

¿QUÉ HACE EL ARTE?¹

Ricardo Sanchez Ortiz de Urbina

Mediante el recorrido histórico y el análisis de la dimensión histórica de la actividad humana, el autor se interroga ¿qué hace el arte? con la finalidad de arribar a una instancia en que se revele ¿qué es el arte? En un momento de su recorrido afirma: el arte es "compulsión de luz".

La primera tentación que a uno le asalta cuando se plantea este tipo de cuestiones teóricas acerca de algo que todo el mundo conoce y experimenta, puesto que estamos rodeados de objetos tecnológicos, pero también de «objetos» artísticos, es la que se le presentó a aquel monje de Renania en el siglo XV, cuando, a propósito de un problema paralelo, investigar teológicamente un asunto de devoción, la contrición, declara en su *Imitatio Christi*: «prefiero sentir la contrición que saber definirla». O sea: es preferible disfrutar sin más del arte que especular sobre su misterio.

Con el agravante de que la tal especulación implica una cierta perversión, la de la actitud filosófica, opuesta a la actitud natural. Y lo que ya es el colmo es el atreverse a exponer uno en público sus perversiones. Eso es además impúdico.

¿Qué hace el arte? Alguno de ustedes me ha hecho la observación de que es un título feo. Yo no tengo la culpa, porque está tomado directamente de Aristóteles. Cuando el filósofo (por antonomasia) escribió un pequeño tratado sobre el arte, lo tituló: *Acerca de la techné poietiké*, acerca de la técnica que hace.

Es posible que el título sea feo, aunque no tiene la obligación de participar de la belleza del objeto de que trata. Lo que sí es redundante. *Techné* es técnica, arte, el producto de una acción, y *poiein* es en griego *facere*, hacer. Tal vez insinúa Aristóteles que en el arte importa más el momento del hacer que el resultado.

Lo que sí ocurre con la Poética de Aristóteles es que inmediatamente cambia la formulación de la pregunta, porque al iniciar su riguroso discurso diciendo que el arte es mimesis, que la tragedia es imitación de acciones humanas, etc., ya está planteando la cuestión en términos de esencia: no qué hace sino qué es.

Ahora sabemos que Aristóteles se equivocó, y por partida triple. Primero, el arte no es sólo una técnica. En el caso de la ciencia, la técnica es condición necesaria, aunque no suficiente, porque la ciencia es una super-técnica, hiper-técnica, sublimación o idealización del basamento técnico. En cambio el arte, si bien tam-

bién requiere la técnica necesariamente, lo hace para inmediatamente olvidarla, disimularla, anularla. Funciona como una hipo-técnica, como una sub-técnica.

En segundo lugar, hace ya tiempo que no consideramos el arte como imitación. Ya no queda nada que imitar. Ya no hay un doble plano divi-no/humano, super-lunar/sub-lunar, que justifique la representación. El mundo discurre en un plano único en el que los hombres construyen, no representan, o al menos la representación significa otra cosa.

Y, en tercer lugar, pocos se atreven con las preguntas desaforadas que empiezan por ¿qué es? ¿qué es el arte?. Más modestamente, Nelson Goodman, por ejemplo, el gran teórico y coleccionista de arte americano, que acaba de morir, preguntaba: ¿cuándo hay arte?, que se parece mucho a nuestra pregunta: ¿qué hace el arte?, y Goodman contestaba: hay arte cuando... algo, cualquier cosa, no necesariamente un objeto intencionalmente artístico, funciona como símbolo, cuando nuestra atención se dirige hacia algo en tanto que símbolo que ejemplifica una propiedad. Es una respuesta inteligente, sutil, pero parcial, en el contexto preciso de la filosofía académica empirista americana, que, al entender la autonomía del arte como negación de toda relación con la realidad (en Adorno se da tal relación como subversión) se inclina más hacia el polo de lo estético que al de lo artístico. Pero no empecemos a complicar demasiado deprisa el problema. Volvamos a nuestra modesta cuestión.

Por qué preguntar por lo que hace el arte y no por lo que es. Se pueden ensayar al menos tres respuestas.

Primera. Porque el arte es la formación cultural más extendida, y por ello más variable. No todos los pueblos han tenido ciencia, ni filosofía, ni dioses, pero todos tienen arte. Y el arte ha cumplido funciones muy diversas, incluso en ocasiones señaladas se le ha exigido que no cumpliera ninguna función. Kant, por ejemplo, hablaba de finalidad sin fin, y Adorno reñía acremente con Eisler porque el músico autor por cierto más tarde nada menos que del himno de la DDR sostenía que el arte debía cumplir una función social. A lo que

el intelectual y puritano Adorno se negaba en redondo. O sea, porque por su variabilidad inmensa, por su radical libertad, el arte se resiste a una definición.

Segunda respuesta. Como veremos más adelante solo cabe inquirir qué hace, y no qué es, porque el arte es un dispositivo de resistencia, de compensación, en una situación dada, y en la situación en que nos encontramos, que lo es de saturación tecnológica, de total organización racional, de obsesión por la identificación, el arte asume el deber de resistirse a que lo identifiquen. Sería someterlo a las mismas condiciones de la situación contra la que él se rebela, o se desmarca. A la pregunta ¿qué es el arte? cualquier respuesta lo inmovilizaría.

Y tercero. El arte es una formación cultural extraña, de naturaleza doble, casi monstruosa, como los seres mixtos mitológicos, sirenas, esfinges, grifos, mujeres-animales, águilas-leones... Dicho en el abrupto lenguaje académico: si miramos al arte desde la perspectiva de su producción se nos aparece como un saber de primer grado, semejante a la ciencia. Si lo miramos desde la perspectiva de su recepción, se nos muestra como un saber de segundo grado, parecido a la filosofía. Se entiende que un saber es de primer grado cuando directamente elabora materiales reales. El arte, como cualquier ciencia, construye artefactos minuciosamente, incluso con una minucia y rigor mayores que los que aplican los científicos. El artista trabaja con menos tolerancia al error, concede menos margen al error. El error forma parte de las previsiones científicas. Un dibujo de un gran artista excluye radicalmente el error, precisamente porque pretende construir una apariencia de objeto susceptible de producir un efecto: desenmascarar la triunfante objetividad del resto de los seres. La creencia nos libera por una parte, pero nos enfanga cada vez más en el círculo tautológico de nuestra situación racional. El arte, produciendo rigurosas apariencias, procede a enmarcar esa situación racional en un gran paréntesis: una epoché, decían los griegos, una suspensión, como la filosofía. En este sentido, arte y filosofía cumplen en occidente funciones paralelas con medios diferentes. Hegel lo vio con claridad, al situar a las dos en lo que llamó espíritu absoluto, pero se equivocó al suponer que el arte trabaja con mecanismos de rango inferior - sensibles - a los de la filosofía, por lo que quedaba a ella subordinado, en un papel residual, que es lo que ha venido a denominarse «muerte» del arte.

Está claro que esta condena hegeliana a muerte lenta del arte repercutió como un terrible boomerang contra él mismo, condenándole a su vez al paradigma de la tautología racional.

Por estas tres razones, pues, variabilidad, reactividad y complejidad, no ha lugar a la pregunta esencial. Al menos de entrada.

Atendamos ahora más especialmente, para tratar de saber qué hace el arte, a la segunda de las razones aportadas: su naturaleza reactiva. El arte es reactivo frente a qué.

Antes decía que el artista del siglo XX construye artefactos que aparentan ser objetos, con el fin de combatir la objetividad dominante: el «objetivismo». Lo que equivale a decir que la «autonomía» del arte moderno, es decir, su no funcionalidad (a diferencia de su funcionalidad en otros contextos históricos, como veremos) no tiene más misión que combatir precisamente los excesos de funcionalidad de la realidad en que vivimos: una realidad exacerbadamente funcional. Como decía Adorno refiriéndose a la música de la segunda escuela de Viena, el arte aparenta racionalidad por su técnica para impugnar o, al menos, compensar, la racionalidad avasalladora, en los bordes de la tautología.

Pero, en otras épocas y culturas, el arte también ha reaccionado, y la «realidad» objeto de la reacción estaba configurada de manera muy diferente que la nuestra. Incluso la palabra «realidad» no nos vale en tal caso, porque solo se puede hablar de realidad en una «institución simbólica», la nuestra, configurada básicamente desde hace 2.500 años, desde la llamada crisis escéptica de los sofistas que puso fin al periodo arcaico, por el pensamiento filosófico, con algunas lagunas en su transcurso.

Sin que necesite conocer la filosofía académica, la «gente de la calle» funciona con categorías filosóficas. Habla de realidad cuando en la Grecia de los mitos, y en otras culturas, y en algunos paréntesis en occidente, solo había concreción; maneja la negación cuando los mitos operan con metamorfosis; emplea metáforas o alegorías cuando en la otra institución simbólica solo había acontecimientos. En nuestra institución simbólica racional la unidad (monoteísmo, monismo) es el polo definitivo, cuando en los mitos originarios solo se daba una radical pluralidad. Hablamos de individuos cuando los personajes de las tragedias griegas no empiezan a ser individuos y tener psicología hasta Eurípides. Y, sobre todo, estamos organizados por el tiempo, por el reloj, por un tiempo uniforme, homogéneo y lineal, fuente inagotable de repetición, empezando por el presente que obsesivamente se repite y por las innumerables repeticiones de gestos y acciones en que consiste casi toda nuestra vida, casi hasta el cansancio. Repetición¹.

Compulsión de repetición, Wiederholungszwang es el término freudiano que diagnostica certeramente la patología de la modernidad. Pero, en cambio, en aquella otra institución simbólica no había tiempo uniforme, sino ritmo.

Unidad, realidad, negación, metáfora, individuación, tiempo, configuran la institución simbólica racional que organizó la filosofía; y al arte que reacciona ante tal régimen de pensamiento le llamamos arte autónomo.

Pluralidad, concreción, metamorfosis, acontecimientos, personajes como condensados simbólicos, ritmos, configuran otra institución simbólica muy diferente, ante la que reacciona otro tipo de arte que podemos llamar heterónimo.

Empecemos por este segundo régimen de pensamiento: la institución simbólica organizada mitológicamente y la función reactiva del arte que le corresponde. Y dado el tiempo escaso de que disponemos, puede ser una vía más rápida la de dar ejemplos.

Cuando en el comienzo de la Orestíada o la Oresteia, de Esquilo, Agamenón prepara la expedición contra Troya, y está esperando a que los vientos sean propicios para las naves, aparecen dos águilas, una negra y otra blanca, que se precipitan sobre una liebre preñada y la devoran, lo que suscita el enfado de la diosa Artemis, protectora de la vida silvestre, quien, en compensación incomprensible por la caza sacrilega, exige el sacrificio de Ifigenia. El adivino Calcante interpreta el episodio desde una perspectiva racionalista como una metáfora de los atridas: el águila negra representa a Agamenón, más tiránico, el águila blanca a Menelao. Pero tal interpretación supone la distinción entre un acontecimiento real y otro imaginario, entre los que juega la traslación y, en el contexto de la institución simbólica mitológica, solo hay acontecimientos simbólicos, no reales ni imaginarios. Las águilas no son metáforas de los atridas, son los mismos atridas que están cometiendo un crimen que es repetición de excesos anteriores y avance de excesos futuros.

Se trata de un acontecimiento simbólico como condensación del desarrollo entero de la casa real de Argos, de manera por ejemplo que la devoración de la liebre preñada es reminiscencia del banquete canibal de Atreo, y la liebre misma es un condensado simbólico de la descendencia de Tieste. Y son Artemis, protegiendo la casa de Tieste, y Zeus, protegiendo la de Atreo, los que con sus influencias organizan la distribución y equilibrio de los poderes a lo largo de las cinco generaciones que van implicadas en la tragedia: la de Tántalo, la de Hipodamía y Pélope, la de Atreo y Tieste, la de Agamenón, Menelao y Egisto con sus esposas-hermanas Clitemenestra y Helena, y la de Oreste, Electra e Ifigenia.

El problema central de esta Grecia arcaica es el del poder, y el del poder sin limitaciones, el poder tiránico. (Entre paréntesis, digamos que también es ese nuestro problema. No olvidemos que Nietzsche habló de la verdad científica en términos de voluntad de poder). El poder tiránico produce en la sociedad algo semejante a una cristalización caótica en la que el sentido delicado elaborado cuidadosamente por los mitos originarios, los mitos que como leyendas y cuentos innumerables dieron sentido a la infancia de la humanidad -y que el romanticismo idealizó indebidamente- se coagula arbitrariamente, dando lugar a algo así como una psicosis colectiva, de unos seres que actúan compulsivamente por repetición de lo que ya no tiene ningún sentido.

Es necesario neutralizar el poder tiránico y ello se consigue mediante una distribución y redistribución de los poderes entre los dioses y los héroes de manera que el equilibrio resultante, aun dentro de su precariedad, supone una legitimación del poder, y un sentido para

la vida humana. Los relatos mitológicos son la historia de esta distribución de poderes en busca del equilibrio imposible.

Esta es la situación que configura la institución simbólica de la mitología.

¿Qué hacen los artistas? reelaboran esa hipnosis desde una reflexión distanciada. Los poemas homéricos y los líricos griegos por ejemplo trabajan con los dioses, sublimándolos y convirtiéndolos en seres enigmáticos, desvinculados de las relaciones del reparto de los poderes, o acercándolos a los hombres al revestirlos de forma humana. Trabajan con los hombres otorgándoles un carácter heroico. Y sobre todo refuerzan las relaciones entre hombres y dioses y los mecanismos de su relación.

Al final de la tragedia de Esquilo, Los Siete contra Tebas, la forma tragedia que conservamos (puesto que los Persas no tienen tema mitológico), cuando ya se ha cumplido la maldición de la casa de Tebas, la maldición que ha ido transmigrando de Lábdaco a Layo, a Edipo, a Eteocles y Polínice (y después a Antígona), cuando los dos hermanos se han matado en la séptima puerta de la ciudad, canta el coro:

Hermanos hasta la destrucción
por el odio compartido,
la querella furiosa
que así culmina.
Ha cesado el odio, en la tierra
empapada se mezclan sus vidas,
¡Ya son realmente consanguíneos!
Infortunados, tienen ya el lote
de dolor asignado.
Bajo su cuerpo
el tesoro abisal de la gleba.
¡Ay de los que han coronado
la raza con tal sufrimiento!
La ira entonó el grito
agudo del triunfo.
La raza derrotada
emprende la huida.
El trofeo de Ate
se yergue en las puertas
en las que se mataron,
y en su doble victoria
el dios descansó.

Si leemos con atención estos versos maravillosos daremos con los mecanismos con los que los poetas repensaron las relaciones de poder entre los dioses y los hombres: la Ate, la ceguera que nos golpea del exterior, el error fatal, la loca audacia. El Menos, el ardor, el coraje de luchar, la energía súbita que supera los obstáculos, el Daimon, el reparto de los poderes, la muerte que toca, el destino; y el equilibrio conseguido, pese a todo, con ese verso final (εληξε Δαιμων), el dios descansó, del que es un eco a distancia la traducción bíblica de la versión de los 70 en el Génesis 2,2, también al final del séptimo día: «Para el día séptimo había concluido Dios toda su tarea y descansó».

Por lo que respecta a los poetas trágicos, lo que hacen con su arte es distinto porque el material de su trabajo ya se ha enfriado, ha perdido su sentido original. Los trágicos, distanciando con la magia teatral unos relatos que el público conoce pero cuya eficacia simbólica se ha desvanecido, proceden, de modo paralelo a lo que hace la filosofía que se constituye en el mismo siglo V, a desenlazar los entramados de hombres y dioses en una especie de hipnosis teatral de la antigua hipnosis simbólica, reconvirtiendo la antigua circulación de afectos entre dioses y hombres en un análisis de las pasiones humanas. En el lapso de tiempo que va del 472 al 406 los trágicos llevan a cabo el programa resumido en el verso 177 del Agamenón de Esquilo (Παθει μαθος), la sabiduría por el sufrimiento, y la sabiduría final, una vez liberado el sentido humano, es una asombrosa fenomenología de las pasiones humanas, como la filosofía no supo hacer hasta el barroco, mientras que de los dioses que se alejaban definitivamente nos quedaba solo la herencia de su enigma.

Que el arte constituye el pago de la deuda simbólica con la divinidad en la institución simbólica que comentamos lo confirma el arte legado a los monasterios europeos. *Georges Duby* ha resumido magistralmente la cuestión. Cuenta cómo el pueblo, oprimido y angustiado por fuerzas oscuras que no entiende, trasvasa sus riquezas a los monasterios, y los monjes las transmutan en arte ofrecido como don al Señor de quien se espera la contrapartida. «Entre el 980 y el 1130 los cristianos de occidente sacrifican gran parte de las nuevas riquezas producidas. Las consagran encarnándolas en obras que todavía podemos contemplar pero que entendemos mal. En ese corto intervalo nació el más alto, y tal vez el único, arte sacro de Europa». Duby se olvida del arte bizantino que llega hasta los mosaicos de Monreale, Palermo y Ravena, arte también meramente sacro, avalado por el triunfo de los iconos divinos tras la gran iconomaquia de los siglos VIII y IX.

Pasemos ahora la página y veamos qué hace el arte en una institución simbólica, la nuestra, organizada racionalmente. Para nosotros, y en general para occidente, desde hace 2.400 años con excepción de los pequeños paréntesis a que hemos aludido, hay una realidad que suponemos independiente de la lengua (a diferencia de los antiguos mitos). Hay unos seres en tanto que seres, que cuando son identificados y reconocidos adecuadamente, ingresan en lo que llamamos verdad. De la afirmación de Parménides diciendo que es lo mismo pensar y ser a la tesis de Marx según la cual la humanidad solo se plantea las cuestiones que puede resolver, se configura el círculo de la racionalidad que cuando se ajusta excesivamente se convierte en tautología, con la pérdida del sentido de lo que se hace. La impresión de estar metidos en una máquina cuyo sentido se ha perdido, la tuvo Kafka en su Colonia penitenciaria, y Heidegger cuando especuló al final de su vida sobre lo que llamó Gestell, mecanismo sin sentido de apariencia lógica como un gran trasto simbólico. Pero el primero que intuyó la índole

circular del nuevo sistema racional fue el primero que colaboró activamente en su edificación, Aristóteles. Cuando intentaba averiguar el mecanismo de la demostración científica, vio claramente que, o bien tendríamos que regresar al infinito probando los principios de un silogismo por otros principios, o caeríamos en un círculo vicioso si las premisas del silogismo se apoyan en sus conclusiones. Aristóteles no encontró más escapatoria que apelar a unos principios divinos procedentes del exterior y obtenidos epagógicamente.

Pero cuando tales axiomas, objetivos y divinos, pasan a ser un material interno al único proceso de la construcción racional de la realidad en una organización circular y recurrente, como se dice, en medias res, entonces hemos ingresado en la forma moderna de racionalidad. Lo que Kant llamaba juicios sintéticos a priori no es sino la formulación académica de la aceptación del círculo. Algunos dirán que tal círculo no tiene por qué ser vicioso, y otros que precisamente cuando el círculo es más grande deja de parecer vicioso, como cuando si mi deuda con el banco es pequeña dependo del banco, pero si es inmensa el banco pasa a depender de mí².

En realidad, hay que precisar que el hombre moderno no queda nunca, pese a la amenaza de las máquinas kafkianas, apresado totalmente por el círculo simbólico de la institución racional, que lo reduciría a una situación de animalidad simbólica (los animales sí que están atrapados en un círculo establecido, condenados a la estricta repetición). Y no son solo la filosofía y el arte los que contribuyen a insuflar continuamente sentido a la institución. Pero sí son el lugar privilegiado de la creación de sentido. Especialmente el arte.

Frente a las patologías simbólicas que son verdaderamente neurosis de repetición, rituales obsesivos, lindando con la circularidad animal de la tautología, el arte es el lugar de la reflexión.

Frente a la compulsión de repetición, compulsión de luz, "Lichtzwang", tal es el título de un libro de P. Celan.

En 1970, a finales de abril, en la primavera parisina, Celan se tiró al Sena desde uno de sus maravillosos puentes. Tenía 50 años.

En el mismo año, la editorial Suhrkamp publicó Lichtzwang, el diario poético de sus últimos años, antes del último viaje a Israel previo al suicidio (Es curioso como muchos suicidas antes del momento final hacen un gran viaje a sus orígenes). Los franceses han traducido el libro con el título de *Contrainte de Lumière*. Zwingen es forzar, obligar, violentar. Como stringere. De donde contrainte. Pero Constricción de Luz suena muy abstracto. Prefiero traducir Compulsión de luz, si descontamos la connotación freudiana según la cual la compulsión es solo fuerza interna. Porque compellere es obligación desde fuera. Compelle intrare. Compulsión de luz frente a compulsión de repetición. Eso es el arte.

Eso es lo que hace el arte, reaccionando contra la captura simbólica de nuestra institución simbólica racional.

Los teóricos del arte del siglo XX han estudiado según sus preferencias las modulaciones de esa reacción. Me atrevo a resumirlas en cuatro. El arte es compensación, es conciliación, es diversión, o es subversión. Si articulamos estas cuatro modulaciones de la realidad del arte obtenemos una matriz o cuadrado lógico.

Concentración Compensación Heteronomía funcional
Habermas Gadamer

Diversión Subversión Autonomía no funcional
Goodman Adorno
estético artista
experiencia verdad del arte

cuyas filas se organizan según el grado de funcionalidad que se atribuye al arte, y que oscila de la negativa de Gadamer a admitir la autonomía de la conciencia estética, a la negación por Adorno de toda función. Mientras que las columnas se establecen por la oposición de lo estético y lo artístico. Goodman por ejemplo o Schäffer se niegan a reconocer la existencia de lo artístico y solo admiten una conducta estética provocada en principio por cualquier objeto, en tanto que Gadamer o Adorno sostiene la necesidad, para que se produzca la experiencia estética, de una construcción técnica que encarne una cierta «verdad» artística.

Pero creo que estas disquisiciones nos llevarían por caminos muy largos y repelentemente académicos.

Volvamos al problema principal. Cuando vamos a una exposición, ¿qué hace el arte? Por ejemplo, el arte de dos exposiciones que pueden verse ahora en Madrid. Una, titulada *Magia y Poder*, que despliega un conjunto asombroso de esculturas nigerianas desde el siglo V antes de la era hasta nuestros días, y otra, titulada *Tradiciones judías*, que recopila cuadros decisivos de Marc Chagall. En ambas exposiciones el arte actúa mediante mecanismos muy diferentes; en el caso del arte africano, por el cortocircuito extraño de una sintaxis formal de unos objetos producidos el contexto del pago de la deuda simbólica que regula el equilibrio del poder entre dioses y hombres. (Con un pequeño paréntesis en el período llamado *Ifé*, siglo XIII, en el que los nigerianos produjeron un arte mimético de evidente intencionalidad estética y que los colonizadores europeos atribuyeron falsamente a influencias griegas).

En el caso de Chagall, por los recursos de la vanguardia europea que se alimentan de los sustratos del hasidismo judío de la aldea natal bielorrusa de Vitebsk, para el que el dios innombrable de la cábala, el Ensof, nos dispensa del compromiso con la Halajá, la parte normativa y jurídica del Talmud, equivalente a nuestra organización lógica. En consecuencia, se rom-

pe la perspectiva, explotan los colores y vuelan los gallos, los asnos, los violinistas y los enamorados.

¿Qué es lo que me pasa cuando observo los objetos rituales africanos y los cuadros vanguardistas de Chagall?

En primer lugar, la ruptura del tiempo, del tiempo uniforme y lineal, como sucesión de presentes momentáneos, el tiempo de la física y del reloj, y que constituye el cierre de nuestra institución simbólica racional, de los seres filtrados como realidad y pensados como verdad. A medida que nos absorben los objetos artísticos, el presente se suspende, y en su lugar aparece una fase, un espacio que articula precisamente el cuadro, la escultura o el poema. Ahí se da la posibilidad de suspender la organización racional en que estoy inmerso. Sin darme cuenta, me veo referido a un locus philosophicus decisivo, el 156 d del Parménides de Platón, donde habla de το εἰς αἰφνης, el instante. En una página inmortal Platón selló con su concepción del instante el tiempo uniforme, rectilíneo, secuencial, de nuestra lógica, el tiempo que nos condena a la repetición.

La obra de arte rompe el instante. Cuando intento entender un poema, el pasado y el presente empiezan a cruzarse de una manera extraña, en quiasmo. En cierto modo ya sé lo que quiero decir, pero no lo sabré hasta que no lo haya dicho. Es decir, se cruzan dos movimientos complejos: yo sé lo que quiero decir (un porvenir inscrito en el pasado), pero no lo sabré hasta que no lo haya dicho (un pasado inscrito en el porvenir).

Tengo una idea de lo que quiero decir, y quiero decir lo que no poseo. En el cruce de esa anticipación y ese retorno se va gestando un sentido. Aporto lo que ya sé a lo que se me exige, y enriquezco lo sabido en el sentido buscado. Se articula la promesa, medida por la exigencia de fidelidad, y la fidelidad con vistas a la promesa; un futuro que es pasado que cumplir y un pasado que solo es futuro que desplegar³.

En ese quiasmo se abre un espacio de reflexión en el que se ha suspendido el presente y se ha roto el discurso uniforme del tiempo. Al anticipar el futuro el pensamiento tiene que ir más deprisa que él mismo, y al vigilar el cumplimiento de lo pasado el pensamiento tiene que ir más despacio que él mismo.

Si el sentido se condensara antes de tiempo en el pasado o si se perdiera definitivamente en el futuro, fracasaría, y la obra de arte no funcionaría. Pero si funciona, se asiste a la producción de nuevo sentido, con independencia de las significaciones cristalizadas de la repetición lógica.

El arte es reflexión sin concepto, pero reflexión hecha posible por un artefacto material, cuya construcción coincide con ese espacio abierto a la reflexión.

De un modo muy abstracto recuperamos la naturaleza doble del arte que antes había comentado. El arte es reflexión sin concepto, pero a partir de la apariencia del concepto. Naturaleza doble que podemos ilus-

trar ahora ya no por una metáfora de la leyenda pagana: sirenas, esfinges, sino por una metáfora de la leyenda cristiana: la lanza del centurión Longinos que atravesó el costado de I Cristo y curaba luego las heridas que ella misma producía.

Es decir, se necesita que el arte trabaje con los materiales y técnicas del estrato conceptual, para que sea posible en esa reflexión que ahí se despliega, una suspensión de la organización conceptual que crea sentido.

El poeta tiene que trabajar en el filo de la navaja, de manera que utilice el lenguaje convencional, porque si no su poema sería arbitrario, pero que al mismo tiempo lo desconcierte, porque si no su poema sería retórico.

Trabaja obligando al lenguaje articulado a revolverse contra sí mismo, de manera que utilizando el lenguaje conceptual no se deje capturar por él y permita una reflexión sin concepto del lector, que le abra los horizontes concretos de sentido, no filtrados aún por ninguna institución. ✍

¹ Conferencia pronunciada el 26 de febrero de 1999 en la Fundación Segundo Santiago, Montes de Valladolid, España.

² Ha sido la nueva escuela de fenomenología, material o asubjetiva (Richir, Maldiney, Garelli...) siguiendo intuiciones de Patocka y Merleau-Ponty, la que ha desarrollado ampliamente estas distinciones.

³ Gustavo Bueno ha desarrollado esta idea en su teoría del cierre categorial.

⁴ El citado Marc Richir ha estudiado ampliamente estas cuestiones, hasta el punto de que su filosofía es una filosofía del "sentido *in fieri*".