

Índice

<i>A manera de prólogo</i>	7
I. Ensayos sobre la falta de oficio	15
<i>Crear de la nada</i>	17
<i>La carne de las máquinas</i>	41
<i>La estética de lo peor</i>	73
<i>Debilidad y transparencia</i>	81
II. Cómo se llega a ser artista contemporáneo	93
<i>La invasión de los cuerpos vivientes</i>	105
<i>Ensayo sobre la falta de espacio</i>	115
III. Algésicos comprimidos	137
<i>Ramón Gaya o el nacimiento de la pintura</i>	139
<i>La máscara y el monstruo</i>	151
<i>Dolor y pedagogía</i>	187
<i>Geografía turística</i>	193
<i>Maldita sea la gracia</i>	197
IV. Un amigo americano	203
<i>El temblor de la falsedad</i>	205
<i>El alma de las máquinas</i>	225
V. De lo fluido a lo sólido	263
<i>Los pájaros de la lengua</i>	265
<i>Todo lo etéreo se consolida</i>	281
 Origen de los textos	 299

A manera de prólogo

(o de la controversia mantenida entre dos canes del Hospital de la Resurrección sobre las relaciones entre el arte y todo lo demás)

BERGANZA —Existen dos nociones distintas de «arte»: una noción «burguesa» que considera como arte aquello que está institucionalizado como tal en una esfera completamente separada de la vida (los diferentes panteones de las bellas artes); otra es una noción más «popular», que entiende por arte el modo de *estilizar la vida* y, por tanto, algo realizado en la vida. La prueba de que esta escisión es típicamente burguesa es que, antes de la época de hegemonía de la burguesía, una misma palabra —*techné, ars*— designaba todas aquellas actividades que los hombres llevan a cabo para hacer habitable la tierra, es decir, para edificar la Ciudad. Lo interesante de un momento como el que vivimos es, a mi modo de ver, que el ostensible desgaste de la *Estética* (es decir, de las instituciones que mantienen esos panteones de las bellas artes) está conduciendo a un desinterés público por las artes en sentido burgués y a un interés cada vez más marcado por la consecución de *estilos de vida* propios, incluso aunque este fenómeno esté sometido a todo tipo de perversiones por parte del «mercado», la «moda», etcétera. Incluso los propios artistas, desde la época de las vanguardias, no han dejado de rechazar el «arte»...

CIPIÓN —Es una idea interesante, y sobre todo consolatoria. Si el arte se reduce a la cuestión de los «estilos de vida», entonces cualquiera puede ser artista. No me extraña que sea, como usted dice, algo «popular»...

BERGANZA —¡No tergiversar mis palabras! Tener un estilo de vida propio nada tiene que ver con ser un gran artista o un genio. Esa idea del «gran artista» y del «genio» es precisamente el corazón de la no-

ción burguesa del arte: todos sometidos al embrujo del «artista», es el procedimiento de sumisión al poder, al líder carismático, el único que puede hacer, mientras los demás se limitan a contemplar.

CIPIÓN —Efectivamente. Pero hay una diferencia: el líder carismático es justamente el *que hace de su vida una obra de arte*, el que crea su propio estilo de vida...

BERGANZA —... al que los demás han de adaptarse por la fuerza. ¿No habría que democratizar ese poder?

CIPIÓN —Desde luego, pero déjeme seguir: el líder carismático hace de su vida una obra de arte, crea su propio estilo y lo impone a los demás por la fuerza precisamente *porque está de acuerdo con usted en que el arte ha de realizarse en la vida y no quedarse en los libros ni en los museos*; el artista, por muy genial que sea, no impone a nadie ningún estilo de vida, al contrario, realiza una obra que, precisamente por ser «obra de arte», nadie confundirá jamás con la vida (a no ser los niños...). En cambio, cuando usted habla de democratizar el poder del líder carismático, ¿se refiere también a democratizar el poder de imponer a otros por la fuerza un estilo de vida?

BERGANZA —Obviamente, no. Me refiero a la libertad de cada cual a elegir —digo más, a crear— su propio estilo de vida.

CIPIÓN —¿Individual?

BERGANZA —O colectivo, pero nunca por imposición.

CIPIÓN —Y si yo creo un estilo de vida del cual soy el único partidario, ¿será eso realmente un estilo de vida?

BERGANZA —Es su problema.

CIPIÓN —Sí, pero entonces, si lo que usted reclama es la libertad de cada individuo para vivir *a su estilo*, pero al mismo tiempo añade que no puede imponer ese estilo a nadie más, lo que usted defiende es exactamente la *privacidad* «burguesa», que es solidaria e inseparable de esa división de la vida en «esferas» que caracteriza a la sociedad moderna, siendo una de esas esferas precisamente la esfera estética de las «obras de arte».

BERGANZA —¿Quiere usted decir que la sociedad burguesa es el paradigma de la libertad individual y colectiva para crear estilos de vida? ¡No se habrá visto en el mundo sociedad más uniforme y homogénea, sociedad con menos estilo y con menos belleza que la burgue-

sa! La sumisión que exige el Capital es incomparable a la exigida por cualquier déspota de la Antigüedad.

CIPIÓN —De donde se colige que las sociedades despóticas del antiguo régimen eran más libres y más bellas, no tenían necesidad de museos, los esclavos y siervos inventaban su propio estilo de vida...

BERGANZA —No. Como tampoco lo crean ahora los trabajadores industriales o los semiesclavos posindustriales, ¿o es que todo el mundo se ha puesto de acuerdo en estilizar su figura a base de hamburguesas?

CIPIÓN —Pero, en ese caso, lo que es susceptible de crítica es el despotismo (incluido el despotismo del Capital), no la Estética, que justamente pretende separar el arte de la vida para impedir que la «belleza» se convierta en un instrumento de dominación y de seducción de masas.

BERGANZA —¿Y no es la televisión un modo de poner la «belleza» al servicio de la dominación y seducción de las masas?

Cipión —Entonces, usted prohibiría la televisión y las hamburguesas, como los talibanes.

BERGANZA —No, yo prohibiría sólo la dominación. La idea de un arte separado de la vida, ya sea en los museos para contempladores cultos, o en la televisión para espectadores incultos, me parece una idea que sólo puede explicarse por la separación efectiva entre los productores y los consumidores. En la Antigüedad, por ejemplo, los poetas eran productores, como los zapateros o los carpinteros, no tenía sentido construir objetos que no sirviesen para un uso, para una estilización de la vida cotidiana. La sociedad burguesa moderna ha creado la ilusión de que la belleza consiste justamente en construir cosas que no tienen utilidad, que son más sublimes que los útiles, precisamente porque la sociedad burguesa moderna considera que hay algo más sublime que el valor de uso, a saber, el valor de cambio: las «obras de arte» son la expresión quintaesenciada de ese punto de vista burgués; no sirven para nada (sino para ser contempladas, adoradas aunque no comprendidas), sólo tienen valor de cambio (aunque, eso sí, elevadísimo). El arte por el arte, el arte puro, etcétera, son consignas solidarias de «el dinero por el dinero», «el dinero puro», etcétera, expresión pura del fetichismo de la

mercancía. Al *separar* el arte de la vida, no solamente se crean unas obras de arte sin vida (que a nadie le sirven para nada), sino que se crea también una forma de vida sin arte, sin estilo, la vida cotidiana, la vida laboral de las clases trabajadoras, sumidas en el embrutecimiento de la monotonía y el ocio dormitivo.

CIPIÓN —¿Y para qué servía la tragedia griega?

BERGANZA —Para estilizar la vida pública de los griegos. Además, era una fiesta.

CIPIÓN —Pero había *actores y espectadores*, había *separación*. Y los espectadores —que acudían al teatro a disfrutar— sabían que aquello que ocurría en el escenario no era *real*, sabían que era ficción, y ese saber formaba parte esencial de su placer. Además de que también tenían una vida «cotidiana», en el ágora. Si usted dice que la tragedia griega servía para estilizar la vida de los griegos, ¿por qué no admitiría que *David Copperfield* sirvió para *estilizar la vida* de los ingleses o *La fiera de mi niña* para *estilizar la vida* de los norteamericanos? ¿Sólo porque estas dos últimas obras son «modernas»? ¿O es que Dickens y Howard Hawks son instrumentos de dominación y seducción de las masas?

BERGANZA —No. Pero sí lo son *Rocambole* o *Dallas*.

CIPIÓN —¿Y cuál es la diferencia? ¿No será acaso una diferencia estética? ¿La superioridad de Dickens sobre Ponson du Terrail no es una superioridad literaria?

BERGANZA —No tengo esa impresión. Creo que el valor de *David Copperfield* consiste en que no es sólo literatura, hay algo de vida en él. *Rocambole* le sirve a la gente para evadirse de su vida (que detestan), *David Copperfield* le sirve para mejorarla. No es una diferencia literaria.

CIPIÓN —O sea que, según usted, la literatura es no-vida, y la vida no-literatura.

BERGANZA —No, eso es según usted, que quiere colocar a la literatura en una esfera separada de la vida.

CIPIÓN —Sí, pero si puedo hacer la separación es porque estaban juntas. Quiero decir: el arte, las «bellas artes», no son más que la exploración y explotación sistemática de los rasgos de estilización de la vida que están presentes desde que hay vida humana y allí donde la

hay, porque, como usted decía, no podemos vivir sin hacer habitable la tierra.

BERGANZA —Bien. Y, según usted, ¿qué ganamos con ese aislamiento, explotación y exploración sistemática, además de *separar* el arte de la vida y dar a las gentes una vida sin arte (en su actividad) condenándolas a un arte sin vida (en su pasividad)?

CIPIÓN —En primer lugar, no creo que sea posible eliminar de la vida el *estilo*. No se puede simplemente vivir, hay que vivir *de alguna manera*. Lo característico de la modernidad es que las cuestiones de estilo de vida se conciben como pertenecientes a la *esfera de la vida privada*, y quedan subordinadas a la *esfera de la vida pública*.

BERGANZA —Luego entonces me concede usted que la «política ilustrada» supone un obstáculo para la libre elección de los estilos de vida, hasta el punto de que la policía persigue a quien no lleva un estilo de vida, como usted dice, subordinado.

CIPIÓN —Sólo aparentemente. Basta con leer a Hobbes (a quien no se podrá acusar de ser el más iluso de los pensadores modernos) para convencerse de que la libertad de cada cual para conducir su vida (privada) como mejor le plazca depende de la vigencia de la Ley pública: todos aquellos —prefiero no citar nombres— que se quejan de que la Ley pública restringe indeseablemente sus impulsos artísticos de crear su propio estilo de vida son, o bien lo suficientemente ingenuos para ignorar que sin Ley pública no tendrían libertad alguna (quiero decir derecho) para crear su propio estilo de vida, o bien lo suficientemente perversos para pedirle a la Ley que haga con ellos —y *sólo con ellos*— una excepción, porque necesitan que la Ley les autorice a infringirla para realizarse plenamente como artistas. Lo que indica que, al restringir el territorio del arte a una esfera despolitizada y des-instrumentalizada, la Estética (en este reiterado sentido institucional), además de proteger a las obras de arte contra su instrumentalización política, protegía a la vida contra los abusos de los ingenuos o de los perversos a quienes pudiera ocurrírseles reclamar el privilegio de —por ejemplo— matar a sus hijos, a sus esclavos o a sus mujeres para realizar su estilo de vida. Y llevaba a cabo esta protección distinguiendo cuidadosamente las «obras de arte» de los «estilos de vida», es decir, asegurando —para decepción de los amantes de las

emociones fuertes— que el despliegue libérrimo de la imaginación se atuviera al estricto terreno de la ficción (el también reiterado y tan despreciado «arte sin vida»). Por tanto, pudiera ser que el actual proceso de desmontaje de la Estética como esfera que mantiene al arte separado de la vida, y a favor del cual han militado tantos movimientos artísticos, tuviera algo que ver con la notoria tendencia del siglo xx —sobre la cual no es necesario extenderse— a restaurar el *derecho* a matar a los semejantes «por razones estéticas» (es decir, por razón del estilo de vida que se desea practicar). Resulta cuando menos paradójico que, en una parte no desdeñable, las tendencias artísticas contemporáneas sólo puedan alcanzar su *legitimación estética* a cambio de jurar sobre la Biblia del vanguardismo que harán todo lo posible por terminar con la Estética —es decir, por no ser obras de arte, por sumergirse en la vida, por ser vida—. Así como Ramón Gaya afirma sentirse bastante apenado al ver a algunos de sus colegas de generación «tan viejecitos y aún revolucionarios»,¹ quiero pensar que los mismos revolucionarios —sea cual sea su edad— se sentirán bastante apenados teniendo que exponer sus obras en los mismos escenarios e instituciones que deploran y sólo a condición de pregonar a los cuatro vientos lo mucho que deploran tales escenarios e instituciones, fenómeno en el cual es casi imposible no notar un sutil parecido con aquel otro —del cual tampoco se precisan ilustraciones— que consiste en obtener *legitimación moral* para toda clase de avasallamiento de ter-

1. A pesar de las apariencias, creo que la observación de Gaya no está cargada de reproches sino de piedad. En algún lugar decía Pepe Carvalho que quien no es revolucionario a los veinte años no tiene corazón, y quien lo sigue siendo a los cuarenta no tiene cabeza. Con todo, no quisiera dar con esto argumentos a los críticos *liberales* (en el sentido castizo y decimonónico de la expresión): puede que el vanguardismo sea la enfermedad *infantil* del arte (o de la crítica de arte), pero el anti-vanguardismo es, sin duda alguna, su enfermedad *senil*. Ciertas nociones «han mantenido abierto el camino para el cambio político y cultural al proporcionar un *focus imaginarius* borroso pero inspirador (por ejemplo..., el arte *puro*...). Los problemas... —y la sensación de artificialidad que se asocia con tales problemas— surgen sólo cuando se considera que un útil elemento de retórica se presta para ser tema de un «análisis conceptual», esto es, cuando se someten los *foci imaginarii* a un detenido examen; en otras palabras, cuando empezamos a preguntarnos por la «naturaleza»... del arte» (Richard Rorty, *Contingencia, ironía y solidaridad*, trad. cast. A. E. Sinnot, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, pág. 214).

ceros a fuerza de hacer preceder tal avasallamiento de una perorata encendida de indignación contra el avasallamiento de los menos favorecidos.

BERGANZA — Completamente de acuerdo en esto último. Pero usted me concedía hace un momento que incluso las que usted llama «obras de arte» sirven para estilizar la vida.

CIPIÓN — Sí, pero indirectamente. Si usted quiere un servicio inmediato (como el que le proporciona un zapato o una silla), acuda mejor a las telenovelas o a las hamburgueserías. El producto del arte no parece quedar bien definido sólo en términos de cuadros, libros, melodías, estatuas o edificios. Se diría más bien que el producto —por ejemplo— de lo que llamamos habitualmente «la tragedia griega» es un tipo particular de emoción, digamos «la piedad trágica». Una emoción —siguen siendo meros ejemplos— que puede distinguirse perfectamente, entre otras, de la lástima que inspiran algunos héroes shakespearianos, de la compasión que despiertan las novelas de Dickens, de la misericordia galdosiana, de la simpatía por los personajes de Chaplin, de la conmiseración que suscitan algunos protagonistas de western o de la comprensión que suele uno sentir por los papeles desempeñados en el cine por Cary Grant (y, para su escándalo, seguiría con la televisión).

BERGANZA — Pero, ¿no consiste en esos casos el mérito del artista en que consigue expresar emociones pre-existentes de modo que el «público» se reconozca en los actores del drama (si lo hay) o en cualquier otro tipo de representación?

CIPIÓN — Esta es una hipótesis epistemológicamente poco costosa, heredera de la superstición (arraigada en aquellas famosas «listas de pasiones del alma» a las que fueron tan aficionados los filósofos del XVII y del XVIII) según la cual los hombres de todos los tiempos y lugares han sentido siempre, sienten y sentirán las mismas emociones. Pero, en realidad, lo que cada individuo siente en su insondable privacidad glandular es indecible: es decir, que no se decide qué es lo que realmente sentimos (si es piedad o hilaridad, y si es piedad griega o shakespeariana, si es humor inglés o chirigota) hasta que no es posible una expresión susceptible de ser experimentada en común (y, por tanto, comunicada); cuando esto sucede —y el que suceda es producto

del arte—, se ha inventado (o sea: se trata de una *ficción*) una manera de sentir que antes no existía (o sobre cuya existencia anterior toda especulación es inútil) y que, al tornarse existente —o, lo que es lo mismo, comunicable—, nos proporciona una redescrición inédita de nosotros mismos, de aquellos con quienes tenemos en común ese sentimiento y, en suma, amplía nuestra capacidad de sentir (que es lo mismo que nuestra capacidad de comunicar nuestros sentimientos) más allá de los límites de nuestra concreta polis, por lo cual no es recomendable encargar a los políticos la lista de emociones que los poetas deben inventar.

BERGANZA —Pero, entonces, se trata de un asunto exclusivamente privado.

CIPIÓN —Yo preferiría decir *íntimo*, pero no sé si es realmente importante.

BERGANZA —¿Y la distinción entre arte popular y arte culto, arte burgués y arte proletario?

CIPIÓN —Tampoco estoy seguro de que sean realmente importantes.

BERGANZA —De cualquier modo, ¿esas invenciones no siguen siendo, cuando dan en el blanco, algo que contribuye a hacer más habitable el planeta y a mejorar nuestra adaptación a sus inhóspitas condiciones?

CIPIÓN —Sin duda.