multiétnicas y multiculturales (¿todo es «post-» y «multi-», ahora!) que son gigantes *culs de sac*, en vez de plasmación de la racionalidad cartesiana. Pongamos que hablo de Ciudad México, de Bogotá... y de Madrid o Nueva York.

Lejos queda incluso el sueño del mestizaje o del *melting pot* bajo la égida del Imperio dominante, ahora que el Imperio del Nuevo Mundo se acerca cada vez más a eso: a un imperio como los antiguos, como los prístinos, en donde una red de comunicaciones sostenida militar y burocráticamente aseguraba la persistencia débil y precaria de la unión de una serie de poblaciones heteróclitas, a las veces combatiendo entre sí. Ahora las comunicaciones son ya tendencialmente electrónicas y van cubriendo los espacios etéreos del planeta, «rozando con sus alas el barrizal del suelo»,

que diría Horacio. Un barrizal formado de desechos, de detritus; entre ellos, los de nuestros propios sueños. Pero ya no de ruinas. Somos demasiada poca cosa para eso. Ni siquiera podemos ya contar la Gran Historia de la acumulación de ruinas como trasfondo y ornato del «Dios terrestre»: el Estado, y *ad limitem* de la República Mundial soñada por Kant. Pero sí cabe trazar la genealogía de ese desvarío y observar cómo pugna éste por retornar, grotesco y fascinante, en las flores artificiales (cartón piedra, electricidad y teleanimación) del desierto de Nevada.

Todavía en los albores de la Modernidad servían las ruinas de suntuoso decorado para el Nacimiento de Cristo. Alegoría del triunfo de la Religión sobre el Paganismo. Viejos ídolos destruidos y caídos en pedazos por el suelo, columnas que ya nada sostienen, quebrados arquivadros en precario equilibrio. Y sin embargo, el orden de la construcción pictórica (pues que de un *orbis pictus* se trataba) dejaba entrever la fascinada y voluntaria «intoxicación» del artista por el veneno de ese orden clásico que él temáticamente negaba. La mayor pobreza y desnudez: la humilde Sagrada Familia, ubicada en el centro de un mundo roto, reventado por sus *splendida vitia*. Todavía, triunfo del individuo, por modo prodigioso conectado con el Gran Individuo, el Monarca, al cual transfiere el Hombre-Dios su poder. Hipócrita conexión del desvalido y el poderoso como tenaza (artísticamente sublimada) de los dos extremos del cuerpo social, en lucha contra la ascendente *clase media*, la burguesía laboriosa y sabia. Mas ésta irá comprendiendo que el orden secretamente admirado en esas ruinas estaba dirigido por la misma mano matemática que ahora mueve sus negocios y su expansión: nacionalcentralista al inicio, metropolitana después. Se tratará pues de «reconstruir» esas ruinas y de desembarazarlas de toda huella mancillante de la Naturaleza (y de paso, de todo vestigio natural, sin más): de borrar ese sagrado espacio central, propio de un estadio tecnonatural periclitado: el artesanal y agropecuario (una virgen, un carpintero, un niño y un pesebre con buey y mula); en el fondo, esa Familia representa a la *canaille* despreciada por el *philosophe* y, según éste, ideológicamente envenenada por los curas: *l'infâme* (Voltaire *dixit*). De modo que tras la eliminación del destructor trasfondo natural y de ese centro religioso de tan mal gusto habría de resurgir, omnipotente y devastadora, la Ruina reconvertida en la Razón del Sólido Regular (anticipada ya en las elucubraciones de Lorenz Stoehr, en su *Geometria et Perspectiva*, de 1560). Ya hemos visto antes el sueño —magnífico y desmesurado— de Boullée.

Y entonces, al comienzo de la Era Revolucionaria, se sabrá muy bien cómo «honrar» a las ruinas *por sí mismas*, en cuanto antecesoras del Orden Perenne. Ruinas de viejas naciones, medio comidas por la tierra salvaje, pero que en su mostrenca persistencia a través de los milenios le marcan a la incipiente clase dominante el camino a seguir. La *Encyclopédie Française* dejará bien claro en su voz *Ruine* qué son y a quién aprovechan las ruinas: «Ruina se dice sólo de los palacios, de tumbas suntuosas o de monumentos públicos. No se dirá *ruina* cuando se trate de una casa particular de campesinos o burgueses; habrá que decir entonces *edificios en ruinas* (*bâtiments ruinés*)». El autor de esta entrada enciclopédica, sin duda Diderot, dará además al respecto un paso más audaz que el de Boullée. Éste quería «medir la tierra», doblegar a la Naturaleza y a sus hijos (incluyendo desde luego a los hombres en su diversidad carnal y babélica) bajo el peso del punto, la línea, el plano y el volumen. Diderot pretende por su parte «geometrizarse» la Historia, estableciendo un inventario preciso, un organigrama en el que las ruinas alcancen lugar y sentido *matemáticos*: «Recorred toda la tierra —dice en sus *Salons* de 1767—, pero que yo sepa siempre en dónde estáis: en Grecia, en Egipto, en Alejandría, en Roma. Comprehended todos los tiempos, pero que yo no ignore la fecha del monumento. Mostradme todos los géneros de arquitectura y todos los tipos de edificación; pero con algunos caracteres que especifiquen lugares, costumbres, usos y gentes. Que, en este sentido, vuestras ruinas sigan siendo sabias (*savantes*)». El agrimensor, aliado con el forense del *tableau synoptique*. Policía de los muertos, perfectamente identificables e inventariables. Cultura muerta del *savant*: el Estado revolucionario como cementerio laico de todas las ruinas. Los viejos imperios ahora desenterrados —liberados de su sepulcro de arena o de lodo— y bien ordenados y clasificados, ceden la antorcha al flamante Imperio de la Muerte, es decir: del *Être suprême*.

Tal es a mi ver el sentido y función de otro «cenotafio», de mejor suerte que el abortado proyecto de Boullée. Fue construido, en proporciones gigantescas, verdaderamente sobrehumanas, a la mayor gloria del primer Estado-Nación de la Tierra: los Estados Unidos de América. Se trata del Mall de su capital: Washington. El centro político del Mundo —el feliz heredero *a priori* de la Francia revolucionaria— está a su vez centrado por un gigantesco obelisco: el Washington Memorial.



Mall de Washington

Visto desde arriba (por ejemplo, desde la Estatua de la Libertad que remata el Capitolio), el Mall aparece como un gigantesco sepulcro, justamente como un *cenotafio* rectangular sin más paredes que la doble fila de árboles de cada lado y sin más techo que el cielo: como si fuera el molde en hueco de una iglesia, de la cual quedara únicamente la cúpula del altar mayor (el Capitolio) y el crucero, con sus dos brazos (el Senado, y la Cámara de Diputados). El resto es el Mall propiamente dicho: como el solar de una nave de iglesia con sus muros derribados y su techo desmantelado, como si se celebrara la ausencia del viejo dios muerto, y en cambio proyectara llenar ese hueco por las masas de ciudadanos libres y orgullosos de su Democracia, para la contemplaciones patrióticas de la época. Exaltación de los Estados Unidos a través de la creación del vacío; o mejor: el vacío justamente como lugar de la nación en pie, y no de este hombre concreto, con su historia y sus desventuras personales, sino de Don Uno de Tantos. De manera que lo que se está aquí celebrando es —de nuevo— la desaparición del individuo y el nacimiento del ciudadano, de la llamada civilización de masas.

Ironía o justicia? de la Historia. Frente a ese ideal desmesurado, de grandiosas pero frías proporciones en edificios que están a medio camino entre un manual de arquitectura clásica y un *peplum* italiano de los años sesenta, la función (o disfunción) política desempeñada por el Mall (salvo algunas —pocas— excepciones) ha sido la contraria para la que se proyectó este largo rectángulo. Sirve, en efecto, para que negros, gays, lesbianas y «protestantes» de todo pelaje: para que todos los residuos dejados de la mano del poder se concentren allí para luchar justamente contra ese poder representado por el Obelisco y por el Capitolio.

Este aura un tanto fantasmal, fría, en la cual se celebran las nupcias del Estado con la Nación, a costa de una Tierra absolutamente aplanada por la técnica, no deja de suscitar en el espectador (sobre todo si es europeo; los americanos agitan alegremente su banderita en las escaleras del Capitolio y se lo pasan tan bien, así) un cierto recuerdo de la muerte. En este caso, de la muerte presentida del Estado-Nación. Las ruinas que éste copia para celebrar sus fastos inciden de nuevo en sus pretensiones de Nuevo Amo y cubre éstas con un blanco sudario de mármol. A la mente acude entonces la idea de que si la civilización pereciera y la naturaleza recobraría de nuevo sus derechos —esa es la fascinación justamente de las ruinas—, entonces quizá la soberbia humana, la soberbia del Estado-Nación, aprendería de nuevo a integrarse en la esquilmada Madre-Tierra.

Por eso, la contemplación de este proyecto «matemático» de erección de (pseudo)ruinas remozadas, ideológicamente desgajadas ya de un tiempo y un espacio concretos, suscita hoy un sentimiento de perplejidad acompañado de vaga zozobra. Queriéndose intemporales, o mejor: postemporales, ya que se habrían de levantar —punto cero de la Civilización, adelantado y previsto por la vanguardia de un arte matematizado— en abiertos y nuevos espacios para su contemplación por las masas ciudadanas, anulado el individuo ante las sublimes proporciones, esos proyectos forman en verdad un bucle vano y frustrado del tiempo. Por volver a Europa, pensemos en un edificio tan emblemático como la Iglesia de la Madeleine, en París. Sus formas y estilos son deudores de un *eclecticismo neoclásico* en el que columnas y frontón recuerdan los esplendores del Imperio Romano (remedo a su vez del templo griego), la nave central remite a la basílica y la cúpula en cambio a la herencia renacentista y barroca de Brunelleschi, Bramante o Palladio. Todo ello plasmado empero en dimensiones gigantescas, en las

que triunfan la recta y el círculo, como si el pasado arquitectónico estuviera idealmente contenido en una forma global y definitiva. Aquí, un tiempo presente que se quiere eterno recoge el pasado y lo ordena corrigiendo, «enderezando» las deformaciones veleidosas, excrecencias de tiempos aún no del todo logrados. Pero lo que en realidad se nos ofrece aquí como ejemplo (y más en el caso de proyectos frustrados como los de Boullée) es la *negación ruínosa de las ruínas*, o sea: el intento desesperado de emular y aun sobrepasar formas, figuras y monumentos que tuvieron su tiempo y lugar, a fin de proponer su imposible conjugación como soberana clausura de los tiempos.

Es lógico que se dedicaran esas *neorruínas* a «palacios» (ahora de todos y de nadie, como el Hotel de Ville parisino), a «tumbas suntuosas» (Los Inválidos, tras la remodelación napoleónica del palacio barroco) o a «monumentos públicos» (el Arco de la Estrella), y no a «casas particulares de burgueses». Y sin embargo, esas colosales construcciones son aún más inhabitables que las ruinas de la Tebaida o las pintadas en los lienzos barrocos de los Carracci o de Claudio de Lorena. Piranesi pudo inmortalizar muy bien los juegos de niños o los paseos de los burgueses romanos dentro del ruinoso Panteón romano. Pero es difícil pensar en que los fríos monumentos neoclásicos pudieran cumplir una función distinta a las concentraciones patrióticas o los desfiles militares. Estaban hechos para acabar con la decrepitud y caducidad, propia del tiempo y sus oprobios. Construidos para *matar a la muerte*. Pero lo que se siente ante ellos es el triunfo de la Muerte impersonal, abstracta, sobre la pobre muerte concreta, individual o colectiva. Lo que *se echa en falta* en ellos es en suma la *falta* misma, el *escamoteo* del tiempo, o sea: la desaparición de las ruinas *genuínas* al socaire de su verificación ejemplar.

Un arte, pues, que pretendía comprender su propio tiempo en espacios rigurosos y duros: exactos, pero construidos como si de un ideal *puzzle* se tratase. El único simbolismo aquí permitido es paradójicamente el de la «petrificación» del símbolo matemático. Pureza de la forma. Sincronicidad isotópica, hecha paradójicamente de la imitación —pasando al límite, como en el cálculo— de restos.

Podemos «achicar» imaginariamente las proporciones, combiar ligeramente los arquitrabes y, sobre todo, *romper* mentalmente los elementos arquitectónicos —ahora tan flamantes—, convirtiéndolos en muñones,

para volver así a sentir la emoción de lo que para nosotros es lo «auténtico»: a saber, el paso y el peso inexorable del tiempo, que devuelve esos imaginarios restos a su lugar de origen. En cambio, Francia (y no sólo ella) miran al pasado para que *no haya más tiempo*, como estática culminación de la Gloria y la Grandeza. Y lo único que logran con ello es agudizar aún más el sentimiento del paso del tiempo. Frialdad en la obra, melancolía en el espectador. Es el momento *nain*, «ingenuo» en el sentido schilleriano, de la ensoñación que logra entrever las ruinas latentes en la ostentosa fábrica neoclásica.

Por el contrario, una mirada *piadosa* de devolución al pasado de aquello que le es propio podría haber revestido de belleza las ruinas. Habría sido una mirada *romántica, sentimental* (igualmente en el sentido fijado por Schiller en *Sobre poesía ingenua y sentimental*), con sólo que nosotros pudiéramos contemplar hoy así los edificios caducos, los naufragios del tiempo. Pero eso no es ya posible. Hemos aprendido a desconfiar de la ecuación entre origen y autenticidad. En verdad, el origen está siempre desplazado, diferido dentro de un torbellino de citas. Contemplemos, como ejemplo señero, las ruinas de la *Elizabeth-Kirche* de Karl Friedrich Schinkel, construida entre 1832 y 1835, y destruida durante la última guerra.

De la fachada ha desaparecido casi todo el revestimiento exterior de piedra caliza, dejando ver descarnadamente la «impostura» (de clara rai-gambre romana) de la imposta: el intento de ocultar la pobreza de los materiales de construcción con una superficie pétrea. Con la caída del revestimiento, con las huellas ennegrecidas del incendio, con el agujero en la cornisa del tímpano: con todo ello queda también en entredicho la pretensión de emular las glorias de Grecia por parte de la orgullosa Prusia de Federico Guillermo III. Y de Hegel. La casi ilegible inscripción de la fachada: que este «lugar permanece en la eternidad», queda patentemente contradicha por el estado ruinoso de la antigua iglesia, con el techo y parte de la cornisa destrozados, con el vacío interior del que se ha enseñoreado de nuevo una naturaleza triste, mas ya no melancólica. Y sin embargo, quizá la inscripción contenga una verdad más profunda. La decisión de las autoridades de no reconstruir la iglesia, a fin de que ésta sirva de recordatorio de los horrores de la guerra, coloca súbitamente al templo en un lugar «intemporal», como cuando el famoso mingitorio (*La fontaine de vie*) fue colocado por Duchamp en el museo. Paréntesis de los tiempos:



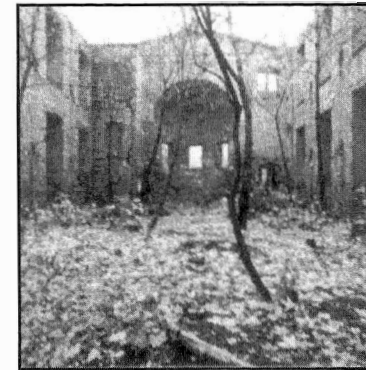
la *tectónica* schinkeliana no puede ni quiere ocultar el homenaje a la soñada Hélade winckelmanniana, cuyo renacer teutón llevaría a cumplimiento la ideal reconciliación de Naturaleza e Historia, de Nación y Estado, de la que el arte habría de ser emblema.



K.F. SCHINKEL: *Elizabeth-Kirche*

Pero ahora la naturaleza ha tomado posesión del templo, cuyas ruinas no se deben empero a la obra destructora de aquélla, sino a los bombardeos de la R.A.F. sobre Berlín. Y tras la experiencia del Tercer Reich suena a sarcasmo esa perfecta correspondencia (de corte hegeliano) entre la *existencia* del Estado en y como el individuo particular y la *esencia* de aquél: las potencias éticas que devuelven, al pueblo mismo en su conjunto, la energía que surgió de él, una vez distribuida prudentemente en leyes, y plasmada en una Constitución acatada por todos los ciudadanos.

Y sin embargo, algo nos dice que todo está, aquí y ahora, en el mejor orden. El recuerdo de Grecia como motor ideal de la reconstrucción de Prusia; la fábrica «romana», ahora puesta al descubierto, permitiendo por ello observar la «verdad» arquitectónica del templo al verse éste violentamente privado de sus elementos simbólicos; la función como lugar de culto evangélico —cuya austeridad casa muy bien con la «tectónica» recomendada desde Winckelmann y seguida por Schinkel—, ahora imposible por el desencadenamiento de demonios neopaganos; la naturaleza, paradójicamente realzada al verse encerrada en la nave incendiada por bombas inglesas, con las hojas caídas en un otoño berlinés de 1996 (fecha de la fotografía); la oxidada valla que las autoridades comunistas pusieron para delimitar el entorno y reconocerlo como «ruina», y que no ha sido desmontada por las nuevas autoridades.



Interior de la Iglesia

Todo ello resulta extrañamente más «auténtico» que la reproducción fotográfica de esa misma iglesia en 1935, antes de la tragedia. A través de un arte demolido, hecho pedazos, vemos literalmente la conjunción de tiempos heterogéneos. No puede haber sentimiento de melancolía en esta contemplación, porque ninguno de esos «tiempos» ni culturas representa al original. *El original es la ruina misma*, en este instante. Como la propia iglesia, queda decaído en sus derechos el grandioso intento artístico de

mediación entre el estilo «ideal-heroico» de la *Klassik* y del primer Romanticismo, y el franco «historicismo» de la época Biedermeier. Lo que aquí nos impresiona no es desde luego la improbable capacidad del arte para recoger las distintas épocas históricas y llevarlas a su integración y consumación, sino al contrario: la inconmensurabilidad de aquéllas respecto a todo esfuerzo *poiético* humano por vivir sólo en el presente y por alejar el pasado como lo «ya sucedido» pero provocador del presente, negando al mismo tiempo al futuro como lo «todavía no acaecido», pero originado por y en el tiempo presente. Las ruinas de la Elizabeth-Kirche son quizá la mejor ilustración de la falacia *metafísica* de la peraltación del presente como centro y criterio de los tiempos, y del arte como factor de simbolización de ese presente *in actu exercito*. «Arte», y arte actual, sería en todo caso la reproducción fotográfica que ha fijado el instante de la «controversia» entre las épocas, que ha encontrado su lugar en las páginas de un libro de exaltación de la figura de Schinkel, y que ahora —citas de citas, reproducciones de reproducciones— está sirviendo en este ensayo como ejemplo de algo impensado por el genial arquitecto y absolutamente incomprensible para él, a saber: que el arte se perpetúa hoy sólo como *sucedáneo* de sí mismo, o sea como ruina descarnada que muestra, agresiva, el final de sus propias aspiraciones a representar las románticas nupcias —bendecidas por la religión— de la belleza y el poder en el Estado-Nación.

Ahora sí, en la ruina y como ruinas, ese «lugar permanece en la eternidad». Es la mortal «eternidad» propia de la era de la reproducibilidad técnica de la obra de arte.

Es en efecto este contencioso de tiempos heterogéneos, inconmensurables entre sí pero paradójicamente conjuntados en una obra que es, cada vez más, toda ella una herida y una pérdida, lo que el arte actual más ha puesto de relieve, y con tanta mayor intensidad cuanto más nos acercamos al inicio de un milenio en el que todas las Grandes Palabras, todas las Grandes Gestas parecen haber huido, avergonzadas, a refugiarse en museos o a *travestirse* en los parques temáticos. Ni siquiera se guarda ya ese *patetismo à la* Schiller exhalado por la obra de Schinkel: ese *pálbos* que mide la distancia entre aquel sueño —quizá— maravilloso: la ya mentada reconciliación del origen y el porvenir, de Grecia y Alemania mano en mano, y la realidad del Estado Prusiano (y pronto, del Segundo y del Tercer Reich). Pero ya el maduro Hölderlin, antes de hundirse en la noche de la locura, había desmantelado ese sueño hasta sus raíces.



Ábside y parte posterior de la Iglesia

En efecto, la contemplación de la ruina de la iglesia berlinesa levanta en nosotros un cierto sentimiento patético, quizá un poco desaforado, casi como de ópera. Uno se imagina que ahí dentro se podría representar muy bien la *Tosca* de Puccini. Pero esa melancolía ante la ruina de la Historia queda enseguida arrumbada por la indignación actual de muchos ante la destrucción programada, técnicamente calculada, de la tierra; por la reivindicación de la tierra misma, que todavía —por última vez— nos lanza un destello desde el interior de la destrozada iglesia —una obra no sólo humana, sino dirigida al culto de Dios—, y nos lleva a pensar de otra manera, a percatarnos de que ahora es la tierra la que aflora a través de sus heridas, la que a través de sus incisiones y roturas puede mostrar, casi podríamos decir —muy románticamente— como una *revelatio sub contrario*, siempre a la contra, la posibilidad de reconciliación de los hombres, no con la historia, pero sí con la tierra. Y de este modo ingresamos en un tipo de arte absolutamente inédito hasta los años sesenta de nuestro siglo: el *land art*, el arte de la tierra.

Podemos acercarnos a esta poderosa reivindicación de la tierra de la mano de Robert Smithson, el cual reunió fotografías, planos y materiales del Hotel Palenque, en México, cercano a las ruinas famosas homónimas (como suele ocurrir, estas ruinas son cuidadas y mimadas por el Estado, para su explotación turística y como signo de orgullosa identidad —a los mayas de hoy no les va tan bien como a las ruinas de sus ancestros—). El hotel ya no existe, pero sí sus huellas, recogidas en la documentación de Smithson.



Hotel Palenque (Fotografías de R. SMITHSON)

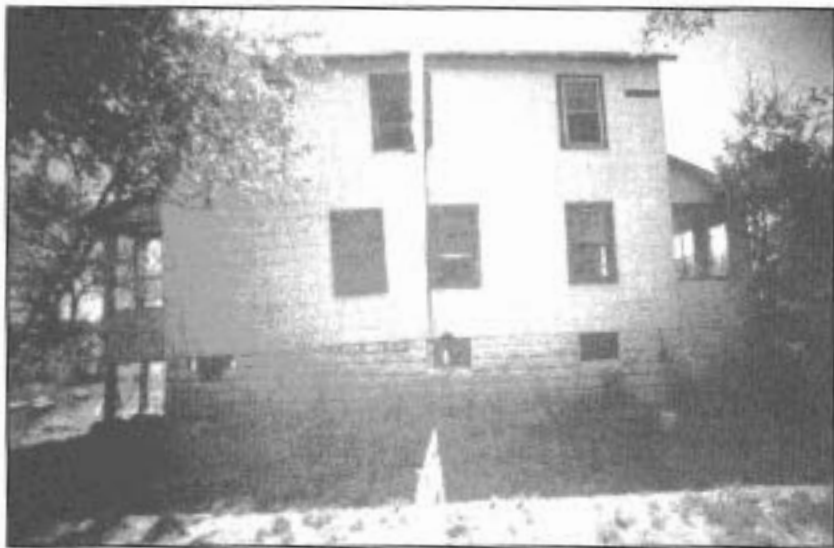
Al igual que pasa con muchos edificios actualmente en Canarias, el Hotel Palenque jamás se terminó. Ruina de sí mismo, proyecto de una deyección continua, reforma sin forma previa, variaciones sin plano fijo, sus dueños quisieron evitar el pago de los impuestos municipales de inmuebles a las autoridades dejando sin terminar el edificio, abriendo unas habitaciones mientras se clausuraban otras, cerrando puertas que se abrían en otro lugar, etc. Smithson vivió allí varios meses, maravillado por esta idea de un arte que se disfraza y que se compone y recompone constantemente sin poder ser terminado. ¿Por qué? Porque aquí tenía ante sus ojos una ruina que va creciendo y se va reformulando con el edificio: una ruina del futuro, no del pasado. Aviso de un tiempo que jamás llegará porque se niega justamente a terminar, se niega a crecer. En la documentación recogida por Smithson (en realidad, ésta fue propiamente su «obra») se aprecian habitaciones que están siendo desmanteladas. Lo que el artista recoge así es su obsesión por mostrar justamente la fuerza de la tierra, la opacidad obstinada de los materiales cuando son integrados y a la vez desintegrados —como en una metodología de la reforma permanente— por una mano humana que hace y deshace.

También Gordon Matta-Clark, otro gran representante del *land art* (y desde luego más violento que Smithson), agujerea los muros de casas en ruinas, o hiende un edificio por la mitad, para dejar salir a la luz la sorda resistencia de los materiales empleados, para hacer *indisponible* la moral misma del hombre mortal.

A partir de todos estos procesos recopila el artista una documentación exhaustiva para señalar justamente esta convivencia del hombre con ruinas *fabricadas*: ruinas que, luego de la estupefacción inicial, no dejan ciertamente de suscitar ternura. Una ternura que se parece de manera desazonante a la producida por la introspección de nuestra propia vida. El *land art* es entonces análogo a la recomposición constante de nuestra existencia. No es verdad que ésta vaya siempre, de manera exclusiva, del pasado al futuro, sino que está rehaciéndose, como diría Deleuze, en una estrategia de encuentros azarosos, y hasta de supervivencia, de vivir al día, como hacían los dueños del hotel Palenque.

Con todo, es cierto que aquí el arte cree en algo: si no en la historia, cree al menos en la tierra, en la fuerza telúrica, la fuerza que se revela (justamente a través de su vinculación técnica) y que se rebela contra toda fijación (pues sabe que la construcción implica una destrucción constante):

pero, a pesar de todo, aun en este caso el arte apuesta por una consideración *especulativa* y por la reconciliación: la gran palabra del idealismo alemán y del romanticismo, a saber, que el hombre y el dios acaben siendo uno en el seno de una naturaleza transfigurada o de una historia conceptualmente cumplimentada. Lo verdaderamente irónico de la situación es que esta subversión de la técnica y la consiguiente conversión hacia la tierra queda ya absolutamente aplanada en la moderna arquitectura.



Gordon MATTA-CLARK: *La casa bendida*

Así parece en las inocuas bromas «postmodernas» del grupo SITE (en siglas: *Sculpture In The Environment*; como nombre, site significa: “sitio, emplazamiento”). Este estudio de arquitectos realiza intervenciones en el paisaje y el mobiliario urbanos con afán —dicen— paródico y crítico, pero que en el fondo sirve perfectamente al sistema. Uno de sus éxitos más resonantes ha sido *Ghost Parking Lot*, de 1977-78.

En el aparcamiento de un mall (un espacio abierto que ha cambiado la gloria patria por el consumo, el Estado-Nación por las multinacionales del

espectáculo y del avituallamiento: es lo que nosotros llamaríamos “centro comercial”, pero con espacios libres y zonas de recreo: como una pequeña ciudad), veinte coches fueron sumergidos en cemento, recubiertos de fibra de vidrio y en fin *enterrados* en diverso grado bajo una capa de asfalto, con sus líneas de demarcación y todo. ¿Una crítica a la industria del automóvil? ¿Un intento de acabar con la moderna mitología de la «acción a distancia»? No parece que sea esto. SITE ha creado grandes obras arquitectónicas para la cadena alimenticia Best Products y otras firmas, normalmente integradas en un mall. Más bien la situación de los coches enterrados



SITE: *Ghost Parking Lot*

y de sus dueños, también «enterrados» en vida (al menos hasta la hora de cierre) recuerda un tanto irónicamente a *El ángel exterminador* de Buñuel (recuérdese ese palacio del que, aunque ningún obstáculo físico lo impidiera, no podían salir los invitados). Aquí también hay que preguntarse por el ideal de un supermercado que se precie, a saber: que quien lo visite se olvide por completo del coche y entre en el supermercado para no salir jamás de él, es decir, que el cliente compre constantemente, fascinado por lo que ocurre allí dentro hasta el punto de olvidar el propio vehículo y quedarse dentro del centro comercial, mientras que el coche, como «fossilizado», se queda estacionado hasta fundirse por completo en el paisaje. Y ahora es ya, además, un paisaje urbano.

Mucho más apocalíptica es la *Indeterminate Façade* (Houston 1974-75) del Almeida-Genoa Shopping Center, en donde SITE juega a hacer como si esto, este gigantesco supermercado hubiera sido parcialmente destruido por una invasión aérea; en esas fechas, por los consabidos rusos.

Y así, al igual que El Alamo representa, con sus ruinas, la integración de Texas en el proyecto común norteamericano, contra el enemigo mejicano, ahora también tendríamos un nuevo Alamo, el Alamo de la alimentación, como integración del público en bloc a las cadenas de supermercados, haciendo obsoletos a los grandes almacenes cerrados y panópticamente articulados. Pero claro está, la destrucción de la parte alta del edificio, los cascotes, los agujeros cerca del techo: todo ello es falso; todo, mentira. Mirada desde arriba, la superficie del techo es perfectamente plana. *La Indeterminate Façade* es sólo eso: una fecha indeterminada, no acabada aún, pero no para burlar a los inspectores de Hacienda, como en el Hotel Palenque, sino para atraer a una clientela nutrida de hazañas bélicas (la construcción coincide con los años finales de la Guerra de Vietnam) y ávida de aventuras... sin riesgo, tanto para el comprador como sobre todo para la empresa. Fuera pueden darse las apariencias que sean, pero en el interior sacrosanto de Best nosotros podremos seguir comprando indefinidamente sin peligro de balas o de bombas. Como dice el antiguo refrán germánico: se pinta el diablo en la pared para que no venga. SITE simula las consecuencias de una guerra que está teniendo lugar a muchos miles de kilómetros de distancia... para que no se acerque a los templos del consumo.

Un paso más allá y nos encontramos con el *Notch Project* (Arden Fair Shopping Mall), en Sacramento, la capital de California, conocida como el lugar de los terremotos continuos.



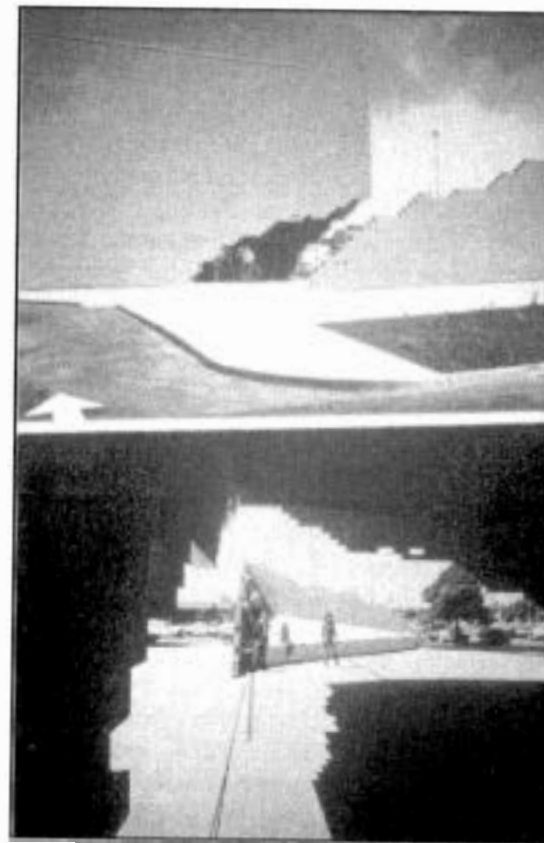
SITE: *Indeterminate Façade*

La idea es la siguiente: cuando se abre por la mañana el edificio es realmente como si fuera la Cueva de Sésamo de *Las mil y una noches*: un trozo de la pared se desplaza sobre unos raíles, a cuyo inicio se encuentra la entrada al edificio. No hay más vanos, ni siquiera hay ventanas, como es natural: porque quien entra allí va a comprar y no a ver paisajes. ¿Y si se tratara de un cenotafio pleno, lleno de gente dispuesta a ocupar el lugar que el muerto dejó ausente, algo así como un lugar que colecciona y almacena los «muertos», por la propia voluntad de éstos? Luego, por la noche, se vuelve a cerrar y se convierte realmente en un cubo perfecto. Lo que en Boullée no pudo pasar de proyecto se ha realizado ahora, pero justamente dentro de la economía global de mercado. El *shopping center* es un perfecto paralelepípedo sin ningún tipo de anfractuosidad ni vano, sin ningún tipo de ventana ni de vano: un cierre perfecto para los hombres dedicados al consumo interno. Es posible que algún día un terremoto arrase la zona; pero es seguro que jamás podrá aniquilar al fenómeno maquinista de la automoción. Al contrario, queda ya relegado y reintegrado en la esfera del consumo, homenajearlo por un lado a las fuerzas telúricas, pero a sabiendas de que están perfectamente amaestradas por la técnica.

Pero todavía nos queda, para llegar a la banalidad perfecta en los alejados de los fenómenos artísticos actuales —conectados estrechamente con la industria del espectáculo—, abandonar la idea de la introducción homeopática en lo cotidiano —como si se tratase de una vacuna— de un poquito de veneno en cada caso, de un poquito de exotismo y unas gotas de ruptura. Ahora debemos, al contrario, examinar la Gran Idea: romper por completo —durante uno o unos pocos días, tampoco hay que exagerar— con la vida cotidiana para huir a un mundo de «perfecto acabado» que sea todo él una ruina intencionada, *prefabricada*: no para rememorar un pasado mítico y sentirnos partícipes de él en cuanto Raza o Nación, sino para remedar las grandes superproducciones hollywoodienses de aventuras, rehaciendo ahora el tecnocientífico postburgués el mundo a su imagen y semejanza.

Nietzsche ya había condenado hace más de cien años proyectos de esa laya, y —en *Así hablaba Zaratustra*— tildado a quienes lo siguen de: “los últimos hombres”, los cuales precisan “de cuando en cuando de un poco de veneno — con eso se obtienen agradables sueños— y de mucho veneno al final, para tener una muerte agradable. Todavía se sigue trabajando,

pues el trabajo es una diversión, pero uno se cuida de que la diversión no sea perjudicial para la salud. Ya no se es ni pobre ni rico, ambas cosas son agobiantes. ¿Quién va a querer gobernar aún, y quién obedecer? Ambas cosas son también demasiado agobiantes”. Tesis lapidarias, no ya de cenotafio sino de epitafio sobre nuestra época.



SITE: *Notch Project*



Y bien, aquí tenemos un parque temático donde las ruinas ya están construidas todas ellas, ruinas de plástico, en las cuales el mundo está míticamente, perfectamente concentrado, frente a la dispersión del mundo actual, y frente a los peligros que aguardan al viajero. Pues, ¿quién iría de grado a Afganistán y hasta —si la psicosis de una parte y la paranoia de otra continúan así— al País Vasco? ¿Quién se va a dar una vuelta por Colombia? Bandas armadas, reivindicaciones nacionalistas, bandoleros y demás gentuza: algo insoportable para el hombre preprogramado. En cambio, el parque nos ofrece un mundo exótico, pero Amaestrado, y más: generado en buena medida electrónicamente y movido por *Animatronics*. Un mundo perfectamente ordenado, con una planta que recuerda a la *urbs quadrata* de los romanos. O por decirlo como un kantiano: “la perfecta proyección del orden de los cielos sobre la tierra”. Imaginemos el mapa de Port Aventura, cerca de Salou.

La entrada —en catalán, como debe ser— apunta ya a un mundo simbólicamente en orden: primero, al sur, la zona mediterránea: una «Catalunya» —imaginaria reconstrucción de un puertecito de la Costa Brava— de aspecto más cerradamente catalán que la aburrida y más bien laboriosa región del mundo cotidiano (es verdad que para nosotros eso está al levante; pero en la geografía mítica del turista europeo, Mediterránea queda al sur). Subimos por el este, y ¿qué más oriental que tropezarse con el Gran Kan, el gran dragón de la montaña rusa?, para pasar —a través de una Ciudad Prohibida en la que nada hay prohibido salvo dejar de consumir o atentar contra los decorados— a las pirámides truncadas de los mayas y de los aztecas, con lo cual pasaremos a Méjico y al Far West (naturalmente, al oeste). Y todo ello sembrado de señales de emergencia, de anuncios de farmacia, de indicaciones de salida, es decir de signos mil informativos, por mor de la seguridad absoluta del visitante: un mundo absolutamente imaginario, hecho a nuestra medida. Y del Far West llegamos a la mina de plata y, pasando al centro de este fácil laberinto, accedemos a los grandes rápidos, cuyo trazado remeda el de la famosa *Spiral Jetty* de Smithson, en el Gran Lago Salado. Sólo que lo que aquí está formado por materiales de derribo, por cascotes que se hunden lentamente en las aguas que los fijan y a la vez los ocultan (como si los desechos de nuestra vida fueran sedimentándose en los bajos fondos de nuestra memoria), supone en Port Aventura un «emocionante» descenso por las aguas turbulentas (como que están movidas por una turbina).



Port Aventura: Plano general

El parque temático es todo él un gigantesco monumento a la banalidad, un monumento de cartón-piedra. Es significativo que la propaganda de Port Aventura insista en que, allí, árboles, arbustos, follaje, en fin: la vegetación en general, es auténtica, y procede de los lugares exóticos representados. Pero lo que no dice es que todo lo animal, y desde luego todo lo humano que tenga que ver con el espectáculo, es figurado en cambio mediante muñecos animados. De manera que nos encontramos con una perfecta conjunción de una naturaleza relativamente virgen, pero inocua, y de símiles robóticos sin vida ni movimiento propios: un mundo sin alma (¿basta con estar en movimiento para ser considerado como “animado”?) en donde nos entregamos a una diversión que, al igual que ocurre con los niños, se repite una y otra vez constantemente.

El peligro de aburrimiento que ello conlleva tiende una y otra vez (también la solución, repetida) a ser subsanada por eso que Paul Virilio llama “estética de la desaparición”, o sea: por un cambio frenético de atracciones. Según las últimas noticias disponibles, Las Vegas —la ciudad del desierto— está sobrepasando por fin en número de visitantes a Disneyworld. Y con razón: aquí no se trata ya de huir de la gran ciudad para buscar «reden-

ción» momentánea del trabajo y del hastío en el parque temático, sino de ir a otra «ciudad» de la que aparentemente, superficialmente han desaparecido todas las excrescencias y penurias de las ciudades cotidianas (algo así pedía Hegel del arte, como dijimos: que limpiara los cuerpos y los temas de impurezas). Una ciudad que está en medio del desierto: como decir, de la nada, y que ha surgido también de la nada, funcionando además en dos sentidos: como *sin city*, la ciudad del pecado, y como *sim city*, la ciudad de la simulación. Y ya es interesante señalar que la simulación está ganando al pecado. Las Vegas para toda la familia parece más irresistible que Las Vegas para jugadores y crápulas... y que el propio Disneyworld. La razón de ello abona lo insinuado antes sobre la velocidad de *desaparición* y de consiguiente *renovación* de espectáculos, pero apunta a algo más hondo: Disneyworld contaba todavía —como en el caso de Port Aventura— una historia, una narración; se podía pasar de un lado a otro sabiendo que nos están contando un cuento, que es por lo demás lo propio de Disney: obviamente, contar cuentos. En cambio, en Las Vegas lo verdaderamente interesante es la rapidez inaudita del cambio: los espectáculos nacen y perecen con una duración media análoga a la de algunas partículas subatómicas.



1, Port Aventura: Paisaje tropical, y Descenso por los rápidos

No hay conexión alguna temática entre los espectáculos, o sea: no hay historia ni hilo conductor, sino cuadros discontínuos, como si estuviéramos haciendo *zapping*. De este modo se incita a los visitantes a volver una y otra vez constantemente a *Sim City*, porque casi todo habrá cambiado cuando vuelvan (salvo los grandes «monumentos» clásicos, como el Flamingo o el Cesar's Palace). Aquí tenemos una resurrección total de la historia, pero la historia hecha a la imagen y semejanza del nuevo hombre, del hombre que

cada vez más vive en un simulacro en vacaciones y en una simulación virtual cuando está en casa, mirando la televisión y navegando por Internet.



Las Vegas (Luces de neón)

Pero quizá donde aparezca esa «vida-de-simulación» de una manera más clara, más sarcástica y quizá por eso más efectiva, sea en el recientemente construido Hotel Luxor de Las Vegas, con su Gran Esfinge y su Pirámide: última deriva del grandioso proyecto para un cenotafio “*dans le genre égyptien*” de Boullée. En su interior no arde la llama en honor del Soldado Desconocido que habría dado su vida por la Gran Nación que sería símbolo de la Humanidad y trasunto —¿o sustitución?— de Dios. Aquí no se ha levantado artificialmente una montaña para que los hombres accedan por sus propios medios a los cielos.



Las Vegas: Hotel Luxor

No se trata de subir por ella, sino de entrar y habitar en ella: un gigantesco almacén de cartón-piedra todo él traspasado de circuitos de aireación, y por cuyas aristas interiores corren velocísimos ascensores que van depositando en los 27 pisos de la pirámide a gente que se dispersa por los hoteles, las salas de juego, las atracciones y los espectáculos de simulación que se suceden constantemente en el interior. Algo así pasaba con los simulacros del grupo SITE. Pero ahora no se trata de la fascinación momentánea de quien va de compras, sino de vivir una vida absolutamente de prestado, una vida programada automáticamente que, sin embargo, es sentida por la mayoría como la vida más auténtica, frente a la otra: la del trabajo y las obligaciones familiares y sociales.

He aquí pues la banalidad absolutamente generalizada en función de una vida efímera, epidérmicamente satisfactoria (claro que a lo mejor ya no hay más sentimientos por debajo de la piel), y completamente inventada, una vida en la que el pasado de la ruina queda rehecho constantemente para impedir que el hombre se quede alguna vez a solas consigo mismo, a la vez que se le da a elegir (en el parque temático, o en los videojuegos) entre diversas opciones, de modo que crea ser un sujeto *libre*, dueño de tomar la decisión que él estime oportuna, aunque ésta consista en bajar la palanca de una *slot machine*.

That's entertainment! La totalidad de la ruina —de las *ruinae corporis et vitae* agustinianas— es ahora el reino de la banalidad. Pero, ¿en qué consiste propiamente la banalidad? El término “banal” es uno de los más ricos que tenemos en nuestra lengua, y no sólo en nuestra lengua, porque en su historia y dispersión encontraremos un filón común a los distintos pueblos de Europa. Procede de la antigua raíz fránico *ban*, y es la palabra más dialéctica que pueda uno encontrar. De ella deriva, en alemán, *Verbannung*: “destierro”, expulsar a alguien de su propia tierra. La orden de destierro queda plasmada en un “bando”. Y como consecuencia del cambio de vida del desterrado, tenemos—también en español, claro— “bandido” y “banda”, agrupada bajo una “bandera”. Todas esas voces giran en torno a una idea capital, a saber: que no hay mancomunidad sin expulsión de elementos del propio seno, considerados por esa acción como *lo otro*, lo indeseable y digno de destierro. De ahí que el bando sea justamente un bando de proscripción, con lo cual el *pro-scrito* (aquel a quien se le dice de antemano lo que él es: el que está *fuera de la ley*) puede revolverse y

luchar contra el orden establecido (establecido... por quien ha dispuesto el bando). Y es la amenaza del regreso del desterrado como bandolero la que suscita la cohesión social, la unión del grupo frente al renegado.

Y bien, ¿qué tiene que ver la banalidad de la sociedad actual del espectáculo y del arte a las puertas del milenio con esas viejas historias de bandidos y banderías? Pues tiene que ver, y mucho, ya que la operación de refuerzo y corroboración de dicha sociedad consiste en la *fabricación* de transgresiones y de crímenes y en su vertiginosa y omnimoda *difusión* como noticias *interesantes*, así como en su continua transformación *simulacral* en obras «artísticas» para su inmediato consumo mediático por parte de las masas. Así que banalidad no es ni mucho menos aburrimiento, o placidez casi fetal del burgués satisfecho; o, por el otro lado, la uniformización total y gris que habría de traer el comunismo, según las consejas reaccionarias. Todo lo contrario, la banalidad consiste en una generación constante de microdiferencias, de contenciosos, transgresiones y crímenes en los cuales se reconocen los distintos «bandos». Al igual que pasa con las olas del mar, cuando cabrillea por un momento la espuma para desaparecer inmediatamente, también la estética de la aceleración diversificada hace que el crimen vaya siendo cosa cada vez más normal (hasta el más execrable y menos comprensible para el bando mayoritario: el crimen terrorista), porque justamente lo que llamamos la vida cotidiana está formada por una urdimbre de transgresiones, que sirve ahora justamente como tejido o texto sobre el cual se engancha la rutina cotidiana. De manera que es la «banalidad» del mal, así entendida, la que nos permite seguir viviendo de residuos, de retales, de todo aquello que no se deja introducir dentro de una ley impersonal y universal, y que, sin embargo, mantiene nuestra vida de una manera obviamente simulacral (y ya, cada vez más, virtual): algo así como una vida enardecida por el pequeño veneno cotidiano, según recordamos que decía Nietzsche del último hombre.

CAPÍTULO SÉPTIMO

TRANSESTÉTICA DE LOS RESIDUOS

No hace falta mucha reflexión para darse cuenta de que vivimos rodeados —abrumados, diría alguien— por un tipo banal de arte: justamente el más espectacular y de consumo masivo (incluyendo en ello la utilización «banal» de las grandes retrospectivas de los aún más grandes genios de la humanidad, para que la gente se «ilustre»). El arte se convierte en banal cuando incita justamente a la transgresión, sí; pero a la transgresión de sentirse por una vez, en el parque temático, egipcio o romano, de dejar las convenciones sociales, de poderse comportar —también por una vez— como un pequeño déspota que da órdenes a muñecos, siempre que pague como es natural la entrada. Es banal también cuando, en la televisión, y al socaire de una supuesta ilustración sexual, propia de toda democracia que se precie, invita a la gente a mostrar en público transgresiones hasta ahora inconfesables (o a cometerlas para poderlas mostrar luego), pero luego —y por un instante— pasto de las masas, con lo que éstas se hacen —también por un momento— la ilusión de que es posible «echar fuera» las represiones, siempre que ello se haga colectivamente, como en un inmenso *potlatch* de perversiones ridículas y mezquinas.

Pues bien, frente a este tipo de arte de la banalidad, que en mi opinión si habría de ser llamado justamente «arte degenerado», existe (*resiste*, habría más bien que decir) otra forma de arte cada vez más pujante que consiste en la reivindicación de los residuos. Es el arte obsesionado por la *ruina*, en la acepción «singular» del término (recuérdese el inicio del capítulo anterior). No por las ruinas de los grandes edificios de la Historia, sino por la *ruina*, según la acepción, ya especificada en el capítulo anterior, del término latino: como pérdida corporal, como sensación de extrañeza respecto a la caducidad y aun mortalidad del propio cuerpo: como aquello en definitiva que la metafísica ha dejado siempre de lado. Pero para entender este rechazo habremos de retroceder al inicio mismo de nuestra filosofía y por tanto, de nuestro pensamiento.

Los que se dedican a la «cosa del pensar» conocen desde luego el texto fundacional de la filosofía: el diálogo *Parménides*, de Platón; pero a muchos les pasa desapercibido el hecho de que en ese mismo texto queda arrumbada durante más de dos mil años la posibilidad de una consideración escatológica de la existencia. Quien da fe a la vez de ese nacimiento y de esta exclusión es un viejo venerable y terrible, que afirma nada menos que sólomente el ser es y que el no ser no es, frente a un joven barbilampiño y atrevido llamado Sócrates, el cual anda por ahí zascandileando y creyendo que a las cosas le corresponden su propia razón de ser, su propia idea. Y Parménides, que así se llama nuestro viejo venerable y terrible, coge a este muchacho y le dice: “y cosas tales, oh Sócrates, que parecerían más bien ridículas, como el pelo, el cieno y la suciedad, o cualquier otra cosa sin valor y echada a perder, ¿no te pondrían acaso en apuros sobre si hay que admitir o no un *éidos* separado para estas cosas, distinto de las que están al alcance de la mano?”. Ya es interesante pensar que las cosas se dicen en griego *tà prágmata*: algo con lo que uno hace la propia vida, la praxis, algo que me ayuda, cuando me pongo al servicio de ellas, a ser yo mismo.

Hay que reconocer que Parménides le ha puesto en un buen aprieto a nuestro joven amigo, al padre de todos nosotros. Porque si él, Sócrates, confiesa que esas cosas tienen su *éidos*, puesto que tienen un nombre que las distingue y que las diferencia, entonces la operación que —como vimos— llega al menos hasta Hegel, la operación cosmética, la operación de «depilación» del mundo por parte del arte y, con mayor vigor, de la filosofía, desaparece. Lo que solemos querer decir al afirmar que algo conviene a su concepto es que esa cosa está limpia y pelada, monda y lironcha, sin excrecencias. O dicho más finamente y a la divina: que su existencia se adecúa a su esencia, al menos dentro de lo que cabe aquí, en la tierra: o sea, que está limpia de impurezas, que todo lo que tiene le es absolutamente necesario para ser esa cosa *determinada* y no otra. Pero entonces, ¿qué hacemos con las impurezas mismas?

Sócrates se las veía muy difíciles. Es verdad que siempre cabría argüir que las impurezas lo son... si consideradas como lo que a una cosa le sobra y hasta le resulta nociva (como el «bandido» respecto a la sociedad que lo proscribire con un «bando»), pero que, por sí mismas tomadas, ya que existen alguna entidad propia han de tener (como sugiere el hecho de que

puedan ser nombradas aparte de la cosa que ellas «ensucian»). Eso sería plausible... si no fuera porque hemos dicho que las cosas lo son «de verdad» si están limpias de inmundicias. Si a éstas se les concede entonces el rango de cosas (o sea, de entidades con *éidos* propio) caemos entonces en contradicción, y desaparece además la distinción entre el mundo sensible (el de las cosas) y el mundo eterno (el de las ideas). Pero inclinarse al bando contrario, como hará nuestro inexperto Sócrates, parece aún peor solución. Pues decir de ellas que son indignas, que no tienen ningún valor y están de más, o sea: que existen *porque sí*, a la buena de Dios, no *debería querer decir* (como parece creer Sócrates) que esas inmundicias son faltas o privaciones, como se ha llamado siempre justamente al mal, sea físico o moral: una deformidad con respecto a la cosa considerada. Habría que reconocer, bien al contrario, que las llamadas impurezas están *de más* respecto al *concepto* de la cosa, y que, con respecto a ese concepto (es decir, a lo que la cosa debería ser para quedarse quieta, inmóvil en su perpetua identidad), son efectivamente residuos, sobras; pero que no lo son respecto al cuerpo que supuestamente manchan. Pues en efecto, un residuo se distingue perfectamente tanto del fragmento —que remite a la totalidad— como de la deformidad o la fealdad, porque es aquello que está haciendo que un cuerpo sea *éste concreto*: aquello que impide que él pueda estar íntegramente contenido bajo un concepto universal, o siquiera bajo una imagen.

Al respecto, conjuremos de nuevo al otro «padre» de la filosofía (o al padre de la «otra» filosofía): a ese viajero miope, más bien tímido en público y danzarín “a lo divino” en su cuarto, que fue Nietzsche. Cuando un jorobado suplica a Zarathustra que éste le quite la joroba, nuestro profeta al revés se niega, aduciendo que si le quitara la joroba dejaría de ser ese individuo señalado (por más que al afectado no le guste tal señal) para convertirse en un cualquiera. El problema no se soluciona limpiando las pretendidas “impurezas”, sino convirtiendo a éstas, *creadoramente*, en un signo de distinción. Sócrates, desde luego, apenas si atisbará este punto, así que no es extraño que Nietzsche le tuviera tanta animadversión.

¿Cuál es en efecto la contestación que da Sócrates? “Aunque estas cosas existen —dice—, son sólo lo que vemos”, de donde se sigue que no tienen *éidos*, que son literalmente una insensatez. Es asombrosa esta contestación, según la cual habría cosas que se limitan a existir como

diferencias ante la vista, pero que no tienen fundamento; cosas que están ahí y que nosotros vemos, pero sin poder decir nada de ellas a derechas. Porque, sigue Sócrates: “pensar que haya una idea de ellas sería algo demasiado absurdo”. *Absurdo* se dice en griego: *átopon*, literalmente: lo que está fuera de lugar. ¿Y qué hay más fuera de lugar que la basura? Fuera pues con toda esa porquería (“basura” es una contracción de “barredura”, o sea: se trata de una *expulsión*, de un destierro parecido —¡pero no igual!— al oculto en la raíz fránica de la banalidad; pues no en vano la banalidad espectacular y el arte residual son los fenómenos estéticos rectores de nuestro tiempo).

Desde entonces, la filosofía y sobre todo su coronada cabeza: la metafísica, hace como que se mueve por un universo de pureza, de sólidos regulares sospechosamente semejantes a los proyectados por Boullée... y también al ordenado *microcosmos* de Disneyworld o a la Pirámide de Las Vegas. Dicho sea de paso: la metafísica, con sus sueños de seca pureza, llega incluso al cine de animación, como en *Bugs (Bichos)*, cuyas criaturas —generadas por ordenador— son absolutamente pulidas, como de plástico o de goma, y sin ningún tipo de excrecencia en piel —verrugas—, uñas o pelo. En cambio, los malvados saltamontes sí son peludos y con uñas cortantes: para eso hacen de villanos.

Pues bien, este rechazo, que supone el nacimiento de la metafísica occidental, recibe sin embargo una réplica estupefaciente por parte de quien menos podíamos esperar: por parte de Parménides, justamente de ese Parménides para quien sólo el ser es, mientras que el no ser no es. El anciano contesta así al amigo de las ideas: “eres todavía joven Sócrates, y aún no estás poseído por la filosofía tal como te poseerá algún día, según creo, cuando no menosprecies ninguna de esas cosas.” Así que nada menos que el padre Parménides —al menos como lo presenta Platón— es el defensor de los residuos frente al amigo de las ideas. Y bien, ¿por qué Parménides quiere defender los residuos? Seamos *mal* pensados, y aventuremos una respuesta: porque Parménides, en el momento mismo de reconocer la existencia de los residuos, deriva su sentido hacia el de la deformidad y el mal (o dicho en nuestra terminología: los convierte en perversiones *banales*). Sólo con la separación, con la transgresión *real*, aparece la norma; pero a la vez, la norma necesita de la transgresión para poder ser tal, o sea: *ideal*. Así que la *Gründoperation*, la operación capital de Parménides —mucho

más astuto que el imprudente Sócrates— habría consistido en la rentabilización del mal. Por una parte, se amenaza constantemente al presente con una posible vuelta del caos si no se obedece a la ley; porque el caos, aunque desplazado, *desterrado*, *verbannt*, sigue agitando sus banderas (recuérdese nuestra reflexión sobre la *banalidad*), intentando la invasión.

Ahora, intentemos dar un paso más allá de nuestra «malévola» interpretación de la reconversión de Parménides a Sócrates. ¿Qué pasaría, qué le ocurriría al ciudadano medio, si las *instituciones* no exigieran a cada hombre que se sacrificara abnegadamente a favor del muy impersonal Yo kantiano, es decir, que se sujete a la norma e intente reprimir en sí todo tipo de individualidad *fuorviante* —como dicen plásticamente los italianos—, cualquier tipo de residualidad que lo marca y distingue? En este caso, obviamente, la convivencia sería imposible. Pero para evitar esa catástrofe es preciso convertir primero al residuo en una de las especies del mal, y verlo luego, no como una privación y como un defecto, sino al contrario: como algo que está de más, como una sombra constantemente amenazante. Pero ¿de qué es amenaza, sino del *residuo del residuo*, de lo que resta después de quitarlo todo, o sea de eso que Platón llamaba el *óntos ón*, la esencia real de las cosas que, según el *Fedro*, ha de ser: *incolora, informe e intangible*. En nombre justamente de esa intangibilidad pura —que obviamente no tiene ya ningún residuo porque ella misma es el resto, la resta o *sustracción* pura de todas las diferencias que componen la realidad—, en nombre de esa *ousía* inefable exige Platón al varón que quiera sujetarse al bien y al dios que se guíe por un *eídos no-sensible (anaisthetós)*, entiéndase bien, no simplemente por encima de lo sensible —eso, todos los *éide* lo son—, sino activamente negador y devaluador de lo sensible). Sólo con esa forma pura, anti-sensible, podremos pasar luego a establecer criterios en la realidad, según las cosas se vayan acercando a ese baremo supremo. Y todo ello con una sola finalidad: lograr la *autarquía* con respecto, no tanto a la naturaleza, cuanto justamente al tiempo, al envejecimiento y a la muerte; respecto a todo aquello que nos hace distintos, diferenciales, todo aquello que nos sobra. Justamente, nuestros restos, ¿qué hacemos con los restos cuando aún hay tiempo, cuando aún vivimos con ellos?

La palabra clave de la metafísica es “concepto”, cuya etimología hace honor al carácter *depredador* del hombre. El término latín, y con mayor vigor el alemán (*Begriff*: el resultado de “echar mano a algo”) remiten a

agarrar algo de manera que nada se escape. Ahora bien, de todo aquello que puede escapar, fluir, hay algo que interesa sobremedida al hombre, sea para conservarlo, o para expulsarlo ordenada y metódicamente, a saber: los propios *flujos*, eso que hacía lamentarse a San Agustín por ver en ello la señal de la *ruina corporis* y lo llevaba a soñar con un *corpus gloriosum* sin vísceras, glándulas ni derrame de líquidos. Pues bien, son esos flujos, esas excrecencias las que ahora encuentran lugar y hacen incrementarse de manera inéclita al arte... y al pensamiento filosófico que sabe meditar *a la contra*, buscándole las vueltas a la metafísica.

Ha sido el Arte actual postfigurativo, heredero de Duchamp, el que ha intentado primero *reciclar* otra vez los desechos, ya no naturales, sino industriales o de uso cotidiano, para, mediante una suerte de *química de las emociones*, sustituir la sensación «natural» de asco que todo residuo provoca por un sentimiento de melancolía o piedad hacia todo eso que está «de más» (incluyendo en ello indudablemente a nuestra propia vida, vista como *Ruinanz*, en un sentido cercano al empleado por el joven Heidegger en su *Hermenéutica de la facticidad*), llegando incluso a suscitar asombrosamente (casi como un canto del cisne) un sentimiento puro de belleza formal, a partir de la transmutación de cosas de gastado contenido en receptáculo de gradaciones infinitesimales de color y disposición. Podemos llamar a esta posición: *Ecología estética*.

En segundo lugar, y siguiendo una línea teórica que arranca en Marshall McLuhan y su noción de “narcosis”, pero que desde el punto de vista plástico (es inútil hablar a estas alturas de “pintura”) continúa la línea de una consciente saturación de imágenes iniciada en el surrealismo y en Duchamp, y que pretendería acabar con la sensación de “asco” (y, con ella, con toda sensación emotiva y perturbadora) introduciendo irónicamente en la creación artística elementos “patafísicos” (en el sentido empleado por Alfred Jarry), remedando de esta suerte la seriedad de la investigación científica. Magníficos ancestros de esta postura de «narcotización» podrían ser en la poesía Georg Trakl (recuérdese el análisis del *Canto de los occisos*) y en la plástica Max Ernst. Cabría denominar a esta corriente: *Anestesia hiperestésica* (recordando también así el título del relato de Ramón Gómez de la Serna: *La hiperestésica*).

Al respecto, cabe señalar que un no demasiado lejano eco de esta corriente, aunque ya muy trivializado, puede encontrarse en la figura de Mr. Spock,

de *Star Trek*, y en la fascinación que su falta de emociones suscita en muchos seguidores de la serie, por no decir en todos, y ello a pesar de que él no sea una máquina y de que guarde en sus facciones trazas animales y aun diabólicas (orejas puntiagudas, ojos rasgados, como de *busky* siberiano); esa combinación de rasgos antitéticos habría producido en tiempos de Kant una sensación de asco; ahora, sin embargo, y por la acumulación *hiperestésica* (recuérdese toda la retahíla de relatos y films de ciencia ficción sobre robots o computadores sin emociones ni sentimientos), suscita un sentimiento de atracción-rechazo, ciertamente; pero neutralizado por el respeto a su rendimiento como científico (y a que Mr. Spock indirectamente hace el bien o evita el mal, con lo cual el espectador apuesta por un «alma» escondida férreamente tras tanta rigidez, y que él —el sagaz espectador— está en condiciones de descifrar).

Por último, y en la posición más radical y a la vez avanzada se encontraría una diseminación de obras que, lejos de pretender reciclar la sensación pura o de evitarla mediante un juego de exactitud insensata (desde el punto de vista práctico, claro está: piénsese en *Le Grand Verre* o en las máquinas de Tanguély), desciende hasta el hondón del que mana la sensación de asco para ir al otro lado del juego de correspondencias entre sensibilidad e inteligibilidad, que bajo la hegemonía del Principio de Identidad ha propiciado todos los movimientos intelectuales de Occidente, sea para seguir ese juego o para renegar de él de un modo que podríamos clificar de “terrorismo estético”. Por eso propongo en este caso la denominación de “transestética”. No porque se pretenda ir “más allá” de la estética (sería entonces una “metaestética”) ni por exacerbar sus resultados hasta que todos ellos se neutralicen entre sí (como en las “estrategias fatales” de Baudrillard). Tendríamos en ese caso una “hiperestética” similar a la señalada en el punto 2. No es eso. El prefijo “trans-” significa atravesar algo de parte a parte, sin dejar en ningún momento de estar en contacto con ello (así se habla por ejemplo de las grandes líneas marítimas transatlánticas), de tal manera que, una vez cumplido el recorrido, no se llegue a un punto final separado tanto del de partida como del movimiento mismo, sino a una *transformación* de todos los puntos que cambie por entero el sentido tanto del recorrido como de lo recorrido (ése es el sentido también del “traspasar” o de la “transición” categorial —en el sentido de la *Doctrina del ser* de la *Ciencia de la Lógica* hegeliana—). Prodigiosa metamorfosis de la sensa-

ción de asco en un sentimiento colectivo de *pietas* por el “residuo” que nosotros mismos somos: cada uno de nosotros, en cuanto resistencia e irreductibilidad del individuo a ser dispersado numéricamente y luego conjuntado de un modo homogéneo, o distinguido cualitativamente para luego ser medido y jerárquicamente ordenado en una escala gradual en virtud de la vara de medir de un ser perfectísimo. Centro y núcleo de esta “transestética de los residuos” sería por lo tanto la *solidaridad del tránsito*, en el sentido lógico y en el bien real del paso de la vida a la muerte o viceversa (el nacimiento, físico o espiritual).

Podríamos en fin resumir estos tres movimientos diciendo que la por mí denominada “Ecología estética” recupera, piadosa, la belleza formal latente en los desechos industriales; la “Anestesia hiperestésica” se centra en los desechos de la morada del hombre; y en fin, la “Transestética de los residuos” propiamente dicha acepta y elabora, solidaria, los desechos del hombre mismo: la excrecencia intempestiva que es el hombre (lejos del cielo, por cuyas señales se guía), vagando sobre la tierra y renegando de su filiación. Por eso he denominado al último apartado de este capítulo (y por ende, de la entera obra): “El desecho de la existencia”.

Una última, y quizá innecesaria advertencia. Divisiones, denominaciones de grupos y ordenación y gradación interna de los mismos son meras propuestas, hipótesis de trabajo para acercarse al sentido del arte actual en su relación con la “sensación pura” (o mejor: depurada), que antes suscitaba asco y que, en general, vemos surgir allí donde funciones contrapuestas cambian de sentido y de órgano en un mismo objeto, haciendo jugar normalmente los estados fluido y sólido, sin que se produzca empero una dominación del uno por el otro (si fuera lo primero no podría evitarse la reaparición del asco, al pretender presentar lo corruptible en pleno proceso de descomposición; si lo segundo, volveríamos a la posición hegemónica del principio de identidad y por ende a la muerte de toda sensación, por asfixia). Pero en todos estos casos se trata de una *tipología* como hipótesis explicativa, y no de movimientos real y reflexivamente existentes, y así denominados. Lo cual no obsta para que el “aire de familia” en cada caso descubierto no corresponda a efectivas afinidades (a veces, incluso subjetivas: conocimiento y amistad entre los artistas, etc.).

7.1.- Ecología estética

Esta posición viene representada en su mayor parte por artistas ligados al *concept art*. Y con razón, ya que este movimiento de “reciclado” pretende depurar los restos de nuestra civilización, *deseccando* toda fluidez y paralizándolo el tiempo, de modo que en los residuos refulja un último rayo de belleza intemporal, en medio del naufragio de la vida cotidiana. El discurso de este ascético “ascenso” al Monte Carmelo de la pureza estética pasa, en transición natural, de la ocupación con lo sólido, seco y duro hasta el acceso a lo orgánico pero “congelado”, retenido como en alusión, sin ir más allá.

No cuesta gran imaginación el trasladarse mentalmente a un paisaje desolado, formado por vertederos de residuos sólidos, junto a un depósito de chatarra y a un cementerio de automóviles. Sin embargo, tal acumulación de restos no suscita repugnancia porque el carácter seco, sólido y duro de las piezas amontonadas sigue obedeciendo a la definición metafísica de “cosa” como lo permanente, lo que desafía al tiempo y a su corrosión. Por eso pueden ser fácilmente recogidas por el arte para ser reintroducidas simbólicamente en museos, empresas o instituciones como elaborado reflejo de la sociedad industrial, llegando incluso a crear nuevas, insólitas formas de belleza.

El primer ejemplo escogido es *Compression*, de César (Baldaccini): una “escultura” (si así queremos denominar aún a esta pieza de 1970) consistente en una bicicleta comprimida, “empaquetada” como los automóviles reducidos a chatarra.

Topología refrenada, casi mística: como una mecánica “cuadratura del círculo”. Lo que era vehículo del movimiento prístino: el trazado —a partir de cicloides de una línea recta en el plano— está ahora convertido en un cubo: el más sólido de los cuerpos regulares, símbolo puro del reposo y de la estabilidad (y por ende del elemento tierra, en el *Timeo* platónico). Esta compresión intensísima de la *actio in distans*, sin dejar de ser un resto mecánico, esta realización fáctica de la equivalencia de reposo y movimiento en la ley de inercia, reunida en la compacidad de un desecho industrial, permite con todo que en ella resuene una conmovedora ceremonia humana, en la que la postura de la muerte remite a la del nacimiento. *Compression* recuerda en efecto la postura fetal de los enterramientos sudamericanos: como si se tratase de un esqueleto presidido por un vasto corazón



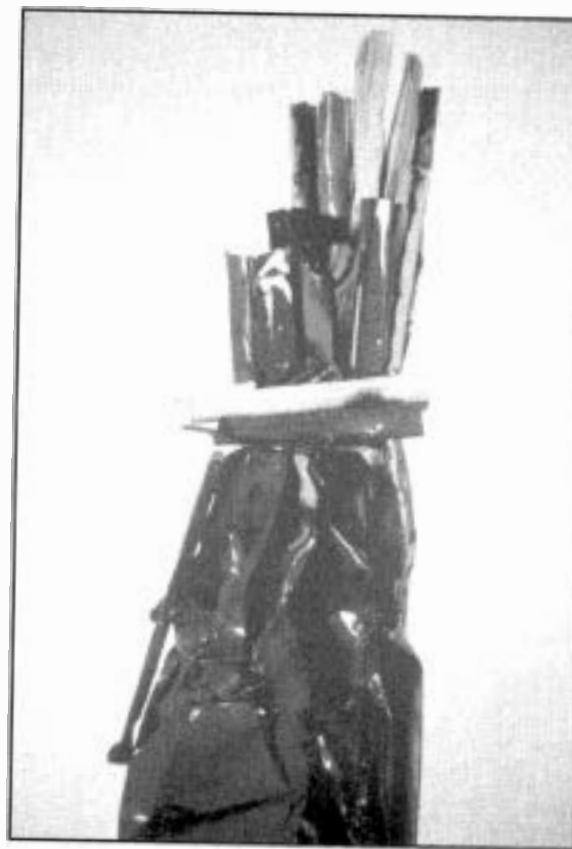
rajado (el sillín de la bicicleta). Todo el aroma del mundo está aquí concentrado, toda sensación de velocidad ha quedado de pronto retenida, como si el corazón hubiera dejado cansado de latir.



CESAR (BALDACCINI): *Compression*

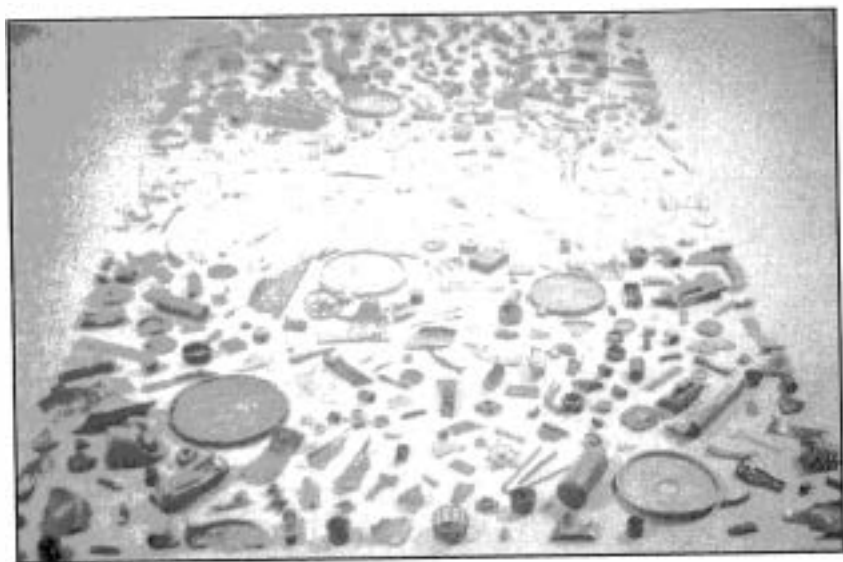
En la obra irónicamente titulada *Etruscal romance*, de John Chamberlain (1984), existe, en contraposición con el caso anterior, una clara intervención del artista en los materiales, de modo que lo más antiguo —los dioses etruscos empapados de tierra— se enlace con lo más moderno: fragmentos de una vieja carrocería de automóvil en acero cromado, ahora repintados y modelados como si se tratara de una excavación, de una paradójica *reconstrucción arqueológica*, en donde la figura de montaña y la viveza del colorido recuerdan las rojas y feraces tierras de la Etruria: hoy, la Toscana.

Reconversión en paisaje de lo que era antes huida de todo paisaje: el automóvil como corte veloz del mundo (una operación semejante se aprecia en las prodigiosas *Pagodas*, de Tony Cragg, construidas a partir de llantas).



John CHAMBERLAIN: *Etruscal Romance*

Pero la más bella de las transformaciones es la llevada a cabo en *New Tones, Newton's Tones*, de Tony Cragg. Aquí, el espectro cromático se despliega a través de una colección de objetos heteróclitos, la mayoría de ellos residuos de utensilios domésticos, tocados por la fugacidad de la vida humana y, por ende, revestidos de la melancolía del paso del tiempo, de la inutilidad de todo intento por asegurar otra permanencia que no sea la del destello mismo de la mortalidad, cuya blancura absoluta (ausencia de todo color, como en la *ousía acromática* de Platón) está ahora transfigurada al haber sido absorbida por esos entrañables objetos de uso, teñidos afectivamente (con alguna atención podemos distinguir entre los restos muñecos rotos, trozos de juguetes, etc.: avisos del naufragio de la infancia).



Tony CRAGG: *New Tones, Newton's Tones*

Máxima contradicción: todos esos desechos, muñones de utilitariedad, disuelven su consistencia e individualidad en una suerte de panóptico: la obra puede ser vista *uno intitu*. Elogio del ojo y a la vez doble evanescencia de los objetos: por ser ya inútiles, si aisladamente considerados, y por diluir su figura propia y su volumen en las sutiles gradaciones cromáticas de este suntuoso arco iris. Aquí se muestra relizada, quizá por última vez, la grandiosa concepción clásica de la belleza como *esplendor*. Esplendor, no del ente, sino del ser mismo. Aquí es la bella disposición la que salta a la vista, y la sustancialidad lo que sucumbe. Mas la disposición precisamente de lo escatológico, de lo que está —permítase la expresión, por una vez exactísima— *tirado*. Lo único que resta es el juego de matices y distancias, regido hegemoníamente por la vista, que se enseñorea del conjunto... sólo para reconocer que la movilidad en la transición de una banda cromática a otra es su *propia* movilidad, que él mismo, el ojo, es transición, tránsito. El ser es la negación de lo ente, como sabían ya el Pseudodionisio y Hegel. Pero en esa negatividad queda herido de muerte el propio ser: permanencia del tránsito, belleza del duelo: *Hauch und Duft der Trauer*, "hálito y aroma de tristeza", atribuía Hegel a la bella estatuaría de los dioses griegos. Ahora, esa brisa y ese aroma cabrillean por un instante en la ondulada superficie cromática, en la que los desechos ofician de diminutas cápsulas de tiempo. Paradójica intemporalidad de lo extemporáneo, de tiempos ya sidos, consumidos.

Un paso más, y nos encontramos ante la producción de belleza no sólomente en cuanto a la forma, sino también respecto a la materia, en un macizo *trompe l'oeil* que es igualmente un homenaje de la técnica industrial y de los ultramodernos materiales a la vieja morada *terrestre*. Emoción de la devolución: tal es la afectividad que se agolpa en esos materiales de derribo (*Tiled Path Study with Broken Masonry*, 1989) creados enteramente *ex novo* por la Familia Boyle (Mark, Joan Hills, Sebastian y Georgia).

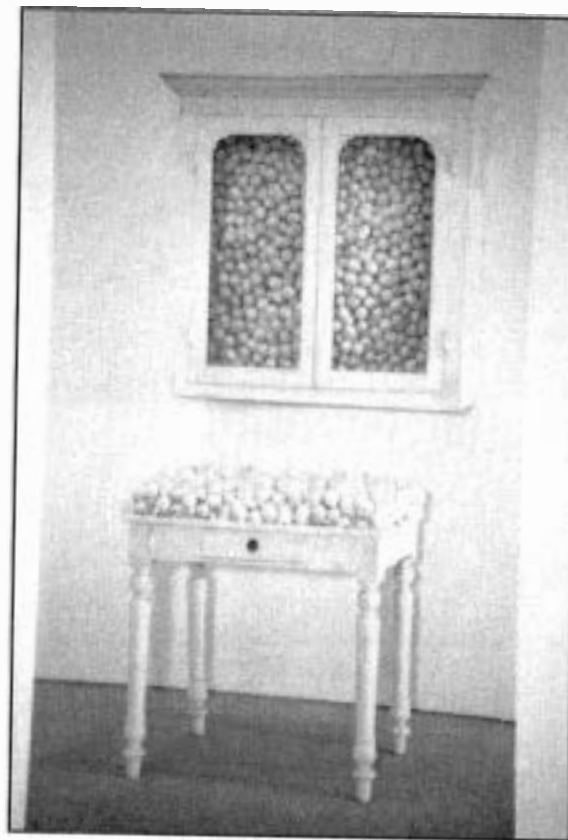
El supuesto suelo levantado, las baldosas rotas: todo ello está fabricado en fibra de vidrio pintada. No reciclado, pues, sino *reproducción* completa del desecho. Nunca podremos pisar ese pavimento: no porque esté roto, sino porque es "falso". Su permanencia, su ubicación en el museo: signos amenazadores de la obsolescencia, ya no de materiales industriales (al contrario, ahora son éstos los que permanecen), sino de la casa del hombre.



Familia BOYLE: *Tiled Path Study with Broken Masonry* (1989)

Table and Cupboard with Egg-Shells (1965), de Marcel Broodthaers, supone en cambio un salto a lo orgánico. Visión irónica de una vida germinal *in absentia*. Cáscaras de huevo vacías depositadas en un viejo armario sobre una mesa: todo el conjunto está pintado de blanco marfil para dar una impresión de pureza y de perfecta composición de estas formas geométricas puras en las que se difumina el mobiliario humano (la ovoide de los huevos, combinada con líneas rectas, casi abstractas, como si de un Mondrian se tratase).

Arte como congelación *atópica*, absurda de un espacio deshumanizado: recordatorio de que la vida está al otro lado.



Marcel BROODTHAERS: *Table and Cupboard with Egg-Shells*

En cambio, podemos encontrar una bien diseminada retención de tiempos y momentos, "atrapados" en esos fingidos restos de sobremesa (la obra se llama en efecto *Trap picture*, 1972): objetos sobre madera pintada en una caja de plexiglás. Daniel Spoerri muestra así la *huella* de la convivencia de los hombres; una huella irrecuperable: siempre es demasiado tarde para intervenir en ese momento mágico, ya pasado, en el que se fraguó una amistad o se deshizo una relación.

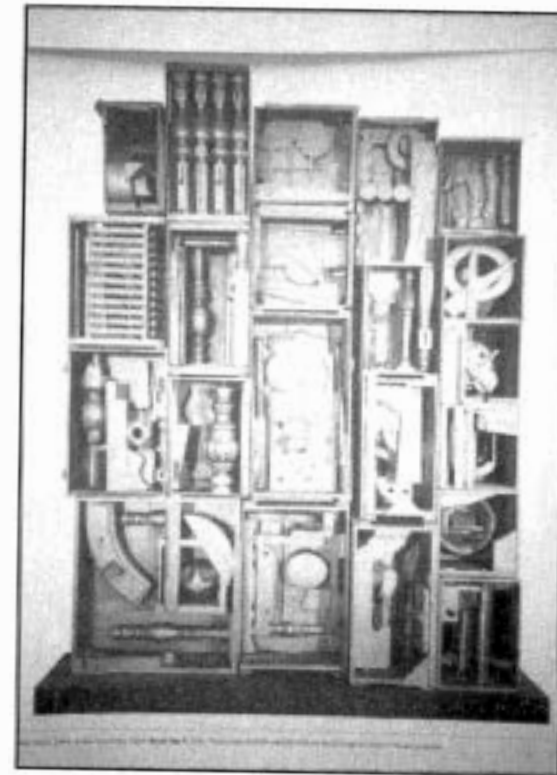


Daniel SPOERRI: *Trap picture*

Doloroso homenaje a Kant: es cierto que el tiempo permanece y no se muda. Somos nosotros los que, en cambio, vivimos a destiempo. El arte puede acercarnos a esa pureza de lo temporal, pero desalojando de ella toda vida, todo movimiento.

Por fin, la congelación aunada del espacio y del tiempo, en un remedo irónico y en el fondo triste de los viejos retablos de iglesia, se da en esta verdadera *revalorización* del desecho a través del *mercado*, simbolizado por la mano de pintura dorada (purpurina) que cae por igual, indiferente como el dinero, sobre objetos heteróclitos: *Royal Tide V*, de Louise Nevelson (1960). Descubrimiento de que la operación de reciclado ecológico era puramente externa, ajena a los desechos mismos, latentes tras el barniz. Incólumes.

Tríptico de la inutilidad última de todo reciclaje que pase (como es el caso del arte) a través de un valor tan cambiante como uniformizador. Al igual que en el caso de Tony Cragg, lo relevante de este "retablo" laico es el choque entre la banalidad de los objetos y la solemne grandeza (algo *pompier*, ciertamente) de la disposición. Pero en este caso la saturación de lo "valioso" hace que la obra esté a punto de confundirse con eso que ella misma pretende denunciar: el "retablo" se parece al entramado de un *office building* y, como en la sensación de asco, la imagen y la realidad se hacen intercambiables.

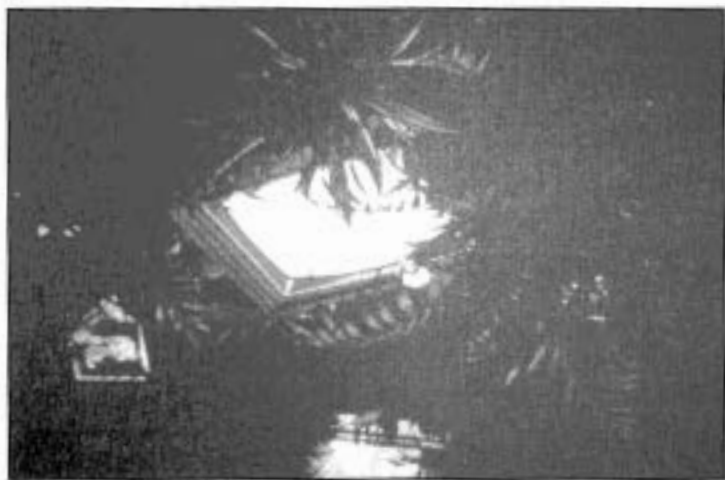


L. NEVELSON: *Royal Tide V*

7.2.- Anestesia hiperestésica

Nos vemos así llevados a una suerte de sublimación del tedio: narcotización de los efectos sociales por saturación de productos y por cruce constante de lo genuino y lo falso. Entronización del *fake*. Y al fondo, el viejo sueño metafísico de sustitución de las vísceras por sólidos mecanismos electrónicamente guiados: *tecnofilia* presente en el continuo *face-lifting* de las ciudades, en la progresiva sustitución de parques y jardines por las llamadas "plazas duras" y, en suma, en la disolución de las barreras entre arte (y menos: "bellas artes"), industria y cotidianidad. La interacción hombre-máquina, como en el *Cyborg* conduce así a un sentimiento de *coolness*, en el que la imagen mediática acaba por dar razón y sentido de la antes llamada "realidad externa", considerada ahora en su totalidad como una ruina del pasado.

Tal es el caso de la *performance* de Nam June Paik: *TV Garden* (de 1974 a 1978). Monitores encendidos como *alien flowers* entre plantas que son ya sólo acompañamiento, ornamento de la técnica, la cual crece ya natural, orgánicamente, lanzando de continuo imágenes, no sólo aunque nadie las vea, sino, diríamos: *para que* nadie las vea.



Nam June PAIK: *TV Garden*

Autosuficiencia de la tecnología, ambigüamente exaltada en el *video-art*. Frío universo robótico, cuyo correlato subjetivo fue ya anunciado mucho tiempo atrás por el surrealista Raul Hausmann en un busto de madera titulado (en sarcástico homenaje a Hegel): *Der Geist unserer Zeit, El espíritu de nuestro tiempo* (1919).



Raul HAUSMANN: *Der Geist unserer Zeit*

La cabeza maciza de madera está revestida sólo exteriormente, como si se tratara de un *daídalon*. Cuanto le ocurra al hombre será puramente externo: gafas, regla de medir, botones de mando, un embudo. Hombre literalmente sin entrañas que genera en el espectador una aséptica *anes-*

tesia ante la deshumanización de una sociedad tecnificada (recuérdense en el film *Metropolis*, de Fritz Lang, los movimientos rítmicos, regulares como en un aparato de relojería).

La reacción frente a este proceso anestésico nos conduce directamente al retorno de lo en él reprimido: la puesta de relieve de lo sensible *en tanto que* sensible. Cortocircuito. Ruptura de toda posibilidad de recuperación, traslación o escamoteo de los desechos por parte del arte.

7.3.- El desecho de la existencia

Atravesamos, “crucificamos” la imagen para llegar a su raíz oculta: la *aísthesis*, la sensación “pura”, o mejor, depurada de toda responsabilidad signica: abierta como lo que es, desecho de la existencia. En esa difusa actitud actual que he denominado transestética de los residuos late la misma consigna provocadora del *graffiti* urbano: “Vuestros miedos son nuestros sueños.” Pero, ¿qué son esos miedos? Son los suscitados por el flujo, la diversión, la seducción que impide la atención a lo fijo, firme y sólido: la atención a lo Uno Idéntico. Miedos provocados por retazos de vida que no son privaciones (puesto que nada les falta), sino al contrario: corrosiones, deformaciones monstruosas de lo real. Cosas que no se adecúan en absoluto a su concepto, que se niegan a tomar la forma que les dicta la ley. Perversiones muy antiguas, y a la vez tan nuestras que sólo en la llamada “Postmodernidad” han florecido y proliferado. *Flores del mal* cuyo aroma equívoco perturba ya a San Agustín.

El Santo siente horror ante las *ruinae corporis* (ver *Confesiones*; X, 31). La voz latina *ruina* significa —lo hemos apuntado ya obsesivamente— “pérdida”. Por eso está asqueado el Santo de ese diario andar reparando, mediante la comida y la bebida, este viejo saco sin fondo. La reparación es el reconocimiento desgano de que la verdad —la verdad de mi cuerpo, al menos— está fuera, en el alimento. Confesión de que él, este cuerpo que llamo mío, es ya lo otro. Siempre lo fue. “No se llama igual que las otras cosas: *corpus*, cosa neutra”. Y sin embargo, San Agustín siente en el alma el punzón de la indigencia, de modo que lo que de veras desea es que Dios destruya de una vez comida y vientre —cuerpo y cuerpos—, que mate a la indigencia con saciedad y que haga, en fin, de lo corruptible temporal inco-

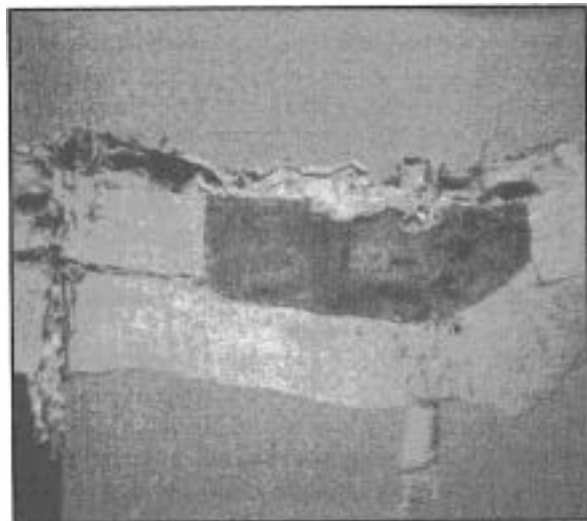
rruptibilidad sempiterna. Pero para ello es preciso concentrar la atención: *Deum et animam scire cupio. Nihilne plus? Nihil omnino.* (“Ansío conocer a Dios y al alma. ¿Y nada más? Nada más en absoluto”). El mundo, ese abyecto lugar de la alteridad y la alienación, queda como suspendido *a divinis*.

Per continentiam quippe colligitur et redigimur in unum, a quo in multa defluximus (“En efecto, por la continencia nos concentramos y reducimos en [ese] Uno a partir del cual nos habíamos derramado en muchas cosas”: X, 29). *Defluximus*: es el flujo, el derramamiento de la propia vida lo que teme San Agustín. No extensión, pues, sino intensidad. Anhelado de trascender hacia dentro hasta el propio Yo para hallar lo inmutable y aquietante. Contenerse, retenerse: sueño de ser estatua. Y así habla con Dios: *Iubes certe, ut contineam a concupiscentia carnis et concupiscentia oculorum et ambitione saeculi* (“Ciertamente me ordenas que me contenga de la concupiscencia de la carne, de la de los ojos, y de la ambición del siglo”: X, 30; cf. Jo. 2, 16). Con todo, alimento y sexo todavía encuentran excusas. Al fin, estamos ligados a lo material, y nuestro propio cuerpo habrá de ser transfigurado después del Juicio Final como *corpus gloriosum*, de manera que los órganos que en este eón cumplen las funciones de asimilación y de reproducción habrán de ser conservados tras pasar aquella barrera de la eternidad, aun cuando no puedan ejercer ya esa función.

Pero no hay excusa para la seducción y perversión de los ojos. El ojo, sabemos ya, es el órgano del control y del dominio: pasa revista a lo de fuera para recogerlo y epitomizar esa multiplicidad en una sola entidad homogénea: el *ens creatum*. Y lo hace también, para, una vez dictaminada su falta de valor, volverse reflexivamente hacia la luz que arde en el *homo interior*. Sólo que el espíritu —que se sale, se derrama por los ojos— siente un amor irreprimible hacia los desechos. La *concupiscentia oculorum* remite a una mortal enfermedad interior: a la *curiositas, nomine cognitio- nis et scientiae palliata* (“curiosidad, velada tras el nombre de conocimiento y de ciencia”: X, 35; las citas siguientes proceden también de este capítulo crucial). Estamos en el reverso seductor de aquello que pedía el buen Kant: que la estética sirviese de *ancilla ethicae*. Aquí estamos en cambio ingresando en una estética de la *transgresión*.

El terror del Santo surge al advertir cómo sus propios ojos se *desvian y divierten*, no hacia una falta, defecto o poquedad, sino hacia *sobras* y excrecencias monstruosas que rebasan toda conceptualización (incluyendo en

ella también a las Ideas racionales kantianas). No lo sublime, sino lo más bajo quiere ese espíritu visualmente descarriado. Desvío de la norma, y más: retroceso. Lo residual como lo efectivamente *superstites*. La superstición del *pagus*, de ese insano lugar salvaje habitado por la *plebs*, por el *ignobile vulgus* que Kant temiera. Superstición pagana: llamada incitante del *caos acuoso*, del inicio liminar, del *transitus* entre vida y muerte. El secreto de las *sirenas*: no sólo las imágenes, también los conceptos se deforman y ablandan. También en ellos rezuma su origen viscoso, entre la linfa y la sangre.



Alberto BURRI: *Sacking and Red*

Visión excéntrica. Primero, la contemplación deleitosa de un *cadáver destrozado*; en él se entrega el fracaso del *synolon*, del *compositum substantiale* (de ahí la promesa de "recuperación", de reciclado final, con mejor "acabado" que el actual). La figura humana, expresión simbólica de lo espiritual (recuérdese el famoso dibujo de Leonardo), está aquí expuesta a su inesquivable futuro: la carroña. Ruptura de toda representación "dulce" de

la muerte: ya sea como alado *genius* en las tumbas clásicas o como el Crucificado de bellas proporciones y breves heridas, y cuya Cruz hiende los espacios, delimitando perfectamente el *axis mundi*: el horizonte visual y la jerarquía vertical de la palabra: *Consummatum est*. Hasta la representación «artística» del dolor supremo puede estar en el mejor orden de cosas.

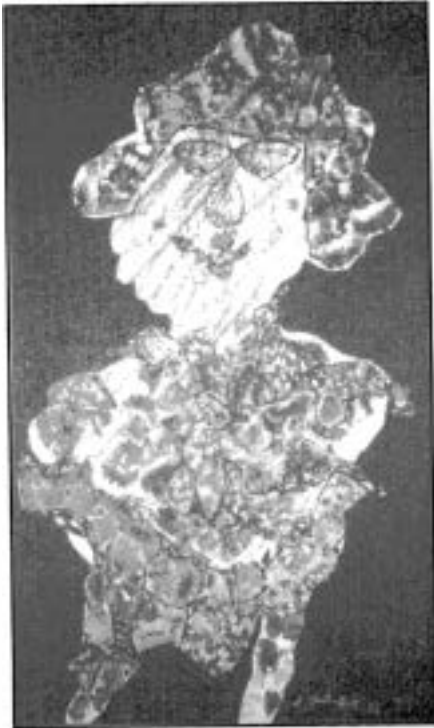
En cambio, el descoyuntamiento del cadáver, los trozos sanguinolentos impiden toda armonía. Y el ojo se empapa, fascinado, de esa sangre suelta, de esa mancha incontenible. Representación simbólica de esta ruptura del ideal metafísico es el lienzo de Alberto Burri, *Sacking and Red* (1954).

Arpillera, goma y pintura vinílica sobre lienzo configuran esta imagen de la carne torturada, del tejido deshecho que tendrá en España reflejo y profundización en el grupo "El Paso" (Manolo Millares y Saura, sobre todo). Pero podemos ir un poco más allá: podemos ir introduciéndonos en el infierno de los sentidos con una fotografía de la *performance Psyche*, de Gina Pane (1974).



Gina PANE: *Psyche*

Aquí la convexidad del vientre, arcaico prototipo de todo lo religioso, pues que anuncia la fecundidad, está rajada, chorreando sangre, rompiendo así a la vez la creencia clásica en la continuidad satinada de la piel, de ese supuesto escudo protector contra la contaminación externa, y la creencia cristiana en la *inmaculada concepción*, en la que no interviene el semen del varón ni la mujer rompe aguas. Útero en cambio fingido sobre el vientre por el afilado cuchillo, la sangre sale al exterior como si fuera un parto inverso, donde las “aguas” del interior están ya fuera y esperan mezclarse con la sangre brotada. Purísima *ruina corporis*: pérdida voluntaria del flujo vital, como en una pagana y dolorosa inseminación de la mujer por el mundo.



Jean DUBUFFET: *Dimple cheeks*

En segundo lugar, sigue San Agustín: *Ex hoc morbo cupiditatis in spectaculis exhibentur quaeque miracula* (“De este insano deseo viene el que se exhiban monstruos en los espectáculos”). *Freaks*: son los tiernos, inermes “monstruos de feria”. El desvío se hace aquí con respecto a la *species*, ya no por lo que hace al individuo. El monstruo es ese cruce caprichoso entre especies diversas de la naturaleza, un coletazo del monstruo acuático vencido, mas nunca del todo dominado. Su estilización estética se encuentra en el llamado *art brut*, que intenta conscientemente descifrar el fresco lenguaje del niño, el loco y el primitivo. Aquí están estas deliciosas, y sin embargo inquietantes *Mejillas con hoyuelos* (*Dimple cheeks*, 1955; técnica mixta y collage con alas de mariposa), de Jean Dubuffet.

El cuerpo monstruoso, desfigurado, está por así decir “trufado” de alas de mariposa, símbolo pagano del alma, de la liberación final del cuerpo: una creencia vuelta irónicamente contra sí misma. Paso continuo, vertiginoso de los otrora bien establecidos límites entre forma bella y materia dispuesta, entre bulto y colorido, entre cuerpo y alma, en fin.

Lo más bajo y lo más alto intercambian casi cómicamente sus funciones, como se aprecia en esa “monstruosa” instalación del *arte povera*: *La Venus de los trapos*, de Michelangelo Pistoletto. Aquí, las “especies” entremezcladas son las de los propios géneros artísticos e históricos.

La propia Venus tacha y niega con su materia grosera lo que afirma con su forma divina. Dechado exterior de hermosura, la estatua es de cemento revestido de mica, para que brille fosforescente en la oscuridad, como si de un reclamo de Las Vegas se tratase. Y todo ello rodeado del estallido multicolor y blando de los trapos, vestidos en harapos en contraste con la blanca desnudez de la estatua. Desechos de la vestimenta humana, desechos de la historia, desechos de los dioses. Instalación que desestabiliza.

Sigamos leyendo a San Agustín: *Hinc ad perscrutanda naturae, quae praeter nos est, operata proceditur, quae scire nihil prodest et nihil quam scire homines cupiunt* (“Y de aquí también el deseo de escrutar los secretos de la naturaleza, que está sobre nosotros, y que no aprovecha nada conocer, y que los hombres no desean más que conocer”). Recordemos la contundente afirmación anterior: “Ansío conocer a Dios y al alma”, *Deum et animam scire cupio*. San Agustín se asombra de que, en cambio, los hombres no deseen otra cosa que conocer los secretos de la naturaleza, los arcanos de ese mundo que él desprecia, y cuyo conocimiento en nada



aprovecha. Pero es que el ojo seducido, fascinado, no busca provecho sino pérdida: no continencia, sino derramamiento. El ojo quisiera olvidarse de sí: no solamente ser en lo otro, sino “ser otro”. Leamos como contraste las palabras de otro santo, éste fingido por la imaginación perversa de Flaubert. ¿Qué desean ver los ojos de San Antonio, cuál la única tentación ante la que ansía sucumbir?: “J’ai envie —exclama— de voler, de nager, d’aboyer, de beugler, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m’émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l’eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu’au fond de la matière, —être la matière!”.



M. PISTOLETTO: *La Venus de los trapos*

¡Ser la materia! Entrega al mundo, sin retorno. Fusión con los flujos primigenios de la vida. La idea fundamental del pensamiento occidental (y no solamente el cristiano) ha sido que la naturaleza, o bien es ella directa-

mente, la raíz de todo orden, o bien es la manifestación de la ordenación divina: *natura signatura Dei*. Como en la Epístola a los Romanos (1, 20), nos servimos de la escala cósmica (y sobre todo en los cielos eternos, que otorgan la medida) para que, *per ea quae facta sunt*, ascendamos a su Hacedor; para que recorriendo el orden de lo visible podamos acceder a lo Invisible, transformándonos de videntes en *oyentes de la Palabra*. Todo ello viene ahora al traste, cuando ni siquiera se intenta disimular la curiosidad malsana con el nombre de “ciencia”, sino que el ojo pretende identificarse monstruosamente con todas las especies, copular con ellas hasta descender *ad inferos*, al seno monstruoso de la *chôra*. Es el *barro desafiante*, *Challenging mud*: la imagen del *Happening* de Kazuo Shiraga, con ocasión de la primera exhibición en Tokio del Grupo Gutai (1955).



Kazuo SHIRAGA: *Challenging mud*

La lucha, el “conflicto amoroso” (como entre lo aórgico y lo orgánico, en Hölderlin) entre el barro de una tierra en germen y el cuerpo humano llevan a una fusión orgiástica, representada aún con mayor brío por la huella del cuerpo desnudo de Ana Mendieta en la tierra, según una de sus *Vulcano Series* (1979).

Esa impronta, escultura al revés, vaciado de carne (*earth-body sculpture*) es rellena luego con hojas, semillas y tierra; sobre el conjunto se vierte luego pólvora, que se inflama como queriendo establecer la estrechísima afinidad entre la tierra madre y la mujer: el máximo de los *arcana naturae*: el fuego viscoso de la tierra frente al frío azul del cielo.



Ana MENDIETA: *Vulcano*

San Agustín, en cambio, extraviado *in hac tam immensa silva* busca afanosamente cortar y arrojar de su corazón, literalmente *prescindir* de todo lo mundano, y sobre todo de esa terrible coincidencia de carne, fuego y tierra que, en lugar de engendrar nueva vida, destruye la vida verdadera, la vida del espíritu. Pero las “insidias y los peligros” no han terminado. El Santo avisa también de la concupiscencia de quien se complace en *theatra*, en “espectáculos teatrales” que no serían sino el simulacro perverso, deformado, de la *Geselligkeit*, de la sociabilidad que buscaba cimentar Kant mediante la belleza. Esos espectáculos cortan en cambio la raíz misma de la “comunicabilidad”. En términos de una “transestética de los residuos”, dichos espectáculos

—poco edificantes, a la verdad— son los *happenings* y las *performances* en los que se disuelve el principio del Estado-Nación, esa sustancia divina, esa realidad efectiva de la Idea con la que soñara Hegel. Ahí está, como ejemplo señero, la instalación *Germania*, de Hans Haacke, en la Bienal de Venecia de 1963, es decir: 60 años después de la toma del poder por Hitler.



Hans HAACKE: *Germania*

Ningún símbolo mejor que éste para expresar la rotura, el quebrantamiento de ese *substratum* sobrenatural y sobrehumano deseado por Kant para cerrar perfectamente el sistema. Lo que se nos ofrece es la imposibilidad misma de todo espectáculo, por hundimiento del suelo. Los especta-

dores son invitados a invadir el recinto para que se escuchen sus pisadas sobre los escombros, siniestramente peraltadas por altavoces. No es posible marchar ni avanzar: *piétiner sur place*. Recuerdos de un país roto que una vez quiso ser el corazón generoso de los pueblos (Hölderlin). ¿Dónde está la sublimidad de la guerra, “llevada con orden y respeto sagrado a los derechos civiles” como exigía Kant? Revulsivo del orden, contraorden: *Gegenwort*. Es la “contravoz” que ahora, tras Auschwitz, piden absurda, hermosamente que lancemos con ellos Hans Haacke y Paul Celan.

Oscilando ahora al otro extremo: la seriedad trágica y grave de Haacke y su admonición relativa al pasado pueden verse bien complementadas por la sátira de Cady Noland, *Deep Social Space* (1989): una corrosiva radiografía de los ideales norteamericanos y su forma de vida al presente.



Cady NOLAND: *Deep Social Space*

Barras metálicas de gimnasia, equipo de equitación, barbacoa, cadenas y hojas metálicas impresas, apoyadas en las paredes de la sobrecargada habitación. En las hojas, fotografías de Patty Hearst, la hija del magnate (las cadenas recuerdan el secuestro), una de las primeras “víctimas” afectadas por el llamado “síndrome de Estocolmo”. El desorden heteróclito de la habitación no sólo no alivian, sino que agravan la sensación de impotencia y desperdicio, allí donde el tedio se va aproximando peligrosamente a la repugnancia (*Anekelung*, llaman los alemanes a esa sensación, que Kant asocia certeramente en su *Antropología* con la falta de sensaciones de la que adolece el espíritu, y en donde se pone de relieve la vacuidad de la propia existencia): tanto más desnuda, añadiríamos, cuanto más sobrecargada de bienes de consumo y útiles para el *body-fitness* se halla nuestra estancia. Ridiculización de la vida cotidiana. A través de toda esa abundancia se muestra, *brilla por su ausencia* aquello que falta. Espectáculo de la nada, nadería que oculta púdicamente restos de vidas a medio vivir.

Esa impresión de agobio se tiene igualmente ante la instalación de Stuart Brisley, *Leaching out from the Intersection* (1981), donde la colada ridiculiza todo intento de salvar aquellos puntos en los que más cerca se está del puro desecho: habitación-lavandería, matadero, hospital.

O el cruce —siniestro en su asepsia— de esos dos últimos ámbitos, en la impresionante *Cell III*, de Louise Bourgeois (1991), en donde los fluidos: la sangre o el agua (grifos inútiles, colocados en la puerta), la carne y los miembros son tratados de forma inversa a como vimos en Pistoletto: contenidos desechables, inmundos y contaminantes son realizados en materiales nobles, en mármol, como para perpetuar el momento mismo de la mutilación y la sangre.

Obsérvese además la presencia inquietante del espejo, que “inmiscuye” al espectador en la contemplación “serena” de la clínica-matadero claustrofóbica.

Tales son los terribles “espectáculos teatrales” que obligan al ojo a sumergirse en la sangre y el hedor, en los abismos de nuestra finitud, de nuestra *ruína*, de eso que San Agustín pretendía evitar centrando el ojo de su alma en un Dios inmóvil, en una suerte de almohada o *repoussoir* (“Inquieto está nuestro corazón hasta que repose en ti, Señor”, *Inquietum est cor nostrum donec requiescat in te, Domine*).



Stuart BRISLEY: *Leaching out from the Intersection*

Pero todavía nos resta una vuelta de tuerca. Así, concluye el Santo: *nec anima mea unquam responsa quaesivit umbrarum; omnia sacrilega sacramenta detestor* (“ni mi alma consultó jamás a las sombras, y detesto todos los sacrílegos sacramentos”). Buscar la respuesta entre las sombras de los

muertos: prácticas espiritistas de que San Agustín nunca gustó. Y sin embargo, ¿qué otra cosa que indagar por entre las sombras del pasado hacemos todos nosotros al leer los viejos textos, al contemplar las viejas pinturas y esculturas, al dialogar en fin —como decía Ortega— con la Isla de los Muertos? Sin embargo, la estética transgresora y *abjecta*, de camino voluntariamente desviado del bien... y del mal, no pretende en absoluto dominar el presente y el futuro conociendo los dictámenes de las almas muertas, sino interiorizar piadosamente el rasgo común del sufrimiento y la mortalidad. No es necesario estar muerto para ser una sombra de sí mismo: de los ideales no cumplidos, de las expectativas abortadas, de un pasado tardíamente rechazado (y siempre es tarde para el rechazo y el arrepentimiento).



Louise BOURGEOIS: *Cell III*

Algo de eso nos transmite el desolado paisaje escogido para la *performance Instant Temples*, de Milan Knizak: una cantera abandonada, cercana a Marienbad; la fingida crucifixión de una mujer desnuda, sus formas blancas y muelles incogruentemente surgiendo del yermo artificial, dejado de la mano del hombre.



Milan KNIZAK: *Instant Temples*

De nuevo la sensación de algo que no está en su sitio, algo que causa pavor (*entsetzt*, diría un alemán) por estar desquiciado (*Entsetzen*). Una burla dolorosa, no sólo para el cristiano, sino quizá y sobre todo para quienes querían fundar una laica religión solidaria con los pobres aquí, en la tierra, sacando de ella sus tesoros y poniéndolos a disposición de la sociedad. Es el fracaso del último relato de emancipación lo aquí representado (la *performance* es de 1970-71, poco después de la llamada “Primavera de Praga” y del “socialismo de rostro humano”).

Omnia sacrilega sacramenta: expresión de la más alta tentación, de la más peligrosa, casi como si estuviéramos frente al Anticristo. Pues esos sacramentos que rozan lo sagrado pretenden restaurar la vieja religión de la carne y de la sangre, patrocinados como están, piensa el Santo, por el Diablo, *simmia Dei*: el remedo deforme de Dios. Sin embargo, San Agustín no tiene en cuenta que pueden celebrarse “sacramentos” que, en su travesía del mar del dolor, pasen entre la *Scylla* de la sujeción a la Unidad, a la Norma y al Bien Sumo y la *Caribdis* del elogio del placer y la carne, a la sombra —querida o no— del Mal. Sacramentos que hablen en efecto de lo “sagrado” como misterio tremendo de comunión en el dolor, de acompañamiento en los *tránsitos*, de aceptación de la fragilidad de la carne y de la desesperación ante la muerte del ser querido. Sacramentos de transgresión del bien y del mal: aceptación de la latencia en nosotros del caos primigenio.

Pero también aquí, para terminar este largo periplo, debemos establecer una gradación que tendrá casi funciones también de recopilación de todas las actitudes estéticas aquí examinadas. Y así pasaremos de la representación sacrilega —entre sarcástica y neopagana— de la muerte del Justo (en este caso, del propio artista) a la conciencia de la imposibilidad de imaginar la propia muerte, o del elogio —entre impúdico y gozosamente reivindicativo— de las propias secreciones a la “redención” final, obtenida al fin de la “redención” por cargar voluntariamente con la muerte del otro en una vida para siempre “tocada”, afectada por esa fisura. Un final muy significativamente cercano a aquel ideal por el que pugna la ardiente alma agustiniana, pero obtenido no por apartarse escrupulosamente de los senderos de la perversidad (perversidad, naturalmente, respecto a la abstracción rectilínea de una Ley impuesta), sino por introducirse resueltamente en ellos, por atreverse a soportar en fin la muerte en el alma y los estigmas del sufrimiento ajeno en el cuerpo propio.

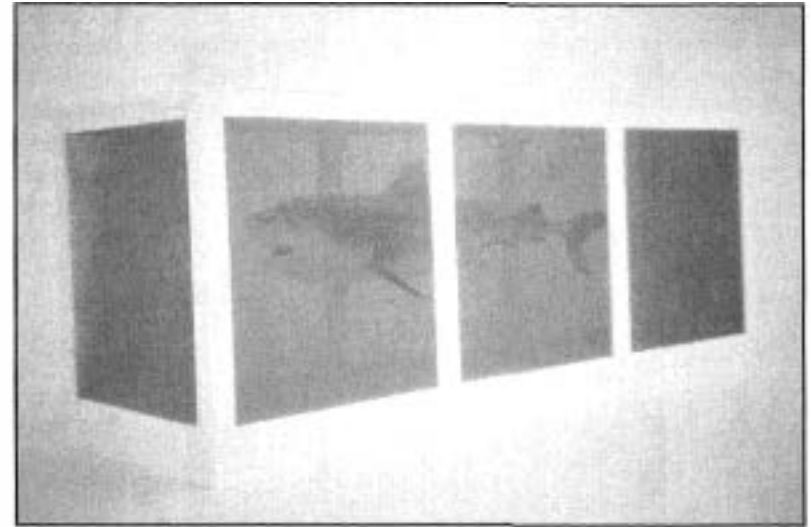
El primer paso corresponde a una fotografía de una *performance* inolvidable de Hermann Nitsch (*80th Action*, 1984) en Prinzenndorf, Austria, donde el artista, manchada de sangre la túnica blanca, está crucificado simbólicamente delante de un buey abierto en canal, como en el conocido cuadro de Rembrandt. Es importante resaltar cómo la línea de sangre que mancha la túnica (ideal de pureza y castidad) sigue la línea vertical de las abiertas entrañas del buey.



Hermann NITSCH: *80th Action*

Además, aquí interviene por vez primera (al contrario de la “anestésico” clínica-matadero de la Bourgeois) el olfato, el más agresivo de los sentidos, el paroxismo diríamos del oído, ya que los vapores avasallan el interior del hombre y le recuerdan su origen terrestre y la fragilidad y excepcionalidad de su postura de *anablepa*: el animal que mira hacia arriba.

El segundo paso se da en la contemplación de ese imponente tiburón tigre, sumergido en una solución de formaldehído en una piscina de cristal y de acero. Damien Hirst tituló a la instalación: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991).



Damien HIRST: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*

La incongruencia de decir “no existo” mientras estoy existiendo queda patente en esta indecisión entre la realidad y la representación “artística”, una indecisión cercana ya por ello a los linderos de la repugnancia, pero contenida todavía (en una situación análoga a la de la estancia de Bourgeois) gracias a la asepsia de la presentación: a su sobriedad científica, casi diríamos a la pureza y castidad de esta muerte, suspendida *como si* el animal depredador (“si está muerto, lo perdono”, dice del rebelde Thomas Müntzer el Obispo en *Le diable et le bon Dieu*, de Sartre) hubiera conseguido para siempre, también él, su *corpus gloriosum*.



Los tres ejemplos siguientes nos sumergirán necesariamente en la sensación de asco, por la que tendremos necesariamente que pasar (como en los trances místicos) para encontrar la “redención” terrestre. En principio aparece públicamente cubierta todavía por la orgullosa reivindicación feminista de los desechos del propio cuerpo, artísticamente transformado el reguero de sangre de la menstruación en bolas de cristal que remedan rubíes (Kiki Smith; *Zug*, de 1993).



Kiki SMITH: *Zug*

Inversión plena del asco: aquí la secreción, la excrecencia es guardada como si se tratara de algo valioso, de la misma manera que el desnudo femenino se presenta como contrahecho, en un violento escorzo que rompe

la imagen tradicional que el varón tiene del cuerpo femenino como “objeto de deseo” y a la vez —contradictoriamente— como conjunción perfecta de formas bellas. El segundo caso lleva al paroxismo (hasta darle la vuelta irónicamente) esta reivindicación *genérica* de lo extraño y aun repugnante para el varón. Se trata de una fotografía (siendo el “original” una transparencia Cibachrom, más cristal, acero y aparato eléctrico) en la que podemos constatar la verdad del aserto kantiano sobre lo asqueroso. Aun sabiendo que se trata de un confesado “fraude” (*fake*): la reproducción de una reproducción que a su vez juega (como en el caso de la Familia Boyle) con la fibra de vidrio para remedar el intestino de una cerda, la yuxtaposición del supuesto tubo digestivo-excretorio (lo más bajo) con el cabello artificial, rubio y seco (lo más alto: el bucle como síntoma de la espiritualización del amor) constituye un genuino “rizar el rizo” (*Loop my Loop*, de Helen Chadwick, 1991).



Helen CHADWICK: *Loop my Loop*

Doble espiral, doble hélice como un sacrílego ADN, con manchas de supuesta sangre, en doble manifestación de atracción y de repugnancia del cuerpo femenino en su interior y en su exterior. Orgullo de pertenecer a la tierra y de reivindicar el residuo que es la propia figura simbólica, el "imaginario" de la mujer: *simmia simmii Dei*, imitación carnal de la imitación diabólica de Dios. Y, por ende, paso a la reconciliación por doble negación dialéctica, como Hegel sabía. Pero antes es preciso pasar por el trance quizá más duro de todos: la representación de la putrefacción del propio cuerpo, comido por los gusanos. Una paradójica *Action postume* (1974), de Gina Pane, a quien ya conocemos por su *Psyche*. Tremendo sarcasmo de aquello que en el *Fedón* exigía Sócrates del filósofo: que su meditación y su vida fueran una *praeparatio mortis*. Pero aquí la muerte no es presentada con la jovialidad del sabio que toma la cicuta, ni como el *genio* que baja abatida su antorcha o como el Cristo que bendice a sus enemigos desde la Cruz, sino como una vuelta de la tierra a la tierra. Y sin embargo, es admirable la serenidad reflejada en los rasgos de la artista, el delicado equilibrio que aquí se muestra entre extrema vulnerabilidad y violencia, entre mascarada y masoquismo, en fin.



Gina PANE: *Action postume*

Última, definitiva retorsión: la vida entera, tomada como residuo. Residuo de esperanzas, frustraciones e ideales que surcaron transversalmente la existencia, hiriéndola, alzándola o abajándola. Aceptación plena del residuo como tal: transgresión de la transgresión, verdadera *muerte de la muerte*. Aquí resulta ya indiscernible si el sacramento es sacrílego o dolorosa, pavorosamente cristiano. El título ya no es sarcástico, como en el caso del "retablo" de purpurina de Louise Nevelson y su *Royal Tide V*. Se trata del *Tríptico de Nantes*, de Bill Viola (1992): una proyección de video en donde el sonido es primordial (también aquí se da un blando susurro, más angustioso y siniestro empero que el descrito en el Primer Libro de los Reyes para anunciar la llegada de Yaveh Dios).



Bill VIOLA: *Tríptico de Nantes*

Con el tríptico cae por tierra la hegemonía del ideal metafísico de la pureza pétrea, de la inmovilidad estatuaria. Mas no para sustituirlo por una en el fondo fácil sumisión "al sentido de la tierra", es decir, para una celebración anacreóntica de la carne y los sentidos, sino para aprender la dura lección del *continuum* "vida-muerte", para descifrar en los rasgos descarnados del moribundo el presagio del nacimiento. *Nupcia que es tránsito*. Platón no es vencido, sino solamente "desplazado", sacado también él de quicio.

La aséptica e higiénica afirmación de la *ousia* incolora, amorfa e intangible: el ente entitativamente ente, queda ahora desvelado en su verdad.

Era la Muerte, necesaria sin embargo para medir la intensidad de la vida. Y a las mientes vienen unos versos de Luis Cernuda, en un poema no en vano titulado —como para exorcizar tanta seca imperfección— *Mutabilidad*:

Alma, deseo, hermosura
son galas de las bodas
eternas con la muerte:
incolora, incorpórea, silenciosa.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Catedral de Chartres: Portail Royal	87
Catedral de Chartres: Fachada meridional	88
Michael Morley: <i>Los Angeles Yellow Pages</i>	91
Ivan Smith: <i>Burial</i>	93
Tod Williams: <i>New York, 1978</i>	94
Maya Lin: <i>Vietnam Veterans Memorial (I)</i>	95
Maya Lin: <i>Vietnam Veterans Memorial (II)</i>	96
Tony Smith: <i>Die</i>	119
Nacho Criado: <i>Dáda</i>	120
Nacho Criado: <i>In the Corner, I y II</i>	122
Francisco González Torres: <i>Sin título (Orfeo, dos veces)</i>	126
Camelot: <i>Las Vegas</i>	131
Gian Lorenzo Bernini: <i>El éxtasis de Santa Teresa</i>	133
Étienne Louis Boullée: <i>Cenotafio “al estilo egipcio”</i>	140
<i>Mall</i> de Washington	144
Karl Friedrich Schinkel: <i>Elizabeth Kirche</i> (Fachada)	148
Karl Friedrich Schinkel: <i>Elizabeth Kirche</i> (Interior)	149
Karl Friedrich Schinkel: <i>Elizabeth Kirche</i> (Ábside)	151
Robert Smithson: Vistas del <i>Hotel Palenque</i>	152
Gordon Matta-Clark: <i>La casa hendida</i>	154
SITE: <i>Ghost Parking Lot</i>	155
SITE: <i>Indeterminate Façade</i>	157
SITE: <i>Notch Project</i>	159
Port Aventura (I).....	161
Port Aventura (II)	162
Las Vegas: Luces de neón	163

Las Vegas: <i>Hotel Luxor</i>	164
César (Baldaccini): <i>Compression</i>	176
John Chamberlain: <i>Etruscal Romance</i>	177
Tony Cragg: <i>New Tones, Newton's Tones</i>	178
Boyle (Familia): <i>Tiled Path Study with Broken Masonry</i>	180
Marcel Broodthaers: <i>Table and Cupboard with Egg-Shells</i>	181
Daniel Spoerri: <i>Trap Picture</i>	182
Louise Nevelson: <i>Royal Tide V</i>	183
Nam June Paik: <i>TV Garden</i>	184
Raul Hausmann: <i>Der Geist unserer Zeit</i>	185
Alberto Burri: <i>Sacking and Red</i>	188
Gina Pane: <i>Psyche</i>	189
Jean Dubuffet: <i>Dimple cheeks</i>	190
Michelangelo Pistoletto: <i>La Venere degli stracci</i>	192
Kazuo Shiraga: <i>Challenging Mud</i>	193
Ana Mendieta: <i>Vulcano</i>	194
Hans Haacke: <i>Germania</i>	195
Cady Noland: <i>Deep Social Space</i>	196
Stuart Brisley: <i>Leaching out from the Intersection</i>	198
Louise Bourgeois: <i>Cell III</i>	199
Milan Knizak: <i>Instant Temples</i>	200
Hermann Nitsch: <i>80th Action</i>	202
Damien Hirst: <i>The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living</i>	203
Kiki Smith: <i>Zug</i>	204
Helen Chadwick: <i>Loop my Loop</i>	205
Gina Pane: <i>Action postume</i>	206
Bill Viola: <i>Tríptico de Nantes</i>	207

ÍNDICE

Presentación.- Habitación de tierra	5
Agradecimientos	13

PRIMERA SECCIÓN MINIMA AESTHETICA

CAPÍTULO PRIMERO

Algo que hace tiempo ha lugar. (Del arte en general)	17
---	----

CAPÍTULO SEGUNDO

Antiguas faltas de amor. (Del arte y su interpretación)	28
--	----

CAPÍTULO TERCERO

Imaginosos de mundo	38
3.1.— Del sistema de las artes	38
3.2.— De la poesía.	47
3.2.1.- Digresión sobre un poema de Trakl.....	53
3.3.— De la inmiscusión de la poesía en las demás artes	64

SEGUNDA SECCIÓN EL ARTE Y LOS DESECHOS

CAPÍTULO CUARTO

Apocalypse Neither Now Nor Ever. Postmodernidad sin fin71

CAPÍTULO QUINTO

El arte y el cuerpo98

- 1.— De la deshumanización del arte
a la desmaterialización de lo real.....100
- 2.— Ausencia de referente109
- 3.— Comicidad simulacral y seducción del cuerpo112
- 4.— Desconfianza hacia la biografía y retorno a la vida124

CAPÍTULO SEXTO

That's entertainment! Ruinas de plástico130

CAPÍTULO SÉPTIMO

- Transestética de los residuos**167
- 7.1.— Ecología estética.....175
 - 7.2.— Anestesia hiperestésica184
 - 7.3.— El desecho de la existencia186

TÍTULOS PUBLICADOS



POESÍA

- 1.- EL ÍNTIMO ASEDIO.
Javier Jover.
(*Accésit del Premio Rafael Alberti 1992*)
- 2.- ÁRBOLES EN LA MÚSICA.
Amparo Amorós.
- 3.- EL MAPA DE LOS AÑOS.
Francisco Díaz de Castro.
- 4.- NIEVE, LUNA, FLORES.
(*Antología del Haiku japonés*)
José María Bermejo.
- 5.- A LA LUZ DEL INVIERNO.
Philippe Jaccottet.
(*Versión de Rafael-José Díaz*)
- 6.- VIAJE DE INVIERNO.
Juan Barja.
- 7.- COMO SE NOMBRA EL AGUA.
Juan Antonio Martín.
- 8.- CAUCE DE ESPUMA.
Verónica Goitia.
- 9.- ESCRITO EN EL SILENCIO.
Ana María Navales.
- 10.- POESÍA CONTEMPORÁNEA DE MALLORCA.
(*Antología de poetas en castellano*)
Edición de Xisco Juan.
 - 11.- DOMICILIO.
Javier Jover.
 - 12.- CARTOGRAFÍA.
Francisco León.
 - 13.- LA VISITA DE SAVITRÍ.
Diego Sabote.
 - 14.- IMAGINARIAS.
Aliocha Coll.
 - 15.- ORLANDO
O EL DESCONCIERTO DE LAS ALONDRAS.
Carmen Díaz Margarit.
- 16.- EXOTARIUM II: CUERPO INSEGURO.
José Luis Reina Palazón.
 - 17.- EL LUGAR AUSENTE.
Roberto Mosquera.
 - 18.- ASÍ EL SILENCIO.
Carlota Vicens.
 - 19.- RUIDO DE FONDO.
José Vidal Valicourt.
 - 20.- DIARIO MUNDO.
Adolfo Cueto.
 - 21.- LOS DÍAS SIN NOMBRE.
Ricardo Martínez-Conde.
- 22.- EL LIBRO NEGRO.
Emilio Arnao.
- 23.- EL BAILE DEL ESCUALO.
Xisco Juan.
- 24.- EL ÁRBOL DE LAS MARIPOSAS.
Anton van Wilderode
(*Traducción de J. L. Reina Palazón*)
- 25.- ESPACIO INTERIOR.
Almudena Urbina.
- 26.- CONTEMPLACIÓN DE LA CAÍDA.
Juan Barja.
- 27.- LAS MORADAS.
Amparo Amorós.
- 28.- DESDE EL VÉRTIGO.
Javier Pérez Bazo.
- 29.- CÁMARA OSCURA.
Paolo Ruffilli.
(*Traducción de J. L. Reina Palazón*)
- 30.- LA EPOPEYA DEL LABERINTO.
Beatriz Hernanz.
- 31.- LOS HIJOS DE NINGÚN TIEMPO.
Diego Sabote.
- 32.- EL CEMENTERIO MARINO.
Paul Valéry.
(*Traducción de Amparo Amorós y Monique Allain-Castrillo*)
- 33.- LOS OJOS HABITADOS.
Carlos García-Osuna.
- 34.- QUE EN PAN CRECÍA.
José Manuel Suárez.
- 35.- LA MIRADA.
José Méndez.
- 36.- VOLTERETA EN EL AIRE.
Mario Lucarda.
- 37.- ANTOLOGÍA DE CIEN POEMAS.
Elisabeth Borchers.
(*Traducción de J.L. Reina Palazón*)
- 38.- LA VOZ DE LOS POETAS.
Miguel Veyrat.
- 39.- VIDA FRONTERA.
Federico Serralta.
- 40.- TIEMPO ENTERO.
Francisco León.