

## DOS HIPÓTESIS SOBRE LA MUERTE DEL ARTE

Estamos próximos al despertar cuando  
soñamos que soñamos

NOVALIS

La mayor parte de las descripciones-interpretaciones de las obras y de los movimientos del arte contemporáneo dan la impresión de moverse más en el ámbito de la justificación histórica, de la determinación de la poética aplicada o de los modelos operativos, que en el ámbito de la valoración estética (que exige un esquema axiológico y una «opción» crítica, que se expresa en los juicios de «feo» o «bello», «poesía» o «no poesía», «arte» o «no arte» o —en los casos de una mayor agudeza— en la determinación de «logrado» o «no logrado» con respecto a la poética aplicada).

Esta impresión —que algunos denuncian como maliciosa sospecha, o con preocupada extrañeza— es advertida *pour cause*: y cabría preguntarse por qué, entre aquellos que la sienten como un hecho negativo, hay tan pocos que la denuncian y, entre aquellos que no tendrían motivo para preocuparse por tal hecho, tan pocos tienen el valor de explicarla y teorizarla.

Se nos plantea, pues, en primer lugar una pregunta: ¿esta situación se debe a una opción metodológica de quien se pone a reflexionar hoy sobre el arte o depende de las características de esa *idea del arte* que se configura en las obras examinadas?

Vamos a presentar un primer ejemplo: quien escribe estas líneas es culpable de esa acción que muchos defensores de una actitud crítica «axiológica» han censurado: ha tratado de describir ciertos fenómenos del arte contemporáneo desde el punto de vista de las intenciones que presidían la operación artística (desde el punto de vista de las poéticas) y de las razones históricas que ilustraban estas intenciones. Es decir, se ha preguntado de acuerdo con qué concepción de la obra de arte se mueve la mayor parte de los artistas actuales, en qué medida esta concepción deriva de un desarrollo de la consciencia estética moderna, de qué modo estas intenciones se concretan en modelos operativos y, por consiguiente, en estructuras formales. La noción de «obra abierta» ha sido aceptada como la más útil para explicar estos fenómenos y como tal ha sido propuesta. Es evidente que una tal opción metodológica excluía la valoración crítica de las obras descritas: se sobreentendía que al metodólogo no podía importarle el hecho de que se tratara de obras de arte conseguidas, porque su razonamiento no era un razonamiento de crítico literario, figurativo o musical, sino de historiador de la cultura: los proyectos operativos —y las obras como ejemplo de proyectos realizados, más o menos eficazmente, a menudo como ejemplo de modelo operativo reflejado en toda su transparencia, a pesar de no ser una obra conseguida— se veían en este contexto como fenómenos capaces de explicarnos ciertos aspectos de la cultura contemporánea. La crítica no tenía nada que ver. Y, por consiguiente, quien ha acusado a este tipo de investigación de no aceptar el riesgo de una discriminación axiológica entre obra válida y obra no válida en el fondo exigía al historiador de las poéticas algo que se le exigía al crítico. Como si se propusiera un análisis histórico sobre las consecuencias del atentado de Sarajevo (tratando de comprender cómo aquel acontecimiento originó o constituyó el pretexto para importantes movimientos históricos, la entrada en guerra de los aliados contra los Imperios Centrales, la comprobación de las condiciones favorables para el estallido de la revolución rusa, etc.) y a alguien se le ocurriera preguntar si el gesto del autor del atentado había sido «moral»: introduciendo de este modo una valoración de orden ético, perfectamente justificada en otro ámbito, pero sin sentido en aquel contexto, inútil para la finalidad perseguida de un correcto aná-

lisis histórico de las causas y de los efectos, más adecuada para un tratado contrarreformista acerca de la licitud del tiranicidio o para una discusión sobre el maquiavelismo en política.<sup>1</sup> Y no obstante la objeción no era del todo infundada: porque es natural que el historiador que describe un período elija como elementos de su propia demostración los acontecimientos que de un modo u otro han tenido importancia; y que, por consiguiente, el historiador de la cultura que aventura una descripción de los movimientos artísticos de su propia época se vea impulsado a hablar de aquellos fenómenos de arte que, siempre interesándole desde el punto de vista de la poética explícita o implícita, se hayan al mismo tiempo concretado en obras que hayan despertado en cierto modo su aprobación, de lo contrario no hubiera puesto atención en ellas o no hubiera logrado ocultar, mientras hablaba, la irritación, el disgusto, el aburrimiento que tales obras provocaban en él. Sin embargo, si el historiador de la cultura hubiera decidido adentrarse en una exposición críticamente comprometida, ¿hubiera aplicado las categorías de «bello» o «feo», de «poesía», o «no poesía», o bien sólo hubiera logrado replantear el razonamiento anterior, la descripción de los modelos estructurales y de las intenciones de poética que expresan? Más aún: es obvio que un análisis histórico de las poéticas puede llevarse correctamente a cabo incluso referido al siglo XIV o al siglo de Pericles, distinguiendo con una cierta dosis de rigor (nunca completa, quizás), entre juicio crítico y análisis estructural. Pero a propósito de los fenómenos más llamativos del arte contemporáneo, ¿es posible un juicio crítico que no se convierta en análisis estructural, hasta el punto de que la valoración en términos axiológicos resulte superflua?

1. De las varias objeciones presentadas a este respecto, la más seria y mejor estructurada que conozco es la formulada en la nota introductiva de la redacción aparecida en el número 2 de *Questo e altro*: donde se da por buena la descripción de los procedimientos operativos del arte actual, pero se advierte con malicia cómo, en efecto, el historiador fracasa cuando quiere convertirse en «lector» (es decir, en crítico, degustador, juez del hecho artístico concreto); y si los redactores de *Questo e altro* no son capaces de reconocer que en el ámbito de tales descripciones los intentos de lectura son accidentales y no programados como tales, habría que responderles como sugiere Lamberto Pignotti en la página 64 de la misma revista: «Pero, en definitiva, ¿qué pretendéis de un caballo?».

Lo cual significaría, en definitiva: el hacer un discurso descriptivo (lo que algunos llamarían discurso «fenomenológico», sin que el término se entienda en su acepción más estrictamente husserliana) ¿depende de una libre opción metodológica o se hace necesario por la situación del arte contemporáneo? Y, por consiguiente, el substituir el juicio sobre el valor estético por la descripción y justificación de una poética, ¿depende del hecho de que quien habla quiere presentarse como analista de las poéticas o del hecho de que las obras de arte de las que habla *sólo pueden entenderse como ejemplos de una poética*, y en esto reside toda su validez?

Este razonamiento nos está llevando a conclusiones que indudablemente preocuparán a quien les preste atención. Que toda obra de arte expresa concretamente una poética y que para comprender la obra es necesario comprender la poética que la orienta, esto nadie parece ponerlo en duda; las incomprendiones del carácter poético del *Paraíso* de Dante derivan precisamente de una especie de miopía cultural en virtud de la cual se consideraba «no poesía» y simple «estructura» a un edificio teológico que, sin embargo, de acuerdo con la poética del artista medieval constituía la esencia más viva de la obra y la base de su más profundo carácter estético; quien haya leído interpretaciones del *Paraíso* como las de Giovanni Getto, habrá aprendido a saborear el tercer canto mejor que quien jugara a entresacar las perlas «poéticas» que en él afloran, como el sabor de fresco de los beatos que juntan las manos. Pero es igualmente cierto que en el arte contemporáneo, desde el romanticismo hasta nuestros días, el problema de la poética nunca se ha disuelto simplemente en el de la obra hecha y acabada, sino que la obra se ha propuesto como un intento de formular una poética, problema de poética, a menudo tratado de poética bajo forma de obra. La «poesía de la poesía», la «poesía sobre el hacer poesía», la «poesía al cuadrado» son ejemplos de esta actitud; Mallarmé hace poesía para discutir acerca de la posibilidad de la poesía y las posibilidades de una poesía de la poesía; el *Finnegan's Wake*, se ha dicho, no es más que su propia poética; un cuadro cubista es un discurso acerca de las posibilidades de un nuevo espacio pictórico, una obra de Oldenburg es un discurso acerca de la estupidez de hacer arte en un sentido tradicional, una opción entre el mundo

del *hacer* artístico y el del *actuar* ético, la protesta y el mensaje (aceptable o no) de salvación. No merece la pena multiplicar aquí los ejemplos y todo el mundo podrá hallar los que quiera, porque no hemos dicho nada nuevo.

Nueva es, en cambio, la intensidad y la decisión con que debemos afrontar las últimas consecuencias de esta actitud del arte contemporáneo. Si la obra de arte se convierte cada vez más en enunciación concreta de una poética (y de todos los problemas teóricos que inevitablemente una poética entraña, más o menos conscientemente, y que implican una visión del mundo, una noción de la función del arte, una idea de la comunicación entre hombres, etc.) y si el primer razonamiento que surge espontáneamente a propósito de una obra de arte contemporáneo es precisamente el de la determinación de las intenciones que expresa, la descripción de los modelos operativos llevados a la práctica y de las estructuras a que han dado origen (estructuras que pueden también reducirse a un «modelo» y, por consiguiente, a una abstracción, desde el momento mismo en que es posible describirlas y explicarlas), ¿no agotará acaso este discurso todo lo que puede decirse acerca de la obra? ¿Merecerá todavía la pena hablar, no digo ya de obra «bella» o «fea», sino incluso de obra conseguida o no, dado que *el carácter de obra conseguida debiera reconocerse entonces en la medida en que dicha obra ha sabido expresar el problema de poética que pretendía de hecho resolver?*

### 1. Primera hipótesis: la muerte del arte

Ocurre frente a ciertos ejemplos del arte contemporáneo que —una vez entendido lo que la obra quería decir (la situación estructural que quería realizar, por ejemplo una nueva organización del tiempo narrativo, una nueva subdivisión del espacio, una cierta relación entre lector y autor, entre intérprete y texto, etcétera) y una vez que se ha entendido gracias a las declaraciones preliminares del autor o al ensayo crítico que sirve de introducción a la obra— no quedan ya ganas de leer la obra y se tiene la impresión de que aquella nos ha dado ya todo lo que tenía que darnos, más aún, que la lectura, visión o audición de la obra pueden en el fondo desilusionarnos, dándonos menos de

lo que su abstracta concepción nos prometía y, dentro de sus límites, nos daba.

El autor de estas líneas ha tenido en las manos la *Composition n.º 1* de Max Saporta: ha comprendido cuál era el mecanismo del libro y qué visión de la vida presuponía en el fondo (y qué visión de la literatura, naturalmente). A partir de ese momento no ha sentido ya ningún interés por leer cada una de las páginas de este libro, descomponible e intercambiables hasta el infinito (o casi): en realidad la obra de Saporta se agotaba en su propia idea constructiva. Es posible que en alguna determinada página hubieran podido hallarse fragmentos de intensa «poesía», pero esto sería un simple accidente en la obra. Si la obra tenía alguna validez, ésta sería en términos de idea constructiva: el fenómeno artístico propiamente dicho debía consistir en esta concepción del libro que no relata una historia sino todas las historias, de acuerdo con ciertas líneas directrices que el autor fijaba. De qué historias se trataba, esto ya no tenía ninguna importancia. Desgraciadamente ni siquiera tenía interés la idea constructiva, porque consistía en la pura mecanización de soluciones poéticas ya realizadas, y con mayor vigor, en la narrativa contemporánea; y por este motivo el ejemplo de Saporta es válido sólo como caso límite, pero como tal es significativo.

No es necesaria la provocación de Saporta para llegar a conclusiones de este tipo: pensemos cuánto más fructuosas y significativas resultaban, en el fondo, ciertas antologías críticas de una obra como el *Finnegan's Wake* que su lectura directa; y como, en ciertas obras cinematográficas, resulta más persuasivo el «relato» del film, la descripción de los criterios con que ha sido construido, que una «visión» directa de la obra; o bien cómo el contacto directo con algunas de estas obras a menudo resulta decepcionante, torpe, y el verdadero «goce», el «placer» de la obra se alcanza cuando ha sido *racionalizada* (transformada en conceptos) y se ha comprendido el problema de poética que aquella quería llevar a la práctica. En ocasiones la pregunta ingenua del espectador desprevenido frente a un cuadro abstracto («pero ¿qué significa?»), pregunta que parece no tener nada que ver con la estética, con la crítica, con la historia de las poéticas, nos permite tocar con las manos un problema importante: el espectador ingenuo pregunta qué quiere de-

cir el autor del cuadro porque si no lo sabe no logra «disfrutar» del cuadro; cuando se le ha explicado en cincuenta casos sobre cien responde que ahora ha comprendido y que empieza a valorar la obra. ¿Valora la obra o su racionalización? En cualquier caso su proceso crítico nos ha demostrado, aunque no era necesario; que en el arte moderno el problema de la poética ha prevalecido sobre el problema de la obra en cuanto cosa realizada y concreta; ¿el modo de hacer resulta más importante que la realización, la forma es gozada en calidad de ejemplo de un modo de formar?<sup>2</sup>

Si estas observaciones corresponden a la realidad, y si pueden aplicarse, aunque sea en distinto grado, a todos los productos del arte contemporáneo, entonces nos veremos obligados a admitir que en este contexto histórico el placer estético ha ido poco a poco transformando su propia naturaleza y sus propias condiciones, y se ha convertido, de placer de carácter emotivo e intuitivo que era en un principio, en placer de *carácter intelectual*. Se trata de una hipótesis. Pero si fuera cierta no debería arrastrarnos a un estado de docta desesperación: en el fondo, el lector medieval, ¿no hacía consistir su propio placer en un ejercicio de la inteligencia que descubría bajo los velos de extraños versos

2. Para comprobar este hecho hace tiempo que teníamos idea, Nanni Balestrini y yo, de escribir una «descripción de siete poesías perdidas o nunca escritas», descripción precisa, cuidada, con todas sus características precisadas y explicadas, la estructura del verso, el juego de los espacios, el tipo de palabras usadas, la puntuación, los paréntesis (los paréntesis, naturalmente); y después añadiríamos un ensayo crítico que explicara el significado de aquellas poesías, cómo y de qué forma su estructura era tan importante que no merecía la pena, una vez descrita, escribir las poesías. No se trataba de un juego. Todo lo contrario, se trataba de una idea tan seria y rica en consecuencias que inmediatamente hacía inútil el proyecto de escribir la descripción de las poesías y el ensayo: dado que la idea de una obra de este tipo era ya más significativa e interesante que la obra en sí. A partir de allí hubiera comenzado un círculo que nunca hubiera terminado, si no hubiéramos salido de él precisamente escribiendo este ensayo, que aunque constituye una descripción y fundamentación de esta situación circular se halla con respecto a ella en una relación de metalinguaje a lenguaje. Y he aquí que el ensayo escapa al inmundo sorites espiraliforme que se hubiera planteado, y escapa del mismo modo que la frase de Novalis, citada al principio, no forma parte de la vida onírica. En resumen, el presente ensayo nace del escalofrío de terror experimentado al imaginar un juego semejante.

las referencias reales de un discurso de figuras? ¿Y no lograba también teñir de emoción el proceso de la comprensión intelectual de las figuras? La idea del arte ha experimentado con el transcurso de los siglos diversas modificaciones, la concepción de un placer estético en el que el destello de la intuición y la vibración del sentimiento son estimulados por la imagen a-lógica en la que se ven expresados constituye una concepción claramente fechable, históricamente determinable, relativa a una serie de «modelos de cultura» muy concretos y como tal ha de considerarse, aunque por casualidad nos encontremos dentro de un universo cultural en el que todavía mantiene una cierta fuerza.

Pero si es cierto que toda la estética contemporánea cuando hablaba de Arte se refería a esta concepción, fenómenos como el que hemos descrito, y en torno a los cuales estamos hipotetizando, significan claramente el ocaso del arte: se presentan como ejemplos concretos de una «muerte del arte» actual.

No podemos pasar por alto aquí las cosas que a este respecto decía Piero Raffa en su artículo «Anticipazioni sulla "morte dell'arte"» publicado en *Nuove prospettive della pittura italiana*:<sup>3</sup> «La vanguardia es una astucia de la historia para llevar a cabo la "muerte del arte", es decir, el paso del arte de la función cultural que tuvo en el pasado a una función cultural nueva. Utilizo una metáfora ("astucia de la historia") para expresar este concepto pero es de todos sabido que ciertas ideologías de vanguardia son explícitamente conscientes del proceso y lo convierten concretamente en eje de su programa... Este cambio se manifiesta en la consciencia artística con un exceso de reflexión racional frente a la capacidad de creación y placer artístico propiamente dicho... El hacer artístico exige una consciencia crítica cada vez mayor, lo que equivale a decir ideologización cada vez más marcada del producto... de ahí la desproporción paradójica existente entre lo que las obras dicen en realidad y el *surplus* de doctrina que las justifica».<sup>4</sup>

3. Ediciones Alfa, Bolonia, 1962.

4. En este caso nos gustaría hacer una corrección a Raffa en este sentido: más que hablar de las obras, por un lado, y, por el otro, del *surplus* de doctrina que las justifica, podría hablarse, refiriéndose a las obras más conseguidas, de

Estamos de acuerdo en que toda esta serie de fenómenos puede resumirse, por razones de comodidad descriptiva, bajo el epígrafe de «muerte del arte». El problema es ahora saber si esta noción ha de entenderse en el sentido de un apresurado hegelianismo, como morir del arte en la filosofía, o si no se nos abre aquí el camino para una reflexión más matizada; y un ejemplo de este tipo de reflexión, a nivel de las categorías filosóficas, no del análisis concreto de los diversos fenómenos de poética, nos parece hallar en el ensayo «La questione della "morte dell'arte" e la genesi della moderna idea di artisticità» con que Dino Formaggio da comienzo a su obra *L'idea di artisticità*.<sup>5</sup>

Muestra Formaggio cómo los elementos que hemos estudiado en las páginas anteriores, la formación de una *poesía de la poesía* y de la consciencia crítica de tal fenómeno, habían aparecido ya en Schiller, Novalis y Hegel, por no citar a Hölderlin; y el atento análisis que Formaggio dedica a estos autores y a la evolución del concepto de «muerte del arte» tiende a demostrar que sería demasiado simplista pensar en «el fin histórico del arte», que habrá que pensar —como Hegel pensaba— en el fin «de una determinada forma del arte», la evolución de una noción de arte a través de un desarrollo histórico en modos siempre distintos, de forma que la aparición de una nueva idea de arte resulte como la negación de la idea válida en una cultura precedente (lo cual permite a Formaggio entender la estética como la fundamentación de este carácter dialéctico de la noción de arte y dejar la pregunta «qué es el arte» al continuo diálogo de las poéticas y no al discurso básico de la estética). Que el siglo XIX idealista era ya consciente de ese proceso y advertía los gérmenes de la situación que acabamos de describir, pero no como gérmenes de muerte, sino como gérmenes de una nueva situación surgida de una negación dialéctica, lo demuestra a maravilla, a nuestro

ellas mismas como comunicación doctrinaria, enorme justificación de sí mismas, *surplus* de sí mismas. En este sentido no coincidiríamos con Raffa cuando dice que al verificarse los fenómenos descritos el arte no tiene ya nada que ver con el conocimiento. Dentro de los límites en que el arte tiene que ver con el conocimiento considero que el arte contemporáneo acentúa esta característica, a no ser que Raffa se refiera al «conocimiento» como intuición profunda y reveladora; y en ese caso este arte no ayudaría ya a nadie a conocer.

5. Ceschina, Milán, 1962.

entender, esa página de De Sanctis que reproduce Formaggio: «Es inútil lamentarse acerca del estado del arte o pretender esto o aquello; la ciencia se ha infiltrado en la poesía y no podemos apartarla de ella, porque esto responde a las actuales condiciones del espíritu humano. No podemos volver la mirada a una cosa, por bella que sea, sin que pronto, entre nuestra admiración, se introduzca un “¿Es razonable?”, y ya estamos a toda vela en medio de la crítica y de la ciencia. Queremos no sólo gozar sino ser conscientes de nuestro gozo, no solo sentir, sino entender. La poesía pura hoy es tan imposible como la pura fe; pues, del mismo modo que no podemos hablar de religión sin sentirnos asediados por un molestísimo “¿Y si no fuese cierto?”, así tampoco sentimos sin filosofar sobre nuestros sentimientos y no vemos sin explicar nuestra visión. Los que se meten con Goethe, Schiller, Byron y Leopardi, porque hacen, como ellos dicen, “metafísica en verso”, se me asemejan a esos sacerdotes que se enfurecen contra la filosofía y la razón y repiten a coro: “Fe, fe”. ¡Ay! La fe ha desaparecido; la poesía ha muerto. O, mejor dicho, la fe y la poesía son inmortales; lo que ha desaparecido es una especial manera suya de ser. La fe hoy brota de la convicción, la poesía de la meditación: no han muerto, se han transformado».<sup>6</sup>

Es cierto que la situación a que se refiere De Sanctis no es la presente; pero aparte de que en ella se encerraban ya, a nuestro parecer, los primeros elementos de desarrollo de la situación presente, lo que de verdad interesa es la confianza dialéctica con que el gran crítico aceptaba con serenidad que entrara triunfalmente en crisis una noción del arte que hasta su época se consideraba como la única posible; confianza que hoy debería ser la nuestra, aunque el panorama aparezca dudoso e inseguro. Confianza que, a un nivel filosófico, manifiesta Formaggio cuando sitúa en la base de su idea de artisticidad precisamente la concepción hegeliana de una «muerte dialéctica de ciertas figuras de la consciencia *dentro* del actuar artístico y estético y por consiguiente su perenne transmutarse y regenerarse en la autoconsciencia progresiva»; por lo cual observa de buen grado cómo un movimiento de «mortal autoconocimiento» agita todo el arte

6. Cfr. Formaggio, pp. 48 ss.

contemporáneo, hecho patente por su «fundamental intencionalidad de una renovación radical de sus modos de vida empezando a nivel cero», por la actitud que puede resumirse como «poesía de la poesía»: y ve este movimiento no ya como negativo sino como positivo, la muerte como «muerte de la muerte», la negación como «negación de la negación».<sup>7</sup> Los testimonios presentados debieran llevarnos a la conclusión de que aun en el caso de que fuera válida la hipótesis sugerida (un predominio de la poética sobre la poesía, de la estructura racionalizable y descriptible como modelo sobre el aspecto concreto de la obra realizada), todo esto no debiera desanimarnos sino disponernos con ánimo sereno a un estudio de las nuevas categorías de juicio que han de utilizarse para analizar las obras que nacerán en base a esta nueva idea del arte. Así como tampoco deberá asustarnos el hecho de que de este modo, al convertirse el objeto artístico en pretexto para una inspección de orden intelectual y en soporte de un modelo racionalizable, desaparezca toda autonomía de la operación artística en cuanto tal. No sería la primera vez en el transcurso de la historia: ¿cuál era la autonomía de las pinturas rupestres trazadas con una finalidad mágico-religiosa y nada apreciadas por sus valores plástico-colorísticos (dado que aparecen en la parte más oscura de las cavernas)? En último extremo podemos observar cómo el arte de vanguardia, que ha polemizado contra un arte de carácter político peyorativo (dibujos de obreros, poemas sobre los planes quinquenales, sinfonías sobre los programas de repoblación forestal, etc.) acusándole de degenerar en operaciones heterónomas, elevando a la categoría de criterio de juicio no el valor estético sino el valor político, ha caído por su parte en una situación semejante, y ha de aceptar para sí, como su condición necesaria, esa misma heteronomía que reprochaba a otras poéticas. Y en realidad ambos tipos de arte, los dos heterónomos, en este contexto cultural hallarían su validez y justificación: por un lado la intención propagandística,

7. Resulta interesante seguir a Formaggio en el análisis que hace de las páginas que Hegel dedica al tema: vemos perfilarse «la celebración del máximo de consciencia de la esencia de artisticidad en el desmontaje analítico y experimental de sus estructuras y, por consiguiente, en la autodestrucción verificadora del arte por su propia mano (*op. cit.*, pp. 94 ss.).

por el otro, la reflexión filosófica científica. Ya en otras épocas históricas las operaciones artísticas, lejos de subsistir autónomamente y dirigidas a sí mismas, se han especificado en direcciones semejantes.

## 2. Segunda hipótesis: recuperación del valor estético

Todo este razonamiento sobre la autonomía y la heteronomía nos induce precisamente a poner en duda una conclusión que hubiéramos podido aceptar sin ninguna vacilación. Si la obra de arte contemporánea se reduce a un manifiesto poético, y a través de él a un manifiesto filosófico acerca del modo de ver las cosas a través del arte, si, por consiguiente, la obra de arte se convierte en soporte de conocimiento, ¿en qué se diferenciará el modo de proceder del arte del de la ciencia o la filosofía? Si una obra de arte expresa, en su estructura racionalizable en modelo abstracto, una concepción del espacio o del tiempo, ¿qué diferencia tendrá con las concepciones del espacio o del tiempo elaboradas por otras disciplinas?

Quien respondiera en calidad de defensor del arte contemporáneo podría objetar: cuando una obra, a través del modo en que ha sido hecha, manifiesta ciertas concepciones acerca del mundo, o del hombre, o de las relaciones hombre-mundo, lo hace siempre en un sentido por así decir «total», como si la obra, el modelo estructural que la obra realiza, constituyese una especie de antología de la realidad (pensemos en el *Finnegan's Wake*); mientras que la ciencia o la filosofía (al menos las filosofías no metafísicas) proceden sólo por definiciones parciales, sectoriales, nos permiten un conocimiento provisional de aspectos separados de la realidad, no pueden permitirse el lujo de darnos síntesis globales, de lo contrario se convertirían en obras de pura imaginación y pasarían a formar parte del arte. Una respuesta de este tipo podría traducirse, en un afán de síntesis, a esta otra: el arte nos propone, es cierto, conocimientos, pero de forma orgánica, es decir, nos da a conocer las cosas resumiéndolas en una forma: y el modelo estructural al que la poética tendía, y que el discurso crítico saca a la luz, es precisamente una configuración, una *gestalt*, que sólo puede ser captada en

su totalidad, no debe verificarse en sus elementos aislados, sino aceptarse como propuesta de visión intuitiva, válida a nivel imaginativo, aunque analizable racionalmente en sus diversos aspectos. Y con esta respuesta volveríamos de nuevo a una esfera autónoma, reservada únicamente al discurso estético: y veríamos que, es cierto, en el arte contemporáneo el objeto formado desaparece frente al modelo formal que en él quiere manifestarse, pero este modelo asume en el fondo todas las prerrogativas que antes tenía el objeto formado, y puede ser, además de «comprendido», «gozado» precisamente por sus cualidades orgánicas y por consiguiente apreciado en un sentido exquisitamente estético. En otras palabras, es cierto que en una obra como *Finnegan's Wake* lo que parece importarnos, más que la obra concreta, es el modelo que sirve de fundamento a la obra, la solución del problema relativo a la estructuración de un universo circular en el que sea posible establecer relaciones múltiples entre los diversos elementos y cada elemento pueda asumir distintos significados y capacidades relacionales de acuerdo con el modo en que se quiera entender el contexto —y viceversa—, de forma que nos atrae tanto el *calembour* concreto como la posibilidad de crear un lenguaje completo basado en los *calembours*, de modo que esta multiformidad del lenguaje casi parezca la figura misma de la multiformidad de los acontecimientos reales, etcétera, etcétera: pero toda esta concepción constructiva es en sí misma objeto de placer como organismo complejo y calibrado, y su comprensión hace estallar los mismos mecanismos imaginativos, los mismos esquemas de inteligencia que presidían la contemplación de las proporciones armónicas de un templo griego. ¿Habremos, pues, recuperado por otro camino, a un nivel de mayor ratificación intelectual, el valor estético? ¿No podríamos hablar aquí de valor estético igual que se habla del valor estético de una complicada ecuación genialmente resuelta, en la que el matemático puede hallar placer?

Pero precisamente en el momento en que llevamos a sus últimos límites la respuesta nos damos cuenta de que, una vez más, hay algo que no marcha. ¿Es cierto, absolutamente cierto, que leyendo una obra como *Finnegan's Wake* sólo hallamos placer en la idea estética que la preside, hasta el punto de desenten-

dermos del aspecto concreto del hecho lingüístico? En realidad es cierto que basándonos en introducciones críticas es más fácil comprender el mecanismo estructural de la obra que enfrentarnos con la obra misma: pero una vez comprendido el mecanismo estructural que rige el discurso, a medida que nos adentramos en busca de sus momentos concretos, a cada nuevo paso que damos, encontramos una nueva encarnación del esquema, incluso nos damos cuenta de que el esquema adquiere, por primera vez, sabor. Mucha atención: no estamos diciendo que al descubrir los momentos particulares felices en los que la obra se revela concretamente en cuerpo y alma, hallamos sólo en ellos una especie de justificación de la totalidad, y sólo estos momentos nos permiten aceptar sin irritación la totalidad que los rige pero que permanece al margen de ellos. Una interpretación de este tipo caería en el mismo error que la estética idealista que se paraba en Dante los momentos de «estructura» de los de «poesía» y volvería a caer en una crítica del fragmento. Lo que afirmamos es, por el contrario, que la obra vive y vale sólo como realización de su propia poética, expresión concreta de un universo de problemas culturales planteados como problemas constructivos: pero el universo de los problemas constructivos adquiere su sentido más lleno sólo en contacto directo con la forma formada, única capaz de conferir significado y valor al modelo formal propuesto y realizado. Esto, por consiguiente, no significa renunciar al hecho de que en el arte contemporáneo el problema de poética se ha convertido en el problema central y que la obra debe ser considerada fundamentalmente como la explicitación de una poética: lo que se defiende es que la obra realiza este fin sólo si el modelo de poética puede ser objeto de placer en cuanto formado.

Y hallar placer en una obra como forma sensible quiere decir reaccionar ante los estímulos físicos del objeto, y reaccionar no sólo con una aceptación de orden intelectual, sino a través de una serie de movimientos cinestésicos, con una serie de respuestas emocionales, de forma que el placer que el objeto proporciona, enriquecido por todas estas respuestas, no asume nunca la exactitud unívoca de la comprensión intelectual de un referente unívoco y la interpretación de la obra resulta por este mismo motivo personal, rica en perspectivas, variable,

abierta.<sup>8</sup> Es esta actitud la que ha permitido a toda una sección de la estética definir el placer que la obra proporciona como un acto de intuición, precisamente para poner de relieve el hecho de que intervenían en la comprensión de la forma un conjunto de factores que no pueden reducirse al simple movimiento de la comprensión referencial; un conjunto de factores que participan de un acto difícilmente analizable si no es *a posteriori*, pero en sí orgánico (en otras palabras: la *emoción estética* —si se tratara solamente de emoción e intuición). En base a todo esto podremos llegar a la conclusión de que existe, frente a la obra contemporánea, la posibilidad de una valoración crítica en términos de *acierto orgánico* (lo cual viene a sustituir la vaga dicotomía entre belleza y fealdad, poesía y no poesía): es decir, incluso en el caso de que un modelo estructural surja en nuestra relación de disfrute de la obra y se presente como el valor primario realizado y comunicado por la forma (es decir, cuando la forma se nos presenta como «vehículo» de una poética) *la obra realiza su pleno valor estético en la medida en que la cosa formada, disfrutada en cuanto tal, añade algo al modelo formal* (y, por consiguiente, la obra se presenta como «formación concreta» de una poética). *La obra es algo más que la propia poética*, que puede enunciarse también por otros caminos, *en la medida en que el contacto con la materia física, en el que la poética se concreta, añade algo a nuestra comprensión y a nuestro placer.*

Nos damos cuenta ahora de que incluso en los períodos históricos en los que el arte se presentaba como una escueta construcción racional carente de reacciones emotivas y no captable a través de canales intuitivos, esta especificación caracterizante no ha faltado nunca: se ha dicho que los hombres medievales eran capaces de gozar, en la obra, una serie de significados alegóricos y de declaraciones racionales: pero incluso en este horizonte cultural se confirmaba el principio de que en la base del placer experimentado ante una forma bella se hallaba una «visión», un acto de los sentidos, una relación física no sólo con la forma abs-

8. Para un estudio de las condiciones de este tipo de placer, el papel de los factores referenciales y emotivos en el proceso de aprovechamiento del estímulo estético, remito a mi ensayo, más ampliamente razonado, «Análisis del lenguaje poético», en *Obra abierta*, cit.

dernos del aspecto concreto del hecho lingüístico? En realidad es cierto que basándonos en introducciones críticas es más fácil comprender el mecanismo estructural de la obra que enfrentarnos con la obra misma: pero una vez comprendido el mecanismo estructural que rige el discurso, a medida que nos adentramos en busca de sus momentos concretos, a cada nuevo paso que damos, encontramos una nueva encarnación del esquema, incluso nos damos cuenta de que el esquema adquiere, por primera vez, sabor. Mucha atención: no estamos diciendo que al descubrir los momentos particulares felices en los que la obra se revela concretamente en cuerpo y alma, hallamos sólo en ellos una especie de justificación de la totalidad, y sólo estos momentos nos permiten aceptar sin irritación la totalidad que los rige pero que permanece al margen de ellos. Una interpretación de este tipo caería en el mismo error que la estética idealista que separaba en Dante los momentos de «estructura» de los de «poesía» y volvería a caer en una crítica del fragmento. Lo que afirmamos es, por el contrario, que la obra vive y vale sólo como realización de su propia poética, expresión concreta de un universo de problemas culturales planteados como problemas constructivos: pero el universo de los problemas constructivos adquiere su sentido más lleno sólo en contacto directo con la forma formada, única capaz de conferir significado y valor al modelo formal propuesto y realizado. Esto, por consiguiente, no significa renunciar al hecho de que en el arte contemporáneo el problema de poética se ha convertido en el problema central y que la obra debe ser considerada fundamentalmente como la explicitación de una poética: lo que se defiende es que la obra realiza este fin sólo si el modelo de poética puede ser objeto de placer en cuanto *formado*.

Y hallar placer en una obra como forma sensible quiere decir reaccionar ante los estímulos físicos del objeto, y reaccionar no sólo con una aceptación de orden intelectual, sino a través de una serie de movimientos cinestésicos, con una serie de respuestas emocionales, de forma que el placer que el objeto proporciona, enriquecido por todas estas respuestas, no asume nunca la exactitud unívoca de la comprensión intelectual de un referente unívoco y la interpretación de la obra resulta por este mismo motivo personal, rica en perspectivas, variable,

abierta.<sup>8</sup> Es esta actitud la que ha permitido a toda una sección de la estética definir el placer que la obra proporciona como un acto de intuición, precisamente para poner de relieve el hecho de que intervenían en la comprensión de la forma un conjunto de factores que no pueden reducirse al simple movimiento de la comprensión referencial; un conjunto de factores que participan de un acto difícilmente analizable si no es *a posteriori*, pero en sí orgánico (en otras palabras: la *emoción estética* —si se tratara solamente de emoción e intuición). En base a todo esto podremos llegar a la conclusión de que existe, frente a la obra contemporánea, la posibilidad de una valoración crítica en términos de *acierto orgánico* (lo cual viene a sustituir la vaga dicotomía entre belleza y fealdad, poesía y no poesía): es decir, incluso en el caso de que un modelo estructural surja en nuestra relación de disfrute de la obra y se presente como el valor primario realizado y comunicado por la forma (es decir, cuando la forma se nos presenta como «vehículo» de una poética) *la obra realiza su pleno valor estético en la medida en que la cosa formada, disfrutada en cuanto tal, añade algo al modelo formal* (y, por consiguiente, la obra se presenta como «formación concreta» de una poética). *La obra es algo más que la propia poética*, que puede enunciarse también por otros caminos, *en la medida en que el contacto con la materia física, en el que la poética se concreta, añade algo a nuestra comprensión y a nuestro placer*.

Nos damos cuenta ahora de que incluso en los períodos históricos en los que el arte se presentaba como una escueta construcción racional carente de reacciones emotivas y no captable a través de canales intuitivos, esta especificación caracterizante no ha faltado nunca: se ha dicho que los hombres medievales eran capaces de gozar, en la obra, una serie de significados alegóricos y de declaraciones racionales: pero incluso en este horizonte cultural se confirmaba el principio de que en la base del placer experimentado ante una forma bella se hallaba una «visión», un acto de los sentidos, una relación física no sólo con la forma abs-

8. Para un estudio de las condiciones de este tipo de placer, el papel de los factores referenciales y emotivos en el proceso de aprovechamiento del estímulo estético, remito a mi ensayo, más ampliamente razonado, «Análisis del lenguaje poético», en *Obra abierta*, cit.

tracta de la cosa, sino con la estructura compleja de cuanto sustancia.

Es evidente, en este momento, que en el ámbito de la hipótesis que hemos asumido, incluso frente a una nueva disposición de las formas (ante la afirmación cada vez más insistente de un predominio de los modelos estructurales como trámites de conocimiento racionalizable), las categorías estéticas capaces de permitirnos una valoración, un juicio de las obras, siguen siendo las que se han ido elaborando desde De Sanctis hasta nuestros días: un concepto de forma como fusión realizada de «contenidos», que antes de convertirse en forma eran puras abstracciones intelectuales u oscuros móviles psicológicos; un concepto de fusión como «asimilación» entre un universo psicológico y cultural y una materia que asume configuración insustituible; un concepto de arte como realización de una formatividad deseada por sí misma, porque sólo integrados y resueltos en una operación formativa los distintos presupuestos entran en el orden del arte.<sup>9</sup>

9. Es evidente que nos estamos refiriendo a la estética de la formatividad de Luigi Pareyson, a la relación establecida entre estilo, contenido y materia en el arte, a la noción de interpretación crítica como penetración, por afinidad, en un universo físico de materia formada en la que todo proyecto operativo (así como todo presupuesto sentimental o intelectual, se resuelve en «modo de formar». Cuando Pareyson define el arte como un «formar por formar» no huye hacia irresponsables complacencias formalístico-caligráficas y ni siquiera excluye el hecho de que un artista se vea impulsado a hacer arte por precisas e imperantes necesidades morales o políticas, o incluso ideológicas (así como tampoco excluye, sino que explícitamente hace alusión a ello, el hecho de que estas necesidades contribuyan a conferir valor, sabor y fuerza a la obra emprendida): trata de delimitar el ámbito de la operación artística como aquel en el que la formación de un objeto no se convierte en pretexto y soporte para un fin que esté al margen de este objeto (ya sea este fin la presentación de una poética o el discurso propagandístico, la plegaria o la utilización práctica en términos funcionales); en arte se forma precisamente para hacer que los distintos elementos a los que se confiere forma sean revalorizados y convertidos en objetos de placer, capaces de ser interpretados y juzgados en calidad de objeto formado. Puedo elaborar, por lo tanto, a nivel teórico una poética y las palabras con las cuales la comunico serán un cómodo vehículo para las ideas profesadas: pero en el momento mismo en que pongo manos a una obra que sea su propia poética, yo formo esta poética precisamente para darle consistencia orgánica y para que sea disfrutada como cosa, y no como modelo abstracto. Sólo si esto ha sucedido así entramos en el dominio del arte.

En este sentido dicha noción de forma resolvería el problema de los nuevos fenómenos artísticos como resolvía otros problemas: y si en primer lugar debía proponerse como solución concreta de una *querella* entre «forma» (entendida como cobertura exterior de un contenido psicológico y cultural) y «contenido» (entendido como conjunto de elementos culturales y emotivos capaces de subsistir incluso al margen de la obra, en las formas de reflexión lógica o de efusión psicológica), ahora se plantea como solución concreta de una *querella* entre «problema de poética» (entendido como modelo formal, elaborado y elaborable en el ámbito de un discurso cultural, que puede incluso no transformarse en objeto artístico tangible) y «organismo físico» (que en muchos casos se reduce verdaderamente a servir simplemente como soporte transitorio e inesencial que sirve de vehículo a la solución ingeniosa de un problema de poética inmediatamente retraducible en términos de discurso cultural).

Con lo cual habremos de afirmar que, si bien es cierto que es perfectamente legítimo un discurso cultural sobre las poéticas de un período y puede incluso constituir un instrumento útil para la comprensión más profunda de las obras (o bien presentarse como una contribución de una cultura, desinteresándose del destino de cada obra en particular, de su éxito o de su fracaso), sin embargo, si queremos hablar de una obra, el simple discurso cultural no basta y la obra es válida sólo si, estudiada en concreto, nos revela algo más rico, más variable y difuminado, más evasivo, incluso (porque ésta es la condición del placer estético): y en este algo más estriba la garantía de nuestro juicio de valor. La lectura del *Ulises*, cada vez que la emprendemos, nos dice cosas que la simple enunciación de su poética no nos podía decir; y, por consiguiente, nos ayuda también a ampliar, o a verificar más a fondo, la enunciación de la poética.

Y he aquí cómo, según esta segunda hipótesis, entra también en el presente horizonte estético la posibilidad de una valoración crítica; es posible una opción frente a aquellas obras que parecían condenadas a constituir un simple pretexto de descripción estructural, de justificación histórica.

La segunda hipótesis, pues, más que oponerse a la primera trata de determinar las condiciones metodológicas gracias a las cuales, aun previendo cambios en la noción misma de arte, re-

sulta posible un discurso crítico en los términos que por una larga tradición resultan familiares a nuestra cultura.

Lo cual equivale a decir a los dudosos: no es cierto que el arte contemporáneo eluda maliciosamente toda valoración posible, cogiendo por sorpresa al crítico de los buenos tiempos pasados, que se acerca a la obra provisto de sus buenas y valiosas antenas hechas de gusto y de olfato, de paladar para lo concreto, y va desgranando la obra entre sus manos por las vías indirectas de la comunicación intelectual, del módulo abstracto, ¡yo qué sé!, de la mueca antropológica, del desprecio filológico, de la mofa filosófica. No es cierto. Incluso con las obras más decididamente «experimentales» es imposible hacer trampas. *Si el crítico es hábil*. Pero para que sea hábil es necesario que haya comprendido la dirección que está siguiendo el arte actual, y que no busque, por ejemplo, «expresiones líricas del sentimiento» en obras que, por el contrario, pretenden presentar como concreto y físico un modelo de poética excluyendo toda intromisión emotiva, precisamente la primera condición de su discurso.

Y ésta es la razón por la que las investigaciones en torno a las poéticas tienen una validez, previa a toda operación crítica: contribuyen a crear espacio para una opción. A condición de que no se exija tal opción a las investigaciones teóricas de estética en las que a partir de la opción se establecen condiciones de posibilidad, ni a las investigaciones de historia de la cultura donde se estudia el proceso histórico de las poéticas y de los criterios de la opción. También estas disciplinas llevan a cabo una opción propia, de lo contrario no podrían realizar un discurso y mucho menos un discurso histórico. Pero la llevan a cabo a otro nivel, teórico o historiográfico, no crítico. Es cierto que hay quien critica en análisis de este tipo que el hecho de ser «descriptivos» los lleva a manifestar una pasiva complacencia en *lo que es*, sin manifestar ningún deseo de cambiarlo. Pero se trata de objeciones poco serias y no deben tomarse en consideración en el ámbito de un razonamiento que afecta a varias disciplinas y que es bastante serio.

Estos censores no se dan cuenta de que si ellos, hoy, son capaces de formular una crítica negativa del arte contemporáneo (en bastantes aspectos útil y aceptable) es porque una cierta ope-

ración descriptiva les ha ofrecido, previamente, una imagen completa del campo de estudio y les ha marcado los puntos en los que, quien no quisiera cansarse demasiado, debía insistir para denunciar el apocalipsis y después retirarse, satisfecho del deber cumplido.