

“El Señor, cuyo es el oráculo de Delfos, ni indica ni encubre, sino que da señas”.
Heráclito

Pólemos Pánton Patér (la guerra es el padre de todas las cosas) (1) nos dice el viejo Heráclito de Éfeso, diagnosticando desde los mismísimos comienzos de la filosofía el carácter polémico de toda dynamis, de todo aquello que puede ser señalado en tanto que viviente, y con mucha más especificidad, los asuntos humanos. Desconocer esta premisa es ignorar idiomáticamente (en el sentido griego, “aisladamente”) el verdadero sentido de toda realidad. De allí que el efesio considerara, en su estética, que tanto Homero como Hesíodo son representantes de un arte espúreo y de una poética superficial, sin sutilezas ni profundidad. No puede ser considerado un auténtico poeta aquel que no es capaz de advertir que el día y la noche son uno, que todos los días tienen una única naturaleza (physis). No hay poesía sino donde el lógos revela el Ser profundo de las cosas, esto es, la omnipresente tensión creadora que potencia toda existencia; no hay lírica sino donde el fuego ilumina y enciende este lógos. En este sentido, el arte y el artista deben loar la gloria del conflicto y la belleza de la guerra, pues el arte no es otra cosa que síntesis y unidad de contrarios, expresados en una obra sensible, susceptible de manifestar la uni-pluralidad del lógos. Armonía de contrarios es, en definitiva, destino, esencia y razón de la obra de arte, ousía (peculio, realidad) y sostén del artista.

Es evidente, pues, que la relación entre el arte y la guerra es de vieja data. Mas, cómo asumir e interpretar esto hoy, al calor del hedonismo cotidiano que sostiene la vida comunitaria, a la sazón de una cultura “humanista” que se asume hoy como un a priori en lo social y a la desazón de una posmodernidad que ha dado al traste con todos sus valores. La mera contraposición artista-pólemos pareciera seguir ofreciendo

narrativas plausibles. En las líneas que siguen, trataré de esbozar algunas de ellas, al ritmo de un par de letanías que aspiro sirvan de estrategia nemotécnica para fijar una postura.

Entre los diversos dilemas y aporías del artista contemporáneo está el de forjarse una mirada de cara a la construcción de un andamiaje conceptual que le permita darle consistencia teórica a los múltiples gritos de alarma que éste emite ante los peligros de una tensión in extremis que provoque una guerra abierta y declarada. Completamente desorientados, ni los políticos ni la inteligencia han sabido dar cuenta de los avatares de las urbes contemporáneas, dentro y fuera de nuestro continente. Multiplicación de conflictos étnicos, religiosos, identitarios, sexuales que habrían debido quedar sepultados en el ‘estado de bienestar’ de ayer, hoy resurgen y se miden frente a frente, ágora mediante, exacerbando las tensiones muchas veces hasta el límite. Y es allí donde el artista pareciera estar siempre condenado a tomar partido por una idea de paz que excluya sistemáticamente la tensión y, por ende, la guerra. Antípoda de la libertad y de la creatividad, el drama de la guerra fomenta una idea de mundo donde el arte y el artista no tienen cabida.

No obstante, esta firme convicción que torna contradictorios arte y guerra, se desvanece cuando repensamos al calor de lo político, los prejuicios que soportan dicha postura. Empecemos por la guerra, para luego dedicarnos al artista.

La guerra, como todos los discursos que habitan en el mercado, en el ágora global, también ha entrado en crisis. Cuando la perspectiva de una confrontación atómica -fantasma que nos persiguió después de la guerra fría hasta la disolución de la URSS- se desvaneció definitivamente, y con ella, la ilusoria guerra de las galaxias, salió a la palestra, como sucedáneo, el wargame. Nació así con la guerra del Golfo, la guerra mediatizada, sobreex-

puesta a los medios y por los medios de comunicación. Con una obsolescencia incorporada por su eficacia y celeridad – el primer ataque es el último ataque- la guerra ha devenido producto de consumo, como cualquier otro, en pantalla plana, en oferta vía tv o internet, haciendo deficitaria su realidad. Es lo que Baudrillard califica con ironía y acierto, “la simulación de la guerra”:

“llegados a este punto, los más ardientes defensores de la realidad de la guerra acaban por admitir que tal vez no ha sucedido nada...se puede leer la guerra del Golfo no ha tenido lugar como un relato de ciencia ficción, como la anticipación en caliente, en vivo, del acontecimiento bajo guión de ficción, cosa en la que de todos modos acabará convirtiéndose” (2)

Los media patentaron un estilo de guerra que hoy se impone eficaz y sesgadamente como narrativa; por lo que pareciera que nuestra capacidad crítica chocha inútilmente con una pantalla que jamás dialoga. No habiendo hermenéutica posible, solo podemos aspirar al status de simple espectadores:

“cuanto más tratamos de volver a dar con lo real o con lo referencial, más nos abismamos en la simulación vergonzosa esta vez, y de todos modos sin esperanza.” (3)

Al contrario de esa ficción de criterio certero que brindan los medios de comunicación en sus diversas estrategias de imágenes, los acontecimientos parecieran tener cada vez menos peso específico, cada vez menos realidad. Frente a este debilitamiento de sentido –que no de la eficacia- de la guerra, ¿tendrá sentido –valga la redundancia - oponerla aún contradictoriamente al arte y al artista en tanto que sujeto crítico? Desaparecida la contundencia real de la guerra, ¿tendrá cabida y pertinencia la contundencia crítica siempre atribuida al arte y al artista?



Primera Letania

“Para aquellos que piensan que la guerra es real reflejo de una sustancia y realidad última... malas noticias”.

Muy diferente es lo que acontece al artista cuando se encuentra al interior de la guerra. Aunque en las antípodas, no resulta distinto ese debilitamiento de la guerra como acontecimiento cuando el artista se instala, ya no en el recinto aislado que la modernidad le vendió tramposamente para que desde allí gritara sordamente su clarividencia, sino en la vivencia cotidiana de eso que solemnemente llamamos “La Guerra”.

Así, es bien sabido por todos que en el día a día de los acontecimientos, por más brutales que estos sean, siempre hay un resquicio, una salida para burlar un fatum con pretensiones de irreversibilidad. Es la postura de Sísifo y su “no hay destino que no se venza con el desprecio” que bien apuntara Camus en “El hombre rebelde”. Kundera, por su parte, no tiene ningún prurito en admitir, en El Libro de la Risa y el Olvido, que se siente estremecido y feliz cuando ve algunas fotos del nazismo en Praga: le recuerdan su infancia, su feliz niñez a pesar del entorno vivido. Es allí, en esa candidez donde resuena firme una eudaimonía que acaba con la pretendida solemnidad ad aeternam de la guerra.

Segunda Letania

*“Para aquellos que piensan que la guerra y su contunden-
cia secuestra todas las posibilidades del artista... malas
noticias”.*

Pero continuemos con el arte y el artista. En procura de ampliar el horizonte hermenéutico, también el artista ha hecho crisis junto con crisis del sujeto, de su andamiaje teórico y de su hegemonía como forjador de un discurso “a la carta” para cada asunto. Como ha ocurrido con otros universos disciplinarios, la crisis del sujeto creador en tanto que libertad absoluta y autoreferencia fundante ha entrado en contacto, no sin dificultades, con una agenda posmoderna que interpela y solicita la discusión en diversos escenarios. La entrada al debate le ha supuesto variados rompimientos con tradiciones intelectuales, con prácticas y puestas en escena, con hábitos cognitivos así como con ciertas lógicas y saberes.

Lo primero que solicita es, a nuestro entender, el abandono de la trinchera del juramento a la fidelidad que había hecho el arte para consigo, esto es, obedecer estrictamente a sus propias leyes en tanto que discurso autónomo en el concierto de las disciplinas hermenéuticas.

Así, el arte hoy ha dejado de ser reducto de “cura” o “consolación”, aquella región carente de fuerza política, cuya autonomía también servía para prevenir el efecto que su potencialidad subversiva podría tener en otras áreas de la vida social. Como pura suplementariedad, aquella región marginal en donde lo afectivo-instintivo-irracional podría servir como válvula de seguridad o dispositivo de sublimación de los peligros de la psiché.

Así, pues, el artista salió de la trampa del absolutismo, de la “autonomía” y de la “libertad”, del para sí que terminó por convertir al artista en una conciencia testigo, en una pura interioridad. Imposible pensar hoy al artista como una conciencia, o bien como una sensibilidad o un hombre puramente interior. Esto no

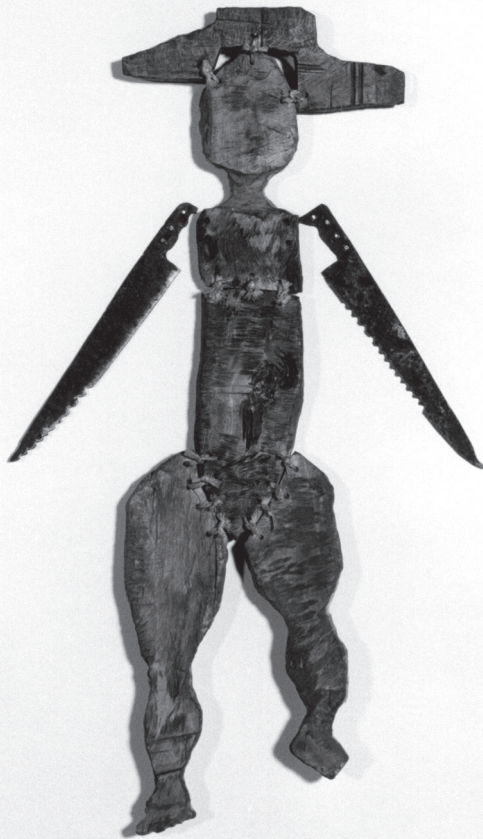
es más que el reflejo de una arbitrariedad producto de la idealización más cara de la modernidad.

Lo mismo acontece con la supuesta “libertad” del artista. Principio fundamental no fundamentado, fuerza de roce cero, ficción inicial, todo artista estaba “condenado a ser libre”, a la manera sartreana. El artista es libre, entonces, tanto bajo las torturas más horribles como en la paz de mi casa. Incluso los límites posibles que pueden coartar su libertad nacen o sólo son productos de sus proyectos de libertad:

“incluso lo que se llaman obstáculos a la libertad vienen desplegados por ellas. Una roca infranqueable, una roca grande o pequeña, vertical u oblicua, esto no tiene sentido más que para alguien que se proponga franquearla ... Nada hay, pues, finalmente, que pueda limitar mi libertad, sino lo que ha determinado ella misma como límite por medio de sus iniciativas (4)

Liberada del mundo, la realidad humana es siempre libre “en la exacta medida en que tiende a ser su propia nada” (5). Decir que la conciencia no es más que existencia de esta nada y que, gracias a ella, escapa a toda influencia exterior, nos remite naturalmente a la cuestión de repreguntarnos por la vida y obra del artista. En efecto, ¿qué es preciso entender por existencia cuando la definimos por este vacío, esa nada que es la conciencia aislada? Propiamente hablando, no hay término que pueda traducir esta especie de intuición primigenia que sería la conciencia en tanto nada; ella es, como dijo Sartre, lo que no es: aquello por lo que hay un mundo con objetos y valores y significados y no es ni ese mundo ni sus objetos ni sus valores ni sus significados. Sin embargo, ella hace que el ser en sí sea sacado de su opacidad y su indiferencia y se constituya en ser para la conciencia. Ello, simplemente, por una cuestión de espontaneidad trascendente que confiere al ser su configuración de mundo:

“La conciencia trascendental es una espontaneidad impersonal. Ella se determina a la existencia a cada instante, sin que pueda concebirse nada previamente a ella. Así,



cada instante de nuestra vida consciente nos revela una creación ex nihilo. No un ordenamiento nuevo, sino una existencia nueva” (6)

Tal es la razón, entonces, por la cual la espontaneidad a la que Sartre hace referencia sea también libertad pura. La espontaneidad creadora del artista es la de la conciencia, la de la nada, que es para sí misma su propia fuente y no puede beber en otra parte su sentido de existencia, como tampoco puede admitir determinaciones ni motivaciones foráneas, inclusive aquellas como la guerra, gravedad absoluta del ser:

“Esta nada, lo hemos visto, tiende a ser bajo múltiples dimensiones. En primer lugar, temporalizándose, es decir, estando a distancia de sí misma, lo que implica que ella no puede dejarse determinar jamás por su pasado, en tal o

cual acto... lo que implica que nada existe en la conciencia que no sea conciencia de existir y que, en consecuencia, nada exterior a la conciencia la puede motivar” (7)

La libertad del artista, por esta vía, no es ya una cualidad de la conciencia sino más bien la existencia misma, un “bunker” aislado e individuado, anterior a toda definición.

Ahora bien, esta concepción de la libertad tiene como resultado el hacerla imposible. La libertad no puede ser una previdencia ni una interioridad sin las debidas referencias a lo que la constituye como tal. En pocas palabras, resulta imposible que aquello que la reducción husserliana pone en evidencia, esto es, la existencia, no sea referida en virtud de ese ser-en-el-mundo o ser-en-situación en función del cual el sujeto nunca es puro sujeto o pura conciencia, ni el mundo puro objeto u exterioridad. Así, como lo establece Merleau-Ponty, si una vez puesta en el mundo la libertad permanece igual en todas mis acciones, si la libertad es tan absoluta en el esclavo sometido o en aquél que rompe sus cadenas, entonces la libertad no existe. (8) En todo caso, es una libertad que niega anticipadamente toda acción, pues resulta inútil emprender una acción que me haga libre si ya previamente lo estoy. Reconocemos aquí, más bien, una libertad que se integra en una variedad de escenas y situaciones que sólo tienen valor como “proyectos de libertad” únicamente por estar referidos a otros proyectos. Así, la libertad necesita de una gradación que la saque del absoluto; en otras palabras, se necesita de un contexto de menos libertad que sirva de fondo para que aparezca una libertad posible que a su vez me permita emprender acciones.

Son éstas, pues, las limitaciones prácticas las que han hecho de la libertad “a secas” un sinsentido. Por este camino, la libertad está en todas partes, o lo que es lo mismo, en ninguna parte. La libertad solicita una noción de tiempo y un anclaje en el mundo para que pueda establecer nudos de sentido:

“La noción misma de libertad exige que nuestra decisión se ahinque en el futuro, que algo haya sido hecho por ella, que el instante siguiente se beneficie del anterior... es necesario que cuanto haga no sea deshecho al instante por una libertad nueva” (9)

Retorna, entonces, del pensamiento clásico, hoy en el contexto posmoderno del papel del artista, la vieja idea de razón práctica, de *phrónesis*, para intervenir en el contexto de la reflexión estética.

La respuesta a la pregunta por el quehacer propio del arte implica una referencia directa e insoslayable a nuestro lugar en la polis, al entramado socio-cultural, con sus respectivas cargas de interlocución. Esta “eticización” de la estética viene a refrescar, a servir de ayuda en la clarificación del lugar hermenéutico del artista. Es la creciente insatisfacción con el universalismo abstracto de la ilustración lo que explica la rehabilitación del concepto aristotélico de *phrónesis*. Esta forma de aproximación a la realidad, distinta del conocimiento específico de las ciencias, depende del *éthos*, esto es, de las condiciones culturales e históricas presentes en toda comunidad, e implica la renuncia a toda preferencia a la universalidad. Así, *phrónesis* es un tipo de racionalidad que excluye toda posibilidad de una “ciencia práctica”, pero supone sí la existencia de una “razón práctica”, una zona cuya seña de distinción no son los juicios apodícticos, sino el predominio de lo razonable sobre lo demostrable. De esta manera, resulta imposible ofrecer un fundamento racional último para un sistema de valores, aunque ello no signifique que no sea posible distinguir entre lo justo y lo injusto, lo legítimo de lo ilegítimo.

Y es en este magma estético que el artista se encuentra hoy inmerso, obligado si se quiere a transitar por un *éthos* que le retorne circunscripción y sentido a su tarea. Decididamente, la estética como disciplina está obligada a captar esta aura específica, tanto como a considerar los pormenores más allá de su disciplina; esto es, retornar al sentido griego del término *aisthesis*: sensación, percepción y razón práctica del hoy que se

forja, tal como lo señala Maffesoli, delante y en nuestros ojos en tanto que “sentir común” (10)

Así, con *phrónesis*, es posible distinguir la cuestión fundamental de los antagonismos, a saber, que no se puede prescindir de ellos. Sólo si se reconoce la inevitabilidad intrínseca del antagonismo, se puede captar la tarea estética de forjar una sensibilidad al calor de lo contemporáneo. La reflexión sobre la guerra, los conflictos y las pasiones se redimensionan en el contexto de lo político, teniendo en cuenta la necesidad de distinguir entre “lo político”, ligado a la dimensión de la hostilidad y el antagonismo inmanente a la vida en sociedad y “la política”, que aspira en tanto *éthos* a establecer un orden, a organizar la existencia humana. Por un lado *pólemos* (guerra, lucha, diferencias); por el otro, *polis* (*proxemia*, empatía, comunidad de destino).

A fuerza de querer privilegiar “el vivir conjuntamente” propio de la polis, muchas veces se le niega la cabida al conflicto. Trátase más bien, como lo establece Mouffe, de domesticar sin buscar eliminar las hostilidades y conflictos agonísticamente, esto es, en tratar de reducir a status de convivencia compartida y no destructiva el antagonismo que acompaña a toda construcción de identidades colectivas:

“El objetivo de una política democrática no reside en eliminar las pasiones ni en relegarlas a la esfera privada, sino en movilizarlas y ponerlas en escena de acuerdo con los dispositivos agonísticos que favorecen el respeto al pluralismo” (11)

Así, el ideal de una sociedad democrática no puede ser el de una sociedad que hubiera realizado el sueño de la armonía perfecta de sus relaciones sociales. Más allá del viejo dualismo heracliteano, son múltiples los agentes sociales en tensión dinámica, que buscan sus identificaciones y reivindicaciones a sabiendas de las asimetrías del poder. La estética no escapa a estos menesteres; ésta nos coloca hoy “en situación” junto a los otros componentes de su espectro: la identificación emocional y lo colectivo

En este sentido, puede que el eje arte-guerra, artista-pólemos no sea ya más una polaridad fructífera intelectualmente hablando, si no se la inscribe dentro de la diversidad de las luchas democráticas existentes ahora mismo en nuestras sociedades.

Redimensionadas, las viejas luchas contra el sexismo, el racismo, así como otras formas de subordinación parecieran estar por delante en la agenda de la disciplina estética de hoy.

Si bien la estética comenzó con Baumgarten como una modesta puesta en escena de los reclamos de la Lebenswelt, (del mundo de la vida) por sobre la razón abstracta, hoy por hoy, está en condiciones –yo diría obligada- de reinventar su discurso en el horizonte de un éthos y en aras de oponerse frontalmente a la arrogancia del poder en cualesquiera de sus manifestaciones.

Tercera Letania

Para aquellos que piensan forjar una estética de espaldas a los juegos del ágora y de lo político: malas noticias. ■

Citas

- 1.- V. Fragmento B57. Heraclitus. Versión castellana por M. Marcovich, Editio Minor, Mérida, Talleres Gráficos Universitarios, 1968.
- 2.- Baudrillard, J.: “La Ilusión del Fin”. Barcelona, Anagrama, 1997, p. 98.
- 3.- Op. Cit. p. 176.
- 4.- Sartre, J.P.: “L’Etre et le Néant”. París, Gallimard, p. 508
- 5.- Op. Cit. p.511.
- 6.- Op. Cit. p.518.
- 7.- Op. Cit. p.525.
- 8.- Merleau-Ponty, M.: Fenomenología de la Percepción. Barcelona, Península, p. 455.
- 9.- Op. cit. p. 461.
- 10.- Maffesoli, M.: “Les Temps du Tribus”. Paris, Le Livre de Poche, p. 23.
- 11.- Mouffe, C. : “El retorno de lo político”. Barcelona, Piados, p. 14.