



Nada puede allí. Desviaciones sobre lo imaginario

Sergio Espinosa Proa

UNO

LO MÁS DIFÍCIL ES *NO DECIR* ALGO. La escritura quisiera, de un difícil modo, pues tal vez no es propiamente un querer, hacerlo. Dejar de decir: dejar de estriar, dejar de estirar, dejar de iluminar, dejar de difuminar las cosas. No falta nunca quien diga qué son ellas, para qué podrían servirnos. Cómo han llegado allí. Esto es, en general, un decir por decir. Es también la esencia de la obligación. De la abundancia de tales lugares sobreviene más bien la fatiga.

En cambio, la escritura —el arte, lo poético— abre un boquete en el decir. ¿Cómo lo hace? Difícil decirlo. Al escribir, al pintar, al cantar, no se piensa, se ejerce la diferencia. *Ello* actúa. *Ello* deja ser al dejar de decir. La diferencia no es un tema para el pensamiento; ella es *lo que* escribe. Turbia esplendencia, se observará.

La obra de arte inicia su singladura —su errancia— con este (mínimo) equipaje: una ocasión, un perímetro para la escritura. ¿Sobre qué? Error: la escritura no está encima. Lo difícil —con perdón, entre muchos otros, de Oppiano Licario— no es tampoco un mero estímulo. ¿Hay cosas antes de que un decir las arranque de su inconsistencia, de su natural huidizo? La escritura, en cualquier caso, no se pone a hablar de ellas. Las cosas sólo son cosas en la escritura, es decir: en su pérdida de objeto. La escritura *no tiene objeto*. Con más rigor: la escritura, el arte, es la desaparición del objeto.

En su desaparición, algo sin embargo emergería. ¿Las cosas? ¿*Esa cosa* que es la escritura? ¿Qué dice ella? He aquí la máxima dificultad. Por eso toda obra comienza por el comienzo: escribir, ¿es decir algo a propósito de algo? ¿No es algo más, o, mejor, algo *menos*?

Vivimos en y por la memoria, y la memoria es, aquí y en China, el único antídoto eficaz contra la muerte. Eficacia simbólica, se entiende: nadie, nada se salva de la desaparición. La memoria, aun si luminosa, obedece por fuerza a un funesto deseo.

La memoria, en realidad, sólo designa la pernoctancia de la escritura, la pernoctancia de la obra. Escribir es esa pernoctancia. Cruzar la noche. No desafiarla. No esperar nada de ella. Cesar de decir. Comenzar.

Comenzar *desde* el fin¹.

¹ Este párrafo, que reproduzco aquí con pequeñas variantes, se escribió inicialmente como Editorial para el Nº 1 de la Revista *Funes. Ensayo, poesía & crítica*, Zacatecas, primavera de 2004.

DOS

Comencemos, pues, desde el fin. A saber, por nuestra vida. Ella es un inverosímil resultado, la patencia misma de lo improbable. Nuestra vida es *lo último*. Abrir inmediatamente los oídos, cerrar soberanamente los ojos: Cage y Char, sin muy bien saberlo, sin muy bien quererlo, se encuentran en la misma mesa de disección que imaginó o dispuso Lautréaumont. No, desde luego, para ellos. Para cualquiera. Es decir, para nadie. No está claro si sólo es una cuestión de instintos. Está claro, sin embargo, que el instinto es cualquier cosa excepto pura naturaleza. Peor aún: la naturaleza ni siquiera es la naturaleza. Una x, un mero signo, tres puntos suspensivos, eso es. Allí donde la cultura —que tampoco muy bien se sabe lo que es— termina, se despeña. La naturaleza, cuanto más, es cultura dormida. Su caída. Naturaleza, el *sueño* de la cultura.

Desde la cultura, que moldea nuestras vidas, la naturaleza es una masa sin amasar. Es, piénsalo así, el agua que no has de beber. De algún modo, los animales culturales persisten en su inculturabilidad. Será necesario atender a esos modos. Animales, sólo por lo que de incultivable, de inprovechable hay en cada uno de ellos. Aun así, el espíritu los integra, los rige y los dirige. Están, según se dice, *vivos*. Tampoco sabemos, bien a bien, qué cosa (si es una cosa) nombra la vida. ¿Organización? ¿Necesidad? ¿Necedad? ¿Error? ¿Fallo de la entropía? Si hay un plan, la vida no lo confirma, o al menos no lo que se dice en él encaja. Excepción, descuido de Dios. Seguramente sólo a tal título y en principio podría admitirse.

Nuestra vida. Nuestra vida, lejana. Lejanía.

La cultura —esa fluctuante decisión colectiva, esa multitud unánime que inventa lo real, que escinde lo real de lo irreal— admite un no estar seguro. La vida es el lugar de esa lejanía. ¿De dónde vendría si no esta inestabilidad, esta labilidad, esta distancia sin espacio, o este espacio sin medida? ¿Del cuerpo? ¿Del espíritu? ¿De su mutua impracticable si bien implacable anulación? ¿De la muerte, o de sus espectrales presencias? ¿De su fuerza? ¿De la presencia de lo espectral, de lo *sin imagen*? De su presencia, ¿*en dónde*? La vida es, a fin de cuentas, el lugar de ese preguntar.

Pero, antes, desconfiemos, tú y yo al menos, si es que difícilmente hay que dar por supuesto y compuesto un “nosotros”, al menos por disciplina: tampoco es, propiamente, por más que quepa en la palabra *desde*, un lugar. La y de tu y yo es lo que ahora interesa. Esa y es el principio del final. Que haya relación, que entre las presencias y las ausencias se anuncien puentes. Tal es el fin de todas las cosas. Que *ensamblen* unas con otras, unas por otras, unas en lugar de otras. Es preciso que lo que hay sea intercambiable. La materia por la energía, el pensamiento por la sensibilidad, la imagen por la palabra. El sentido por el sinsentido, lo consciente por lo inconsciente. La vida por la muerte. Nada sería creíble, es decir, real (y en consecuencia tampoco “irreal”), sin esa intercambiabilidad.

Comenzar por el fin, desde él.

Nuestra vida da comienzo desde, a partir del límite que ella no es y que ni siquiera alcanza a nombrar. La vida comienza desde el límite de ese nombrar lo que es. De ese expeler o apartar lo que no es. Pero —fortuna o desastre— *eso que no es* forma inexplicable parte de la vida. Inexplicable, insoportable, incoercible parte. No hay realidad sin su impresentable doble. Y entre ellos se da, de nuevo, por fuerza, la intercambiabilidad. La cultura quiere *un mundo*, pero al quererlo engendra, sin querer, infinitos mundos. No sólo uno por cabeza, sino un infinito de mundos por cada una de ellas. La naturaleza nombra, olvidándolo enseguida, ese mundo único que lo único que quiere es limitar la especularidad de todas las cosas del mundo. La verdad nunca puede no ser una verdad virtual, porque aspira a delimitar el todo. La verdad de lo virtual. No puede haber otra. No hay otra virtud de la verdad.

La cultura quiere un mundo. ¿Ahora bien, cómo podría quererlo, si ella misma es el producto del mundo? El puente es cruzado una y otra y otra vez. El mundo es el mundo de la cultura, no hay más.

No hay más, pero sí hay *menos*. Menos mundo, menos de mundo. No por ausencia o falta de cultura. Al contrario. El menos del mundo se adivina en el exceso de mundo. Tampoco por efecto primario de una especularidad o correspondencia esencial. *Hay* un menos de mundo, una falta de mundo que no es una falta a llenar, que no es una necesidad a satisfacer. La cultura es propensa a excepcionales descalabros. Uno de ellos es la vida. Eso que al menos así se deja llamar.

El menos de mundo no se define, pero se deja adivinar. Es, por seguir con la metáfora, un caer de puentes. ¿No es eso, justamente, soñar? Pensar es soñar por otros medios. No se sueña otra cosa. El sueño es el menos de mundo. Menos que una cosa, menos que un espectador: el sueño jamás es un espectáculo. Los ojos están *caídos*. El puente está suspendido, roto. Insostenible, insostenido. No hay un mundo de los sueños. ¿Cómo *se llega* al otro lado? No se llega, *nadie* llega. Ni yo, ni tú. O se llega sin en verdad desear llegar, llega el límite de todo nadie. El puente que no conecta no es un puente. Eso es, sólo eso es. Lo intransitable, lo inintercambiable. Algo común, pero no comunicable. Una palabra hundida en sí misma. Una imagen que no se da a ver. Un pensamiento atrapado en el pensamiento.

TRES

Esto es un misterio, pero el misterio, como el león, no es nunca como lo pintan. Con él no se puede hacer nada, es ante todo un cesar. Nada puede allí. Pero lo invisible se anuncia, murmura en lo no visual. Está a la vista, pero no lo vemos. No es el “más allá” —la Ley— de las teocracias. Tampoco es el libro escrito en caracteres matemáticos —el sistema de leyes— de las tecnocracias. Menos aun es la imagen total —el valor de ley de lo visible— de las llamadas videocracias². El misterio del mundo no es el misterio de la salvación del mundo, ni el de su desciframiento, ni siquiera el de su ciframiento.

El misterio del mundo no es que *haya* mundo, sino que siga habiendo un *menos* de mundo, un menos *que* mundo.

Invisualizable, lo mágico, lo místico o, quizás por mejor decir, lo poético, radica en la visibilidad misma. No es la visibilidad, sino que allí *radica*. Véanse ahora, si aun es posible entendernos, dos pinturas de Rubens. La primera, *La caza del jabalí*, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Marsella. ¿Qué hay en ese centro al que se vuelven, en la contorsión o en la curiosidad, en el terror o en la autoconfianza, siempre en un despliegue y en un conflicto de fuerzas, todas las figuras, las animales y las humanas, e incluso las vegetales? ¿Qué *hay* allí? Sin duda, lo visible es poderosamente visible: un jabalí acorralado, la imagen de la ferocidad —y de la feracidad— a punto de ser vencida. Todo se mueve, confluye y gira violentamente hacia ese centro visible, que al mismo tiempo permanece inmóvil, oscuro, aun indómito. El jabalí es cazado, a saber, literalmente arrancado, extraído de la oscuridad. La pintura —el orden humano— lo trae a la luz, pero el pintor no se priva de hacerle sitio a aquello de donde ha venido. ¿Ha sido tocado por la piedad? El centro del cuadro es, exactamente, el ojo, pequeño, denso y oscuro, de la bestia. De ese mirar parecería emerger y fluir toda la densidad de lo oscuro.

Hay un inquietante, casi diríase exultante equilibrio. Una *singularidad*. En realidad, nunca sabremos si el jabalí podrá romper el cerco. La narración de la cacería

² Cf. Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1994, pp. 299 y ss.

está interrumpida, presentimos el final, pero *lo que hay* es que *no hay* final. Ese final *no ocurre* nunca. Magia dinámica y cromática del instante, de la suspensión, de la infiltración, de la insinuación, de la elusión. Todo conspira, es cierto, contra el retorno de lo oscuro a lo oscuro. No sabemos, no podemos saber si —en la pintura— la naturaleza retorna a la naturaleza, si por ventura escapa del cerco, no del de los hombres y sus bestias adiestradas, sino del cerco de lo visible.

Pero ese no poder saber, este no poder ver es, también, y quizá más que cualquier otra cosa, lo que *da a ver* la pintura.

La segunda obra es, si cabe, aun más sutil. Se trata de *La danza de los aldeanos*, una de las últimas pintadas por Rubens³. Una vez más, ante todo, el vértigo. ¿Cuenta algo? ¿Qué hace visible esta narración? Evidentemente, es una escena de baile en el campo, una danza que no tiene a la naturaleza por centro, sino por marco, por fondo. Por *soporte*. Obsérvense los perros, que giran casi furiosos, o al menos desconcertados, semiocultos, en torno del círculo de cuerpos humanos arrastrados por extraños, caprichosos flujos de inercia. No nos demoremos demasiado en el por otra parte fascinante despliegue técnico, ni en todos sus detalles. Obsérvense al menos que la escena está presidida por la música, aun si el músico, oscurecido por el follaje, y detenido en una expresión casi o más que animal (¿¡el jabalí!?), parecería estar escondiéndose de la luz. Una extraña luz que se esconde y sólo delinea en su ocultarse una silueta oscura, la silueta de la oscuridad. Esto es muy sabido: la música no puede verse. El orden de visibilidad de la pintura casi nos asegura que *no debe* verse.

Pero el relato, además de suspendido en el tiempo, está quebrado. El círculo de lo visible, la conexión del sentido, se halla interrumpido. Curiosamente, no así su danza. La danza no se anula o pierde porque las manos se encuentren momentáneamente separadas. El *kenrum* de la pintura no es entonces una presencia, ni un sentimiento, ni una idea, ni siquiera un cuerpo. Su centro, ligeramente desplazado, divertido y angustiante a un tiempo, es ese espacio indeciso entre dos brazos que se buscan sin alcanzarse. La danza podría depender de la rotura del círculo. ¿Qué “representa”? La extinción de lo intercambiable. El instante no como paso o como puente entre dos tiempos, sino como fractura, como *fracción e infracción* del tiempo. Una imagen, sí, pero una imagen de lo intocable, de lo intangible, de lo intacto. Espacio rigurosamente no visualizable, aunque sí, no hay duda, y hasta cierto punto, visible.

Helo allí. Adivinable, acaso admirable, pero, con todo, irrepresentable.

CUATRO

En resumen: la pintura muestra lo que no se agota en la mostración. Da imagen a algo que no cabe en imagen alguna. Ilumina las cosas en el momento de su ocultarse, en el trance de su imposible o indecible huida del cerco mágico de lo visible. Seguramente no lo hace por consigna, o por deferencia a alguna normativa. A pesar de todo, o es arte o es academia. Es en ese sentido que nos sentimos autorizados o, mejor, tentados a proponer que hay algo *no humano* en la obra de arte. Esto “no humano” no es exactamente la “naturaleza”, sino aquello que en ella —y también en la “cultura”— persiste en su inhumanizabilidad. Aquello que, diferencia indiferente, *desiste* de lo humano. Ese *menos de mundo* es lo no humano. Aunque

³ Esta maravillosa pintura, en la que trabajó Rubens por casi diez años (de 1630 a 1640), se puede admirar en el Museo del Prado, en Madrid.

deba añadirse e insistirse en que lo no humano no es una *falta*. No una falta *corregible*.

Comenzar por el final, decíamos, es comenzar por nuestra vida. Pero, para comenzar, reparemos en que la vida es apenas algo más que una palabra. De nuestra vida no hay imagen que valga. Tampoco hay un “concepto” que la alcance y determine. Dudo sinceramente que sea equivalente a “la voluntad” —en sus versiones schopenhauerianas, nietzscheanas o incluso batailleanas. La vida, si algo dice, en su silencio y en su parloteo inútil, en su danza y en su lamento, en su azar y en su maravilla, y de un extremo al otro, es que no es “nuestra”. La vida no es una propiedad de los seres vivos, y menos todavía de los humanos. La vida es el tiempo, y tiempo es justamente lo que nunca se “tiene”. El tiempo, para empezar, y por más que nosotros por instinto o por conveniencia se la adjudiquemos, en absoluto tiene imagen.

No obstante, seguimos hablando de *nuestra* vida, de *nuestro* tiempo. No sé para quién escribo esto —quizá sí, secretamente, tú lo sabes mejor que yo—, pero si me mantengo haciéndolo es no sólo porque *hay* tiempo, sino porque, por lo bajo, espero que *siga habiéndolo*. La escritura sería imposible sin esta extensión, sin esta pendiente, sin esta anticipación de un tiempo dentro del cual el momento presente de la escritura encontrará una como resonancia, una como (profana) transcendencia. Al escribir, escribiendo, soñamos con ese momento que viene. Escribir es esperar.

Pero, aquí viene lo decisivo, esperar *en el margen* del tiempo. No en un advenimiento: nunca en la expectativa de un paráclito. La escritura nace al margen del tiempo, del tiempo *esperable*. La escritura es lo inesperado, el tiempo inesperado. En ello reside, como en la pintura, como en la música, ese carácter de infracción y como de retroversión del tiempo homogéneo, del tiempo orientado, del tiempo lineal, del único tiempo que humanamente *podemos imaginar*. ¿Es esa y —la marca de una conexión, de una conjunción, de una “comunidad”— a la que hacía referencia hace ya no sé cuánto tiempo? Pero el y nunca ha dejado de fungir como lo que es: un puente, de nuevo la imagen del contacto, el prototipo de la intercambiabilidad, de la reversibilidad. El y es la imagen, su presupuesto originario.

En una formulación más dura, y más difícil de justificar, se dirá incluso que la imagen es la profanación del tiempo. La imagen, o, más aún, *lo imaginable*. No obstante, mírese bien, la pintura —no hablemos ya de la música— imagina *hacia atrás*. A la fuente de lo imaginario, y esa fuente (es una imagen), no es en absoluto una (otra, la primera) imagen. El origen de lo imaginario no es la matriz de la imagen. Detrás del arquetipo —Platón, Jung, Eliade, Durand...— no hay otro *tipo*. Detrás, o antes, lo que hay es nada. Hay la nada. Nada para la vista, nada para la imaginación. Nada para la razón. Ya no pertenecemos tampoco, en este respecto, al horizonte de Kant. Detrás de la imagen no encontraremos la Idea, la Idea de la Razón.

Detrás de la imagen, es decir, detrás de la Razón (es decir: detrás de Dios), el pensamiento se hospeda, provisorio, precario, incómodo, en el *margen* del tiempo. En el límite exterior de su tempestad. Ese límite no es imaginable, pero puede, según hemos adivinado —y lo hemos logrado merced a la pintura!— encontrar cierto inquieto hospedaje en la imagen. Una última vez: la pintura es la huida de la imagen, su retracción. Su cadencia. Su desastre. Su falacia. En la pintura, la naturaleza enmudece. Leyéndola, en la pintura se alcanza y se consume todo el prodigio: la naturaleza (*no*) *dice nada*.

Lo notable en todo esto es que, sin forzar demasiado las cosas, se puede aceptar que ese anuncio del origen —que no es propiamente un anuncio— sigue siendo “bello”. Tú y yo lo hemos padecido, en un padecer que es el secreto de todo goce. Ignoro si hay ya un “nosotros”. Es material de pasiones, su elemento. No hay un “detrás” de la imagen pues ese detrás sigue siendo imagen. ¿Qué hay, entonces?

¿*Sunyata*? ¿Un *Sunyata* sin *prajña*?⁴ Kant lo establecería así: el objeto de lo sublime *no es un objeto*. Pero en esta inobjetividad, precisamente en y por ella, la intuición *sabe* de la libertad. Libertad, desde luego, *del* hombre —y para él.

El arte sigue siendo bello solamente porque no puede ser solamente bello. Le va la vida en eso que —por exceso o por defecto— no afecta ya a la belleza. Pues la belleza es una Idea. Lo bello ya no tanto. Lo bello es bello porque en él desaparece o escapa la Idea, y muy en primer lugar la Idea de la belleza. La belleza es una Idea, y si es Idea, *sigue siendo humana*. Pero ya quedamos en algo: lo sublime es la inobjetividad de la naturaleza, su mutismo, su ilegibilidad, su ceguera, su deshumanidad. Lo sublime da nombre a lo bello sin que éste sea un ejemplo, un caso, *una imagen*, de La Belleza.

Lo bello no es que el hombre sea libre. Lo bello es que, inimaginablemente, inesperadamente, *puede estar libre de sí*.

CINCO

Limitemos aquí, por un instante, nuestro lirismo. La ética y la cultura cristiana nos han acostumbrado, a ti y a mí, a creer. A creer, en particular, que la libertad, ese don precioso, es libertad *respecto de* nuestras “inclinaciones naturales”. La libertad es el nombre de nuestra inanimalidad. *Somos libres*, así reza (literalmente) nuestro carnet de identidad. La libertad es el atributo humano por excelencia. Pero, ojo: esa propiedad *nos ha sido concedida*; es un regalo. Ahora, si es un regalo, la libertad, *nuestra* libertad, entra por fuerza en un infinito juego de espejos: pertenece al círculo de lo intercambiable. La libertad es nuestra, pero justamente por ello *debemos* ser responsables de ella. No somos libres de hacer con la libertad todo lo que ella podría permitirnos. La libertad, qué cosa, nos ata al deber.

Esta paradoja es o anida en el corazón del cristianismo. Y por ello sabemos o adivinamos que las paradojas no se resuelven: *se expían*. Todo lo que hasta aquí se ha sugerido sobre la imagen y sobre su extraña presencia en el arte es una escenificación —incompleta, fallida, inevitablemente torpe— de semejante expiación. En este sentido, el arte no es la manifestación, sino el sacrificio de la voluntad. No de la voluntad schopenhaueriana, sino de la *voluntad de imagen* de los seres humanos. Y no un sacrificio de la imagen en nombre y en aras de la moralidad —en beneficio de la comunidad—, sino en aras y en nombre de... *nada*.

El arte es la ruptura —necesariamente involuntaria—, el sacrificio del *y*.

Presencia de una libertad sin sentido moral, de una libertad no respecto de la naturaleza, sino libertad *de la deuda*, libertad *de la caída*. Libres de transmitir. No es liberarnos de la muerte, sino confiarnos a la libertad *de* (genitivo subjetivo) la muerte. ¿Es preciso invocar a Kafka? Una libertad *al margen* de lo humano. Eso es lo bello, a saber, la (indeliborada, discretísima, incesante) destrucción de la indestructible Idea de Belleza. Eso, me atrevo a sugerirlo, es lo que tú y yo podríamos llamar *la vida*. La experiencia extática de la impropiedad del tiempo.

Quizás por allí podríamos (volver a) comenzar.

La cultura y la ética que nos han moldeado —esas que, después de todo, y a pesar de sí mismas, admiten un *menos*— tornan en extremo difícil saber si la naturaleza posee en sí el atributo de la belleza o si son los atributos propiamente humanos —sensibilidad, inteligencia, imaginación, voluntad: libertad— los

⁴ *Sunyata*, de acuerdo con Nagarjuna, es la sustancia insustancial, el soporte inmaterial —e impenetrable— de todo lo que hay. *Prajña* es el “y” que, más allá del entendimiento (y de la razón), *conecta* al hombre con ese Vacío Absoluto.

responsables de su eventual adjudicación. La existencia de una regularidad, de un orden, de una rítmica, de una simetría, de una *predictibilidad* en eso que llamamos naturaleza, ¿basta y sobra para justificar semejante adjudicación? Porque ocurre más bien como si en la naturaleza, en su plegada superficie, simplemente resbalaran todas nuestras ideas de bondad, de maldad, de armonía y disarmonía, de belleza y de fealdad, de sentido y de sinsentido. Esto lo ha mostrado Clement Rosset, y, antes que él, Montaigne y Spinoza. Las categorías —e incluso las percepciones— pertenecen a la red, nunca al fragmento de mar que la recibe.

El único atributo legítimo para esa entidad elusiva es, quizás, la indiferencia. Llamémosle, por exclusiva coherencia discursiva, inintercambiabilidad. Hostil o benigna, la naturaleza lo es invariablemente por referencia a un hombre, a un hombre *situado*. El hombre, ese animal desanimalizado, ese animal desanimalizante. Conceder que la naturaleza es bella independientemente de la percepción, de la posición humana, equivale a conceder la existencia de un espectador —o de un autor— frente al cual aquélla se ofrece en calidad de obra. En tonalidad de espectáculo. Pero la belleza sigue siendo siempre algo atribuido.

Afirmar la existencia natural de la belleza, la existencia “en sí” de la belleza, es, evidentemente, un salto por detrás de Kant. No importa que lo demos con singular alegría el día de hoy. La ontoteología retorna como un mal sueño. Decir que la belleza es un atributo de la naturaleza es resultado de una identificación, de *la* identificación practicada por Platón entre el Ser y el Bien. Lo cual equivale a sostener —a decidir— no sólo que Dios existe, sino que es *Bueno*. Desde estas operaciones, la “conciencia estética” no puede —no *debe*— ser distinguida de la “conciencia moral”. Ambas designan formas paralelas o alternas o sucesivas de representación y de sujeción de los humanos a una Ley inscrita en el corazón de las cosas mismas.

Humanismo, obviamente. Si el mundo es (naturalmente) bello, lo es porque *hace juego* con el hombre, porque, finalmente, está hecho y dispuesto a nuestra medida. Un desatino, pero un desatino que en nuestra cultura permanece como la regla. Un desatino que se pone como premisa. El nacimiento del arte se explica habitualmente —y según esto sería un homenaje— como un preámbulo a la ciencia. “En su capacidad de representar”, escribe por ejemplo Rafael Argullol, “el hombre prehistórico comprueba su capacidad de conocer —y viceversa—, y esta comprobación le permite placer estético”⁵. Para el humanismo, el arte es mágico: es decir, ciencia, aun si ciencia fallida.

SEIS

Defenderé por mi parte que el arte es no sólo una creación humana, sino *el límite mismo* de toda creación humana. No es un *tipo* o una *clase* de creación entre otras. Es allí donde y cuando la creación se despide de su formato y de su referencia específicamente humanas. En cuanto tal, es la técnica susceptible de sobreponerse y sobrepasarse a sí misma (tal vez ese “sobre” sobra): capaz de interrumpir el automatismo —y la bondad— de la creación técnica. El arte, ya nos saldrán al paso los testimonios, las “pruebas” adecuadas, es una creación humana que deja el espacio suficiente como para permitir que lo humano mismo aparezca como lo que básicamente es: a saber, creación, es decir, *ficción*.

⁵ Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, Destino, Barcelona, 1989, p. 25

El arte es la exhibición —sin caer por ello en un particular exhibicionismo— del fetichismo de todo lo humano. Por lo mismo, no hay obra de arte si no se encuentra en ella acogido el *más allá* o el *menos que* o el *siempre no* de lo humano.

En otras palabras, más bastas, el arte es humanización, pero humanización *incompleta*. La obra marca el borde, pero, obsérvese, el borde *interno* de lo humano. Es, digámoslo así, una cuenta regresiva a la oscuridad. El humanismo se encharca enfadosamente en esta constante amenaza de infantilización. Lo humano se piensa como *lo resguardado* de ese borde, pero el arte instruye y opera en un sentido diferente, acaso opuesto. En la obra se advierte hasta dónde lo humano es ante todo ese límite, una línea móvil que se desliza, resiste, se rompe, forma nudos con aquello que en principio la rechaza. Un puente, por supuesto, pero también un pozo. La obra indica que lo humano está anclado sin remedio en lo otro de sí.

No nos encontramos demasiado alejados de aquello que Hegel asegura a propósito de la belleza: “[ella] es”, dice, “el ideal, el pensamiento que brota del espíritu; pero de tal modo que la individualidad espiritual no es aun para sí, como subjetividad abstracta llamada a desarrollar en sí misma su existencia hacia el mundo del pensamiento. Esta subjetividad tiene todavía, en ella misma, *su modo de ser natural, sensorial*”⁶. ¿Qué significa esto sino que la belleza es aquello merced a lo cual la alteridad —lo no humano— no ha podido ser consumada ni consumida, que no ha sufrido la correspondiente y humanamente conveniente conversión en *medio*? No del todo.

Por cierto, ese *todavía no* es lo que entre otras gracias nos ayuda a distinguir el arte de la técnica. No es que la moral, la política y el arte sean la manifestación o la organización de distintas “facultades” de los seres humanos. Es *la misma* facultad —Hegel la llama, más propiamente, *negatividad*—, sólo que, en eso que llamamos “arte”, la negatividad se encuentra *alterada, deteriorada* y como *detenida*. Negatividad *purgada* de sí. El arte comienza siendo —como todo lo demás— una estrategia de anulación o reducción de la alteridad, eso que Hegel asocia con el ser “natural o sensorial”, pero, propóngaselo o no, termina siendo una estrategia *vuelta contra sí misma*.

En la obra, cada hombre comunica, transmite, cifra y descifra, quizá se esfuerza por englobar, asimilar y al menos *dar nombre o imagen* a lo otro de sí, pero el resultado —eso sería lo “estético”— es infinitamente menos su absorción sin restos que la revelación del carácter artificial e incumplible —incompletable— de semejante búsqueda o aspiración. Lo bello no es la presencia de la Idea en el espíritu (o en el cuerpo “natural y sensible”), sino el efecto, el inesperado efecto, el inoperado efecto de su rarefacción en el corazón de la obra misma.

Al margen, siempre al margen del tiempo.

A pesar de nuestros casi incorregibles tics humanistas, Oscar Wilde llevaría la razón. El arte *jamás* ha sido la imitación de la naturaleza, porque *sin la obra* no tendríamos ni siquiera una “idea” de la naturaleza. Sólo es posible hablar de belleza natural si *antes* la hemos visto, tú y yo al menos, artísticamente representada. La naturaleza admite el atributo de la belleza si previamente el arte ha operado sobre su faz una transfiguración. La tempestad en el mar nunca habría sido la tempestad en el mar —*esa tempestad*— sin la pintura de Turner.

Semejante idea wildeana no pasaría de ser una variante o una aplicación del sistema hegeliano si no rompiera explícitamente con su nuclear aun si prismático humanismo. “El arte nunca expresa otra cosa que a sí mismo”, escribe Wilde desde el sereno margen de sus *Intenciones*⁷. Ante tal afirmación encallan por igual los buques

⁶ G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, Vol. I, Fondo de Cultura Económica, México, p. 142. Yo subrayo.

⁷ Oscar Wilde, *Intenciones*, Emecé, Buenos Aires, tr. R. Baeza, 1915

de la Ilustración y del Romanticismo, formas antagónicas pero simétricas de una misma vanidad humana. Pues el arte enseña a los hombres que la mayor ilusión, el mayor engaño, no es la caverna, sino la esperanza de —por obra y gracia de la obra— escapar de su interior.

Pues ese interior no es otro que el *borde interior* de lo humano.

SIETE

Estamos ahora en posición de afirmar que el arte es una especie de filosofía antifilosófica, o, para no exagerar, el ejercicio de un pensamiento desplatonizante. No la reproducción de y en la imagen, sino, en todo caso, de su sombra. “Alejado de la realidad, y con sus ojos fijos en las sombras de la caverna”, vuelve a sorprendernos el escritor, “el arte nos revela su propia perfección”⁸. Una perfección sombría, una perfección que se sustrae a toda “realidad”, una perfección que se desentiende de la presunta luminosidad del concepto verdadero.

Pero si esto es así, ello ocurre en virtud del carácter inexpresivo, o, por respetar el léxico del poeta, del carácter *autoexpresivo* del arte. La obra no es esencialmente una expresión de lo humano, sino el modo en que la negatividad (humana) se desprende de sus marcas de pertenencia, de su sentido, de su conectividad, de su “familiaridad”. “El arte más elevado”, prosigue Wilde en las *Intenciones*, “rechaza el fardo del espíritu humano, y gana más con un nuevo medio o un nuevo material que con todos los entusiasmos por el arte y todas las grandes pasiones y todas las profundas sacudidas de la conciencia humana”⁹. Inexpresividad o autoexpresividad, pero antes que nada *expresividad sin sujeto*. La obra es la difícil difuminación del sujeto (y del objeto): desastre, decíamos, de su, de la, imagen.

La pintura, la música, la poesía, la danza, la escultura, la arquitectura, el teatro... en una palabra, *el pensamiento*, obedece así a una lógica *propia*. Jamás reproduce, repite, representa o remite a otra cosa que a sí mismo. No es la desfetichización del mundo, sino la vuelta en sí, el despertar de la conciencia de la inevitabilidad —humana— del fetichismo. El arte, sigamos hasta aquí a Wilde, “no es nunca el símbolo de ninguna época. Las épocas son las que pueden considerarse como símbolos suyos”¹⁰. El clásico o consabido reproche de esteticismo a esta concepción es por completo desacertado si se repara en el sutil desplazamiento que en realidad provoca. El arte es desde luego una creación de ciertos hombres o mujeres, pero es esa creación que, fiel a su propia inercia, y ajustándose a, y modificando sus propios patrones formales y conceptuales, abandona la lógica de la creación, de la expresión, de la sublimación, de la representación. Abandona la sumisión a valores, ideales y fines *humanos*.

Por esta razón, esencial, es arte, y no tecnología. Aún más: Wilde contribuye a descubrirnos que no es la tecnología, según otro tópico, sino el arte, aquello que nos “deshumaniza”. Sólo que esta deshumanización es la condición indispensable para que el hombre no recaiga en esa animalidad de la que tan trabajosamente, tan negativamente, ha emergido. Esta es su verdadera paradoja, la paradoja que el arte no resuelve pero (o porque) tiene que expiar. ¿Será preciso ahora, aquí, invocar a Shakespeare?

De cualquier forma, demos lugar a un penúltimo testimonio. La obra no tiene imagen porque, desde su interioridad fracturada, desde su “extimidad”, debe aspirar a

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ *Ibíd.*

ser como un cuerpo. No *la imagen* de un cuerpo, sino, literalmente, *un cuerpo*: aquello que Baudelaire reconocía o deseaba ver en *Les fleurs du mal*: un libro “esencialmente inútil y absolutamente inocente”. Lo cual, por lo demás, no significa que esa inutilidad (o, mejor, inutilizabilidad) e inocencia sean —moralmente— “buenas”. El escritor sabe que ellas son formas de *resistir a la belleza*, y nunca de apropiársela, o, peor todavía, de ejemplarizarla. Pues la belleza, en la percepción del poeta, dista mucho de ser humana. La belleza tiene un poder de destrucción, es implacable y cruel. “El poeta”, según observa al margen José María Valverde, aun en un lenguaje sembrado de equívocos, “no sabe si [la belleza] viene del cielo o del infierno, pero en todo caso es inhumana en cuanto representa la perfección, inevitablemente única y helada”¹¹.

El poeta —el pintor, el músico: el pensador— es un guardián de la belleza. Pero sólo porque sabe que con ella y ante ella *no es posible hacer nada*.

OCHO

Nada *humano*, se entiende. Si la belleza es aquello que se sostiene a sí mismo desde un impoluto *encima del tiempo*, lo bello lo es por su impotencia. Es bello *porque* se desvanece, porque cambia, porque cede su espacio: porque *muere*. No *cuando* muere, sino *porque* su mortalidad dice que, siendo tiempo, no se encuentra, ni podrá jamás encontrarse, por encima o a salvo de él. Es bello porque no puede *sobreponerse* al tiempo —pues está hecho de ello, eso es *lo que es*—, pero lo es porque, en cuanto límite, en cuanto *compás de espera*, su poder remite a un *margen*, a un *desahucio* instantáneo del tiempo, a una suerte de desfallecimiento en la duración. ¿Es eso la vida, *nuestra* vida?

La pintura no “da forma” a la materia. Tampoco la escritura “imprime” su sentido sobre lo insensato. Se trata más bien de una suerte de implosión de la forma. La pintura *obedece* el movimiento de retirada de la materia. De su vibración, de su poder de impacto. Probablemente desde Lascaux, la pintura sólo pinta y se pierde en aquel ciego y enloquecido ojo de jabalí. El arte no “presenta” ni “representa” algo previamente delimitado; el arte *da lugar* a la cosa en su materialidad. Pero esa materialidad, a su turno, se pierde y se desvanece. Ese es el sentido preciso de lo corpóreo. Curiosamente, esta retirada de la materia —este *lento regreso* que magistralmente narra Peter Handke— involucra al mismo tiempo la retirada del espíritu. En la obra, el espíritu quiebra la fijación narcisista. En la obra, el espíritu *se desconoce a sí mismo*. La obra lo torna irreconocible. Irreconciliable con lo otro de sí.

Descubrimos así que —con y contra Hegel— la “naturaleza” no es “lo otro” del espíritu, sino que esa alteridad se encuentra *en el corazón del mismo* espíritu. Un corazón que es siempre —por decirlo con el brillo oceánico de Joseph Conrad— el corazón de las tinieblas. El espíritu —la “cultura”— es la acción de *traer a la luz*, pero este traer es también un olvidar, una amnesia *constitutiva*. Lo olvidado, lógicamente, y así debe decirse, es lo corpóreo. Lo corpóreo *toca* al espíritu, del mismo modo en que lo bello “toca” a la belleza, pero ese tocar es un desfallecer del tiempo. El instante es ese agujero en el tiempo imaginado, imaginable, en el que se produce la imposibilidad de intercambiar el cuerpo por el espíritu y el espíritu por el cuerpo. El instante es el *tacto* del pensamiento.

Por esta razón, pensar —o pintar, o, más genéricamente “crear”, o, más profundamente, “sentir”, o, acaso con mayor justeza, “desear”— jamás es “representar”. Ni siquiera es “presenciar”. Pensar no es traer a la presencia, en

¹¹ José María Valverde, “El arranque de la modernidad poética. De Baudelaire al simbolismo”, *Historia de la Literatura Universal*, Bansa-Planeta, Barcelona, 2001, Vol. 8, p. 14

absoluto se trata de traer a comparecencia. Pensar es *ser tocado* por lo impensable. Por *lo que hay*. Ese *hay*, se comprende ahora, supongo, es aquel *menos de mundo* con y por lo que inicié, para decírtelo a ti, más allá del más allá, estas líneas. El *menos de mundo* admite acaso otros nombres: *lo singular*. Lo incomparable. Aquello que, por hundirse irremediabilmente en el olvido y en la muerte, es inolvidable e indestructible. Estos términos nunca son definitivos y tampoco son intercambiables, pero apuntan a un campo o a un margen que si algo tiene es que no es concebible en imagen alguna. “Designan”, escribe por ejemplo Jean-François Lyotard, “todo el acontecimiento de una pasión, de un padecer para el cual el espíritu no habrá sido preparado, que lo habrá desamparado y del que no conserva más que el sentimiento, angustia y júbilo, de una deuda oscura”¹². Pensar —pintar— es esa pasión, esa *pasibilidad* provocada por el anuncio de lo (humanamente) inimaginable.

Tracemos un (siempre provisorio) final. El arte no consiste en poner manos a la obra. Pensar —poetizar, es decir, reconocer que “las palabras no quieren nada”¹³— es dejar al espíritu *en manos de la obra*.

¹² Jean-François Lyotard, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires, 1998, p. 145

¹³ *Ibid.*, p. 146