

Relación interna, relación externa y combinación de las artes

EMILIO GARRONI

(falleció el 6 de agosto de 2005) Filósofo, semiólogo e historiador de la estética. Desde 1951 fue asistente voluntario de Filosofía Teórica en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad La Sapienza de Roma, donde también había estudiado y se graduó pocos años antes. En 1964, siempre en la misma universidad, es nombrado profesor a cargo de Estética y en 1973 Profesor Titular ordinario de la misma materia. Fue distinguido con el título de Doctor Honoris Causa de la Universidad de la Plata el 2 noviembre 1993 en

reconocimiento a su trayectoria académica y por sus importantes contribuciones a la semiótica contemporánea. Autor de numerosos libros, entre ellos: *La crisis semántica delle arti*, Officina, Roma, 1964; *Semiótica ed estetica*, Bari, Laterza, 1968; *Progetto di semiótica*, Bari, Laterza, 1972 (*Proyecto de semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972); *Ricognizione della semiótica*, Roma, Officina Edizioni, 1977 (*Reconocimiento de la semiótica*, México, Concepto, 1979); *Osservazioni sul mentire e altre conferenze*, Teda, Castrovillari, 1994.

Consideraré las artes exclusivamente bajo el perfil de los objetos observables que de éstas resultan, evitando cuidadosamente preguntarme qué cosa es esto que llamamos «arte», sin otra especificación, desde hace dos o tres siglos, no más, y aún hoy, pero de aquí en adelante no sin equivocidad. Creo que a la pregunta se puede responder sólo mediante un largo giro del pensamiento, desde luego no para arribar finalmente a una verdadera respuesta unívoca, sino simplemente para comprender por qué así lo llamamos desde algún tiempo y, de esa manera, a pesar de todo continuamos llamándolo. Instalar aquella pregunta sería todavía más importante, incluso a los fines de una comprensión de nuestro tema. Pero la cuestión es *por un lado* demasiado complicada si se quiere entender por cuáles vías ha sido advertida a un cierto punto la exigencia de delinear el así llamado «sistema moderno de las artes», ya hoy no más moderno; y *por otro lado* es en cambio una cuestión demasiado obvia, si por el contrario aquí se nos limita a registrar la existencia de artes, técnicas, actividad pro-

Traducción: Paula Cannova
Revisión Técnica: Mariel Ciafardo / Nora Minuchin

ductiva, tornadas a realizar objetos no utilizables inmediatamente por fines externos. De cualquier modo: no hablaré de pintura o de música en cuanto «arte» en el sentido estético moderno, sino sólo de la pintura y de la música precisamente en tanto «actividad productiva» de objetos observables por sí mismos, aun si luego pintura y música, en diversos tiempos, puedan haber tenido funciones y sentidos hasta radicalmente diferenciados y ser contenedores de productos no fácilmente parangonables entre sí. Sólo al final, probablemente, estaré obligado a ampliar apenas y casi implícitamente este horizonte, siempre todavía manteniéndome, en los límites de lo posible, en la restrictiva hipótesis enunciada.

Ahora bien, desde este punto de vista más limitado, pero no incorrecto, es posible decir que el denominado «intercambio de las artes», o sea su relación en el sentido de las analogías formales que transcurren entre ellas y de la posibilidad de influencias recíprocas y de unión de artes diversas en virtud de aquella analogía, no es un fenómeno reciente, si bien nuestro siglo a menudo parece haber adquirido sus caracteres específicos. Por esto quisiera rápidamente hacer recordar en qué sentido existen analogías y posibles uniones, y también puras y simples combinaciones, precisamente para tratar de entender, pero sólo por indicios, cómo tal fenómeno ha adquirido en nuestro siglo aquellos caracteres específicos. Y comenzaré por distinguir, ante todo, entre al menos tres tipos de relaciones entre las artes, no confundibles una con la otra.

En primer lugar considero su relación interna o, si se quiere, el débito-crédito que cada actividad artística contrae con otras, simplemente por el hecho de que todas las actividades expresivas dependen de condiciones espacio-temporales comunes entre las cuales se elaboran modelos compositivos *para cualquier ges-*

to análogo y, a un cierto nivel de generalidad, no específicos de las artes singulares. Por ejemplo la temporalidad de un verso, aquello que se llama su musicalidad, está sin duda elaborado en modo muy diferenciado respecto de la música, pero no hay duda que en ambos casos existen ciertos esquemas y procedimientos comunes: escansión por unidad (fónica, en este caso), su cantidad, su distribución en secuencias rítmicas, estructuras compositivas que pueden prever reiteraciones, variaciones y superposiciones de temas y, por último, cuando la poesía es leída en voz alta, una determinada diferenciación de unidad o de grupos de unidad según la altura y la expresividad del sonido.

Pero algo análogo podría ser dicho de música y arquitectura. Para comenzar desde Goethe, su comparación (arquitectura como música espacializada y música como arquitectura temporalizada) ha devenido sin más un lugar común. Pero creo que se necesita avanzar más en eso. La distinción de temporalidad y espacialidad, desde Lessing entendida como una oposición tal por funcionar como criterio para una división rigurosa de las artes, es en cambio hallable en el interior de cada mínima experiencia nuestra como condición indisoluble en sus componentes. Diremos entonces que en lugar de la vieja división de las artes en espaciales y temporales es más conveniente dividir las artes con predominancia constructiva de la espacialidad o de la temporalidad. Recordaré como ejemplo el espléndido análisis hecho de Santa Sofía, en *Eliante o dell'architettura*, de Cesare Brandi, que sostenía justamente la interrelación de espacialidad y temporalidad, más precisamente: una temporalización del espacio, por ejemplo en el caso de la arquitectura, y una espacialización del tiempo, por ejemplo en el caso de la música. La espacialidad del remanso de Santa Sofía de hecho venía parangonada por Brandi (no

genéricamente, me parece, es decir no en la forma de una simple metáfora) al sujeto, y la luz que proviene de las ventanas al contrasujeto de una fuga, es decir a algo de lo específicamente temporal.

Si interpretamos luego la espacialidad también como distribución de elementos en un espacio tridimensional, sobre todo la música moderna, pero no únicamente, nos mostrará cómo este tipo de espacialización puede ser un tema cardinal para un músico. Por lo demás ya en una orquesta tradicional, por el hecho de que es una orquesta, se dan caracterizaciones espaciales de este tipo, y por lo tanto algunos directores prefieren un modo particular de distribución de los instrumentos a otro. (Fue un error de Arnheim, en su muy conocido libro de los años '30, sostener que la radio de entonces realizara una pura escucha musical interior, es decir monodireccional o proveniente de una única fuente). Pero, naturalmente, podremos hablar también de pictorialidad de un fragmento musical (no, ciertamente, en el sentido de la así llamada música descriptiva) y de musicalidad de un cuadro, si observásemos antes bien, incluso sin llegar a la ingenua utopía del *clavier à lumières* de Skrjabin, al valor tímbrico de sonidos y colores. No por nada Kant tendía a unificar el tratamiento del color y del sonido en las artes bajo la categoría del *Tonkunst*, que específicamente significa «arte del sonido», es decir «música», pero también más generalmente «arte del tono» en el doble sentido de «sonido» y «color». Afirmaba de hecho respecto del arte que revisa la proporción de los diversos grados de tensión de sus elementos, es decir el tono, el *Ton* precisamente, que «en este significado mismo de la palabra» ésta puede ser divisa en el juego de las «sensaciones del oído y de la vista», por consiguiente en «música» y en «arte del color». Y así en adelante.

En este sentido se puede decir que cada arte tiene débitos y créditos, inconscien-

tes o conscientes, con otras artes y que una relación con otras artes es interna a cada arte, de manera que son influencias recíprocas hipotetizables, a través del pasaje (no material, como puede suceder en cambio en el ámbito de un arte singular, es decir por adopción de esquemas prefabricados por parte de artistas de escuela y epígonos) de esquemas más específicos a esquemas más generales y comunes, y de estos de nuevo a otros esquemas de otro modo más específicos. Valdría la pena, creo, verificar esta hipótesis a gran escala, más allá de los muchos estudios existentes en el ámbito del caso más llamativo del melodrama.

En segundo lugar me referiré a la *relación externa* de las artes, es decir a la unión de varias artes en la producción de una obra. Los ejemplos a buscar, algunos obvios, están naturalmente sobre todo en las artes que también son espectáculo, es decir obra-espectáculo: canción, *Lied*, melodrama, ballet, danza, montaje vertical cinematográfico son casos típicos de unión de música, poesía, drama, pintura, imágenes filmicas. Lo que ha devenido en regla (no sólo en las obras de relieve, antiguas y modernas, sino con resultados diversos en todas las obras, sobre todo no modernas, en tanto realizadas en función de una costumbre advertida como vinculante) según *estricta correspondencia formal y estructural entre unidades análogas*. Es pues la relación interna de las artes que se unen para establecer la posibilidad de su relación externa integrada.

Batteux por ejemplo parece considerar la música como dotada de significado, también y justamente en virtud de esta unión motivada y ya consolidada con la palabra, de manera que, parece entender, incluso la música instrumental adquiere para él la capacidad de transmitir significados en términos de sentimientos también y verdaderamente en virtud de esta unión, en cuanto supone sin

embargo en primer lugar una relación interna. Y en realidad el denominado «recitativo», por ejemplo, no lo encontramos sólo en el melodrama o en el oratorio, y no es sólo un arbitrio para someter la música al texto literario: deviene, si no es un error, aunque forma musical, del famoso recitativo para violonchelos del cuarto movimiento de la *IX Sinfonía* de Beethoven a la *Zarabanda* de la 5ª *Suite* para violonchelo de Bach (que genialmente Bergman ha usado como sustituto de una conversación indecible o acaso jamás dicha en *Gritos y susurros*).

Al mismo tiempo no puede no crearse, al menos en algunos casos (pero quizá en algún modo siempre), dificultad de integración, debido precisamente a la diferencia, que la misma analogía comporta, de los esquemas específicos entre sí, y por consiguiente de sus funciones, con respecto al esquema más general al cual ellas pueden ser reducidas. La analogía, por sí misma, no asegura una unión realizable por todas partes y en cada sentido según estrictas correspondencias. Tales dificultades (cuando no dan lugar sin más a fracasos o, cuanto menos, a equívocos, como sucede, me parece, en el *Peer Gynt* de Grieg-Ibsen) pueden facilitar la asignación de la preeminencia expresiva a uno de los ingredientes artísticos que componen una obra. Muchos melodramas no tendrían el suceso que merecen si no se sobrevolase un poco, como ocurre casi espontáneamente, sobre la incongruencia o sobre la modestia del denominado libreto, por el cual en resumidas cuentas se tiene conocimiento, en lo que se refiere al texto dramático, casi exclusivamente de la pura y sumaria *fábulas*, en el sentido de los formalistas rusos, y de la simple articulación en unidad fónica.

En realidad, no obstante que a fines de la antigüedad la música, es decir el arte musical, como alguno ha traducido *musikh*, fue ya unión de poesía y música, y

que la misma poesía haya sido considerada por mucho tiempo como asociada al canto, no se puede negar que la correlación entre texto lingüístico y texto musical haya constituido también un problema, como demuestran las varias reformas de la ópera, desde Gluck a Wagner. Por cuanto sé, hay al menos un caso en el cual esta correlación fácil-difícil entre texto dramático (recitado) y música, en el caso en cuestión ambos de primer orden, está hecha explícita en la obra misma, retrasformando en estricta y felicísima correspondencia, sobre el plano semántico-textual, incluso las dificultades declaradas y tematizadas. Me refiero al *Malade imaginaire* de Charpentier-Molière, donde Polichinela, en vena de desahogo amoroso y de serenatas, recita primero: «Je viens voir si je ne pourrais pas adoucir ma tigresse par un sérénade. [...] Voici de quoi accompagner ma voix»¹ y luego, una vez interrumpido por los violines, añade despedido: «Quelle impertinente harmonie vient m' interrompre ici ma voix? Paix là, taisez-vous, violons. Laissez me plaindre à mon aise des cruautés de mon inexorable. Taisez-vous, vous dis-je, c' est moi qui veux chanter».²

Es una invención, ésta, a la que la danza difícilmente proporcione la ocasión. En la danza de hecho la correspondencia entre música y gestualidad, al contrario de aquella entre música y texto literario que comporta siempre una discrepancia entre asemántica musical y semántica verbal, en particular de tipo dramático, es en vez mucho más estrecha, por la fuerte analogía que existe entre tiempos musicales y tiempos del movimiento de las figuras, desde la semántica bastante lábil o disponible, casi como en la música. Mayores analogías, símiles y opuestas a aquellas entre música y danza, pueden presentar en cambio artes dramáticas y artes figurativas, también éstas bastantes ricas en recursos semánticos, y es por esto

¹ N. de T.: «Voy a ver si puedo amansar a mi tigresa con una serenata (...) He aquí con qué acompañar mi voz».

² N. de T.: «¿Qué impertinente armonía viene a interrumpir aquí mi voz? Basta, callaos, violines. Dejad que me lamente a mis anchas de las crueldades de mi inexorable. Callaos, os digo, soy yo quien desea cantar».

posible alcanzar correspondencias rigurosas mediante un sagaz contrapunto escenográfico, escénico y verbal. La dirección moderna de escena nos ha habituado a relaciones externas del género de gran fineza y eficacia. Pero, para permanecer en los ejemplos de la tradición, esto sucede por ejemplo con una rara obra teatral de G. L. Bernini, en este caso escritor, escenógrafo, técnico escénico y hasta también director, que inventó una doble comedia, una para el público real de la platea y una para un público contrapuesto a aquél ilusoria y espectacularmente en el fondo de la escena, con calculadas intersecciones, reforzamientos, contrastes y ambigüedades entre las dos comedias y los dos mismos públicos, aquel verdadero y aquel simulado.

En tercer lugar considero la simple reunión de más artes en un complejo abierto y disponible a ulteriores acrecentamientos, *desprovisto entonces de estrechas correspondencias*, es decir su *combinación o agregación*. Es esto lo que sucede por ejemplo en las fiestas renacentistas o barrocas, donde a los músicos y a los bailarines, a los competidores y a los luchadores, a los saltimbanquis y a los bufones se añaden figuradas en vestimentas bizarras y variopintas, «máquinas», arcos de triunfo, luminarias, fuegos de artificio y demás. Es la versión espectacular, pero esta vez en el sentido de «carnavalesca», de la unión de más artes, en la cual el carácter propio consiste justamente en la combinación o agregación de elementos diversos que, para prever episodios aislados de más estrecha correspondencia, por ejemplo como en una danza respecto de la música, se asocian libremente, *como en la vida de todos los días*, pero intensivamente, en modo amplificado y a la inversa, justamente *como en un carnaval*. No dan vida a una obra, sino antes bien espectacularizan la vida misma: no la transforman en una obra internamente organizada, distinta de la

vida, pero la representan en la forma de una exhibición amplificada, intensificada e invertida de los contenidos espacio-temporales de la vida cotidiana en su propio espacio y en su propio tiempo.

Considerados los presupuestos ya enunciados, reducidos al mínimo, no se puede decir que no se trate, aun en este caso, de «arte». De hecho algún producto sale de él. Se debe sin embargo insistir sobre el hecho significativo que tales productos, incluso por como son observablemente hechos, constituyen dobles o sustitutos espectaculares de la vida real y pueden por lo tanto ser gozados y vistos sólo en dimensiones espacio-temporales que coinciden y se confunden con las dimensiones espacio-temporales de la real vida cotidiana: la sustituyen como un simulacro que la repite, en sus mismos lugares y en sus mismos tiempos, sobre una escala irreal. Todo esto sucedía y en parte aún sucede sólo en celebraciones institucionales (por ejemplo, precisamente el carnaval genuino y verdadero) o en algunas circunstancias especiales (regalos natalicios, matrimonios de príncipes, victorias y cosas por el estilo), donde y cuando se pretenda, sin distanciarse de la vida y de sus dimensiones espacio-temporales existenciales, resarcir la vida de las miserias, de las frustraciones, de la servidumbre social y sobre todo de la muerte (incorporada en la idea misma de carnaval, que no por casualidad da vida efímera a un «mundo al revés») o en cada caso reafirmar la vida contra cada posible amenaza.

Ahora, combinaciones o agregaciones del género funcionaban verdaderamente en cuanto eran contenidas dentro de límites precisos e institucionalmente destinados a esto: eran en sustancia ritos que, salvo raras excepciones, debían respetar, aun en el desenfreno, ciertas limitaciones y hasta ciertas reglas, como en el carnaval medieval que de cualquier modo se mezclaba en forma desacralizada, aceptada por las propias autoridades eclesiásticas, con

los ritos religiosos y se desarrollaba inclusive en los lugares de culto. Eran realizaciones de la realidad que, desarrollándose en su propio interior y con limitaciones convenidas, no anulaban la realidad, pero ofrecían un desahogo a un exceso de tensiones incontroladas, contribuyendo indirectamente por un lado a mantenerla real y por otro lado a permitir no sólo su perpetuación invariada, sino antes bien el afrontamiento de sus dificultades reales y de la exigencia de sus mutaciones. Pero, ¿qué hubiera sucedido si el mismo carnaval hubiera durado, *por absurdo*, ininterrumpidamente? ¿El carnaval no sería confundido con la vida misma, con el puro desdoblamiento-reafirmación-aceptación de la vida *como ya* es, con la simple identificación de realidad e irrealidad, y sobre todo con el olvido de la muerte, aquello que ni resarce la vida, antes bien impide su mutación, ni domina la muerte?

Sin duda, en nuestro siglo la práctica de la unión de más artes ha proseguido y se ha refinado en muchos campos, en primer lugar en aquellos del teatro, musical y no, de la danza en particular, del cine, es decir en el ámbito del espectáculo *como* obra. Aquí de hecho aquella línea de búsqueda se ha profundizado y a veces radicalmente innovado en alto nivel. Otras veces, sin embargo, ha seguido más bien la vía de la espectacularización, combinatoria y agregativa de la existente, y no por razones banales, aun cuando a menudo el resultado es banal. Y no me refiero, naturalmente, a las combinaciones o agregaciones carnavalescas en sentido específico, que todavía continúan, estancias y desdramatizadas, a las antiguas tradiciones o a aquellas que vienen organizadas de vez en cuando en ciertas ocasiones (exposiciones universales, olimpiadas, jubileos, entre otras). Me refiero puntualmente a esto que continuamos en llamar «arte», aun sin del todo aceptar más las razones que le im-

pusieron el nombre a secas a partir del tardío siglo XVIII. Sin duda correré el riesgo de simplificar demasiado, y no sólo por razones de tiempo. Puedo sólo intentar desarrollar algunas consideraciones, por así decir, «ético-teóricas», es decir teóricas y éticas, más cercanas a mis competencias y a mis intereses.

Ahora, la discriminación entre tradición y modernidad me parece que puede ser atendiblemente pertinente en la crisis que va contra la idea misma de «obra», es decir la construcción y organización del producto de una actividad expresiva según elementos que se conjugan, se componen y tienden a construir una unidad. Creo que todo el arte de nuestro siglo está justamente caracterizado, y no casualmente, como ya sostuve a su tiempo bajo un perfil estrictamente semántico y más recientemente bajo aquel de la oposición-implicación de sentido y no-sentido, de la destrucción-reconstrucción de la obra en las formas más diversas y a menudo con resultados de gran importancia. Lo que equivale a decir que, en el interior de una destrucción de algún modo obligada, la obra se ha repropuesto continuamente como en transparencia, según un tipo de organización interna sin duda no tradicional, a veces directamente rompiendo cada evidente y regulada organización, y sin embargo aún organización, encubierta, aludida, disimulada, reducida a los mínimos términos y a veces a la paradoja, sí, y sin embargo organización. Un ejemplo indicativo (pero lo cito aquí sólo a título de ejemplo, no como un caso único) pudiera ser aquel de Alberto Burri, en el cual hasta la extrema rapidez y la aparente casualidad del operar, como en la combustión del celotex, se recomponen finalmente en obra.

Por otra parte, la misma crisis de la obra podía inducir a algunos a la pura y simple restauración de la obra, y es este el caso que aquí no nos interesa, y a otros, por el contra-

rio, a su puro y simple abandono en favor de un hacer múltiple y heterogéneo que se confunde con el hacer casual o con la misma realidad heteróclita de todos los días. De aquí, también, la reiteración insistida de esto que una vez era unión de las artes y que ahora se presenta como combinación o agregación de varias operaciones, incluso no ya codificadas. Esto puede ser llamado metafóricamente una suerte de universalización del «carnavalesco», pero en *el sentido preciso* de la reduplicación, sustitución e irrealización del real cotidiano en sus mismas dimensiones espacio-temporales reales y cotidianas. Me contentaré con poquísimas sugerencias que no impliquen necesariamente un juicio de valor negativo de mi parte, sino sólo o sobre todo la indicación de una posible lectura, por así decir, puramente observativa. Pues bien, me parece que sería bastante bien reconocible desde fines del siglo pasado hasta hoy una secuencia ideal, que se desnuda justamente a partir de un momento en el cual la posibilidad y la legitimidad de lo instituido como «obra» comenzaron a volverse problemáticas, mediante su reafirmación externa y forzosa, su negación y escarmio y hasta su simple abandono. Indicaré a este fin algunos ejemplos dispersos, sin ninguna intención de delinear un discurso concluyente ni historiográficamente motivado. Se trata de hecho de una secuencia temporal, más que estrictamente consecucional, de relevancia fenomenológica.

Decimos que ya la «obra de arte total», el *Gesamtkunstwerk* wagneriano, degenera con Bayreuth, a despecho de la unión nueva y rigurosa de música y poesía, en el *mito* totalizante, enfático y *kitsch* de la obra de arte, en la forma de la agregación de luces, foros, escenas, adornos, utensilios y diferentes objetos escenográficos, o sea de todos aquellos complicados mecanismos que se presta más a una bufonada que a una ópera. (A propósito creo que ha sido una óptima y saludable iniciativa de la Aca-

demia de Santa Cecilia de Roma la de ejecutar en estos últimos años la tetralogía de Wagner y otras de sus óperas en forma de concierto, finalmente liberadas del *bric-à-brac* requeridos por los dragos, valquirias y nibelungos). En los primeros dos decenios del siglo aquel mito insostenible y contraproducente hace de reencuentro, por oposición y al mismo tiempo también por continuidad, la «reducción al absurdo» y la «burla» de la obra (identificada antonomásticamente con la *Gioconda* o con la *Victoria de Samotracia*), por parte del dadaísmo y análogas direcciones precedentes y sucesivas (por ejemplo, al menos en parte, el futurismo y el surrealismo). Movimientos de gran interés, sobre todo en sus aspectos de inteligente y desplazante puntualidad, pero *como tal* obviamente incapaces no digo de perpetuarse, sino de repetirse. Es significativo que esto haya comportado un descenso de los estudios a los *cabaret* e inclusive a las calles: de hecho, con el irónico o desdenado rechazo de la obra, estaba en juego no sólo una revolución o una intencional bufonería, sino al mismo tiempo también y verdaderamente un desdoblamiento-derribamiento-indistinción de lo efímero y de lo casual en oposición a lo eterno y a lo necesario (supuestos) del arte. Es verdad, todo aquello el futurismo lo toma también en serio pero, además de las verdaderas y propias obras efectivamente producidas, ¿qué cosa permanece hoy de aquella ideología combinatoria de exaltación del mundo de las bicicletas, de los tranvías, de los automóviles y de los aeroplanos, de la luz y de los ruidos, sino un patético modernismo abofeteado sobre una actualidad no más actual? Y todavía: la unión y la totalización de la arquitectura, escultura, pintura, *design*, a veces formalmente notable y a veces sólo estetizante, y por siempre posibles sólo en el interior de un ambiente para vivir día a día, más que una cultura en la cual residir (relacionados al menos en parte a aspectos del *Art Nouveau*, del Neoplas-

ticismo, de la *Bauhaus* y así en adelante), comportan una no más positiva reducción de la obra a lo existente y a lo cotidiano. Es el reconocimiento, en este caso comprensible y hasta meritorio, de la insuperabilidad de las dimensiones espacio-temporales efectivamente practicables y de la acogida de los objetos efectivamente utilizables que allí se colocan. Finalmente el abandono puro y simple: la sustitución de la obra con el evento, el hecho, la cosa, lo existente en carne y hueso irrealizados en la misma realidad (*happening, land art, body art, video-art, computer art*) realiza completamente aquella identidad-diferencia entre manufactura y existente, que ya estaba en el aire.

En suma: aquello que era y es aún unión de las artes según correspondencias análogas estrictas en el interior del espectáculo en cuanto obra parece que en otro lugar haya manifestado, y siempre más manifiestos, la tendencia al retiro de elementos materiales, a la propia combinación y agregación en el espacio y en el tiempo que son ya suyos. Se cumple con ello una espectacularización carnavalesca de lo existente incluso por fuera de la ocasión carnavalesca, de la trágica seriedad del antiguo carnaval. Por caso, de hecho, ¿no es acaso verdadero que con ello ciertas operaciones prosiguen sobre una línea presuntamente sofisticada esto que es característico de la más banal práctica televisiva: la sustitución de lo real en el lugar y en el tiempo de la misma realidad, duplicándola y aceptándola así como es, permaneciendo en lo real aquí y ahora y haciéndolo devenir, sin elaboración o cambios, simplemente irreal, es decir haciendo coincidir real e irreal? No es casualidad, creo, que en las denominadas «instalaciones» comparezcan a menudo, junto a obras y objetos tomados de lo cotidiano, pantallas televisivas que transmiten imágenes y sonidos. ¿Y no deriva de este uso

desprejuiciado de lo real-irreal no sólo la irrealización y la aceptación de lo real y de la vida, no más en algún modo resarcible de su imperativa casualidad, sino también el olvido de un tema, la muerte, que ha siempre sostenido desde el interior no digo el «arte», pero la cultura misma, en sus más significativas motivaciones y en su más plena expresión?

Yo no sé si lo mío sea una especie de *rappel à l'ordre*. No creo. Creo que sería una invitación a la resistencia, que es una de las tareas, al menos en ciertas épocas, de aquello que llamamos en sentido estético moderno «arte». Leía hace algunos días, luego de haber escuchado aún una vez más el *Oedipus Rex* de Stravinsky, una frase extraída de un artículo suyo del '27, a propósito de aquello que se llamó entonces «neoclasicismo»: «Me parece –escribía Stravinsky– que el gran público se limita a registrar impresiones superficiales de ciertos procedimientos técnicos de la música denominada clásica. Esto no forma todavía el neoclasicismo, dado que el clasicismo mismo no se caracterizaba de hecho por sus procedimientos técnicos. (...) La cosa en sí misma no es un material (...). Es evidente que este material debe primero aún encontrar su disposición recíproca, aquello que en música, como en cada arte, lleva el nombre de forma». Pero «forma» no es sino un sinónimo de aquellas que se han llamado aquí «correspondencias estrictas», «organización», «obra». Y la forma es exactamente lo contrario de la reduplicación y de la sustitución de lo existente, por definición siempre abierto, sobre el mismo plano de lo existente, y por demás en contracorriente respecto a la tendencia generalizada de reduplicar y sustituir, hoy casi invasiva. ¿Es de esta manera un *rappel à l'ordre* preferir *culturalmente*, antes que *artísticamente*, un solo tajo de Fontana a la combinación de los más variados ingredientes que ya forman el tejido de la vida cotidiana? (Y va

de suyo, espero, que el ejemplo quiere contraponer precisamente una obra recuperada, después de la destrucción, en su extrema exigüidad, a la absoluta obra que se confunde con la disipación de la casual vida cotidiana que cada uno de nosotros, a despecho de cada resistencia nuestra, no puede no vivir también y verdaderamente en su propia disipación).

Cuidado: estoy reivindicando no las razones del «arte», que no sé bien qué cosa sea y si está destinado a sobrevivir en cualquier forma, y por último si es bueno o no que sobreviva, sino sólo el derecho de resistir a la inevitable disipación y a la pura insensatez de lo casual cotidiano, además casi sacralizado, es decir, por más que es posible comprenderlo, patrocinarlo, reconstruirlo, *conferirle sentido*. Y no estoy hablando de la sacrosanta, *real*, vida cotidiana que se oponía a los paradigmas pomposos de los custodios de la cultura oficial de otra, aquella vida de las almas simples y en compañía de los espíritus críticos que las custodian, que andaban, toleraban benévolamente, sino de la vida cotidiana y universal de hoy, *irrealizada, real-irreal*, que ha estado paradójicamente a cargo de nuevos custodios anónimos, pero no menos exigentes, como paradigma acaso no pomposo, pero igualmente institucional y constrictivo. ■