

ISBN: 84-90258-38-7

ABADA EDITORES
LECTURAS DE ESTÉTICA



9 788496 258808

7.01(04)LEY

ARTURO LEYTE Y LA MUERTE ARTURO LEYTE

ARTURO LEYTE EL ARTE EL TERROR Y LA MUERTE

ABADA EDITORES

7.01(04)

LECTURAS

Serie **Estética y Teoría del Arte**

Directora CHARO CREGO

LEY

ARTURO LEYTE

El arte, el terror y la muerte

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.—, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

© ARTURO LEYTE, 2006

© ABADA EDITORES, S.L., 2006

Plaza de Jesús, 5

28014 Madrid

Tel.: 914 296 882

fax: 914 297 507

www.abadaeditores.com

1 34277808

diseño ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

producción GUADALUPE GISBERT

ISBN 13 978-84-96258-80-7

ISBN 10 84-96258-80-8

depósito legal M-38.492-2006

preimpresión ESCAROLA LEZINSKA

impresión LAVEL

523150609



R 46.912

I.- ARTE Y TERROR

Resulta difícil imaginar hoy un gobierno realizando el encargo a un pintor de un gran cuadro para conmemorar la catástrofe del II de septiembre al modo en que era habitual hacerlo en los siglos pasados. He dicho una pintura y no, por ejemplo, una escultura o, en general, un monumento conmemorativo. De hecho éste ha sido el procedimiento elegido generalmente para este tipo de «rememoración»¹. Recordemos el monumento fúnebre encargado para

I Ejemplos señalados de esta escultura conmemorativa son los monumentos encargados a H. Moore y E. Chillida para su instalación en Guernica.

conmemorar a los muertos, héroes o no, en la guerra de Vietnam: un imponente y simple muro horizontal construido en granito en el que figuran inscritos los nombres de todos los caídos². A él se aproximan los familiares, los patriotas, los simples visitantes y curiosos como a un muro de lamentación, pero sólo para *recordar*, no para *ver*. Lo mismo ocurre con el monumento al Holocausto, construido como encargo en Berlín: ahí no hay cuadro, no hay figura³. Con seguridad, de producirse en el futuro un encargo que evoque el II-S, tendrá un carácter parecido. ¿Por qué? ¿Falta el artista que

2 Cfr. F. Duque, *Arte público y espacio político*, Madrid, 2001, pp. 165-166.

3 Claude Lanzmann, en su importante *Shoah*, reconstrucción filmica del Holocausto, no aspira a la representación, sino a la generación de un nuevo documento que sea realmente histórico y que, por eso mismo, comience renunciando en este caso a los archivos filmicos del exterminio, por otra parte bien escasos. En efecto, «los conocidos documentales filmados por los aliados en el momento de liberar los campos, con excavadoras moviendo montañas de cadáveres, no tienen nada que ver con los campos de exterminio de Polonia» (*El País*, sábado 7 de enero de 2006). Porque, realmente, ¿cómo se puede filmar de forma verdadera el exterminio? El nuevo documento tal vez sólo pueda exponer, en la medida que se distancia de la imagen natural, un sentido.

pueda pintar semejante escena?, ¿falta tal vez la Administración pública o incluso la sociedad que reclame semejante cuadro?, ¿será en ese caso, si falta, porque la *realista* pintura dañaría los ojos del visitante? Más plausible es suponer que el Holocausto o la guerra de Vietnam, igual que la destrucción de las Torres gemelas, tal vez sean imposibles de representar en un cuadro y que, suponiendo que lo fueran, no podrían ser captados visualmente como figuras, porque en cierto modo esos casos vienen a revelar la caída de la forma de representar natural. Pero nuestra pregunta tiene que indagar acerca de la causa de esta dificultad, de esta imposibilidad. Si en el caso de la guerra de Vietnam sólo dos o tres películas consiguieron, después de varias horas, describir lo sucedido por medio de reiteradas imágenes, paradigmáticas, por otra parte, de otras guerras contemporáneas, sólo una de esas películas, *Apocalypse now*, consigue aproximarse a la historia del horror, pero en la medida en que recurre a la literatura y confía a los personajes, sobre todo dos, el buscador y el coronel buscado, la expresión de ese mismo horror. Comenzando por el título, que reclama la actualidad del apocalipsis, y pasando por el recurso a

Joseph Conrad y su singular visión del horror como intersección de la naturaleza y la historia, y por Sir John Frazer y su «rama dorada», cuyo relato inicial del sacerdote guía toda la película⁴, el director aspira a representar visualmente, aquí y ahora, como si fuera una pintura de principios del s. XVIII, lo que él entiende por horror. Si la película no tuviera detrás esa literatura mentada, y por lo tanto un concepto, seguramente no sería capaz de representar visualmente lo acontecido, por lo menos tal como un espectador del siglo XX lo reclamaría. Este espectador ya no se puede contentar, ¡qué más quisiera él!, con la mentira de cuadros cuales *La batalla de Nazareth* o *Napoleón entre los apesados de Jaifa*, de A.-J. Gros. El primero es un cuadro de batallas al estilo más occidental: bien documentado, tratando de representar la realidad, pero enriqueciéndola con una perspectiva mítica en la que el general francés Junot, que en abril de 1799 desafió en el monte Tabor, con muchas menos fuerzas militares, a las tropas turcas,

aparece como un nuevo Alejandro⁵. En el segundo cuadro, Napoleón aparece como el rey dios quien, con sólo tocar el bubón de un enfermo sin contagiarse, parece tener poderes para curar a todos los apesados. El magnífico cuadro⁶, que por medio de un poderoso contraste de luz y sombras aspira a representar sagradamente al nuevo héroe, no rehúye la representación de la miseria de los moribundos ni su horror, pero los envuelve en un aire exótico (la mezquita, el contraste de las vestimentas orientales con los uniformes militares) que lo hace todavía bello. El espectador actual sabría que el cuadro representa no ya algo específicamente irreal, como es propio de todo arte, sino una mentira histórica: Napoleón ya había ordenado envenenar a los apesados para no prolongar en exceso la campaña. Estos dos ejemplos se proponen para sugerir la imposibilidad de una pintura encargada sobre la historia de Vietnam. También para preguntarse por qué la mentira histórica era compatible con la representa-

4 J. Frazer, *La rama dorada*, F.C.E., México, 1991. Se recordará que en la película *Apocalypse now* aparece hacia el final un ejemplar de *La Rama dorada* encima de una mesa de la estancia del coronel Kurtz.

5 A. de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid, Tecnos, 1992, p. 288.

6 A. de Paz, *op. cit.*, pp. 290-292.

ción artística, e incluso deseada, porque tal vez en el fondo ni siquiera esa mentira ponía en peligro aquella forma de representación sino que la suponía. En el marco del s. XX, la conciencia y la expresión de la mentira tienen que aparecer dentro de la representación, y el horror, a su vez, hacerlo también, pero no como algo bello, sino como lo que es. Pero en el ejemplo propuesto de la película, tampoco lo consigue el cine a solas si no es con ayuda de la literatura. En definitiva, se está sugiriendo una imposibilidad de la imagen. En el caso de Vietnam lo atestigua el que quizás sea mejor documento escrito, que no visual, sobre lo acontecido: el libro *Despachos de guerra*, del periodista M. Kerr, quien prescinde de la historia oficial, también de la crónica argumentada y ordenada, para reflejar el horror en un relato desarticulado en el que no ya los generales no son héroes sino que la heroicidad de la presencia allí sólo se puede atestiguar por los múltiples relatos que, como voces desacordes y a veces distorsionadas, reflejan el intento por no ser héroes, y no sólo como modo de supervivencia sino como medio para expresar la más literal de las realidades, porque sólo la realidad, cuando no es representable articu-

ladamente, resulta heroica, aunque eso mismo sea lo que la convierte en detestable, repugnante y, por eso mismo, horrorosa.

Que en la historia de la pintura haya que esperar, en el s. XIX, a Goya y sus sucesores para acabar con la articulada, completa y rica imagen de las batallas, desde Rubens al mencionado Gros, lo demuestra la representación de *Las matanzas de Quíos*, de Delacroix, donde el horror ya se representa con otra naturaleza. Por motivos obvios no puedo detenerme en la descripción del cuadro⁷, pero sí aludir a cómo el pintor dispone todas las figuras de modo que sean los recursos propios de la pintura —el color y el juego de luz y sombra—, más allá de las propias figuras, que parecen deudoras de los recursos pictóricos, los que expresen lo horrible que está ocurriendo. Al igual que Kerr en *Despachos de guerra*, que utiliza los recursos y artificios de la literatura como estructura en la que se inscriben las a veces triviales historietas de los soldados norteamericanos, que sólo gracias a la desintegración general del relato y

7 Descripción excepcional se encuentra, igualmente, en De Paz, *op. cit.*, p. 329.

de su configuración, pueden aparecer, más allá de su carácter de historietas triviales, como historias de horror.

Se está sugiriendo en todos estos ejemplos un *más allá* de la figura, aquí definido por *los recursos* técnicos propios de la literatura y la pintura, para representar determinadas realidades. En el fondo es sólo el propio orden estructural del arte el que puede dar cuenta de determinados fenómenos: lo horroroso mismo no dejaría de ser trivial (sobre todo si nos acostumbramos a su presencia) si no se hiciera relevante por medio de ese «más allá» que es el arte, aunque ese «más allá» sólo consista en la elevación a categoría de la propia desintegración y deconstrucción. Y es a este «más allá» a lo que se puede llamar simplemente «arte» y preguntarnos por qué entonces la pintura, a principios del s. XXI, no puede representar figurativamente un acontecimiento como el del II-S. La pregunta puede parecer obvia, ya que todo el mundo puede haber asumido que la pintura no está obligada a ello alegando la respuesta que precisamente se está problematizando: ¡y para qué iba a hacerlo si el acontecimiento ha sido registrado en diferentes soportes magnético-visuales y encima en

vivo! Donde se encuentre tal documentación, la pintura no tiene por qué hacer acto de presencia. Naturalmente que podemos esperar esculturas e instalaciones que hayan sido producidas bajo los efectos o en conmemoración, o ambas cosas a la vez, del II-S, pero la representación pictórica figurativa de tal acontecimiento es innecesaria y, en todo caso, de existir, sería irrelevante. No hay Goya, Delacroix o Géricault, no digamos Gros, que pueda dibujar ni pintar la catástrofe. Un artista contemporáneo, el músico Stockhausen, se refirió a lo que apareció en las pantallas de televisión de todo el planeta —lo que podemos llamar ya «las imágenes del II-S»— como la obra de arte más completa y, en cierto modo, más perfecta de todos los tiempos. Y en ese juicio se esconde también el peligro, tal vez ya el hecho, de la propia desaparición del arte, el cual, si deja de ser metafísico, es decir, si deja de distanciarse de aquello que tiene que traer a presencia y se vuelve sólo presente, se confunde con la realidad y, de ese modo, o bien desaparece como arte o bien convierte a la realidad en arte, lo que los hace indiferenciables e igualmente irrelevantes. Es muy posible que lo registrado como II-S sea la representación más perfecta

de un acontecimiento histórico desde todos sus ángulos y perspectivas, pero eso no convierte, sino que más bien dificulta, su presentación en algo artístico, y no por exceso de velos, sino precisamente por lo contrario: por exceso de imágenes.

Es porque la catástrofe se presentó «multiplicada» y «seriadamente» por lo que se hace imposible la obra de arte, o, para no contradecir a Stockhausen, su representación. Lo que la «serie» de imágenes posibilitó fue precisamente la presentación y repetición del acontecimiento, pero no la obra. Ésta se hace imposible precisamente por culpa del proceso seriado de imágenes, cuya pretensión última consiste en exponer registradamente lo que ocurrió bajo todas sus dimensiones y aspectos, espacial y temporalmente. Lo que se obtiene como resultado de esto no es un cuadro, sino infinitos. Y esta infinitud es la que impide la obra de arte acabada. Incluso habría que ver si lo que impide no es la propia visión del horror, pero no tanto porque su reiteración, previa y posterior (pues no olvidemos que imágenes como la registrada por las cámaras aquel día ya habían sido simuladas anteriormente como efectos especiales para el cine del llamado «género

de catástrofes»), haya confundido al espectador impidiéndole separar la realidad de la ficción, sino porque, sea realidad o ficción, la visión parece reclamar una serie indefinida. Y con la serie estamos ya, en el centro mismo de la cultura moderna, en la mejor y más completa representación artística, pero seguramente también en la posibilidad de su disolución. Tal vez aquí —en este intermedio—, entre la aspiración a una obra de arte que mediante la serie sea capaz de representar toda la realidad y la disolución de esa misma obra de arte como resultado de dicho intento, se encuentre el surgimiento no ya del terror en el arte, sino a secas del terror en la conciencia. Quizás, más siniestramente entendido (inhóspitamente): de la conciencia como terror. Si alguien puede señalar que siempre ha existido el terror, habría tal vez que matizar que lo que ha existido siempre es violencia, dolor, destrucción, horror, pero no *articulados* como terror. Es obvio que el terror tiene que ver, ya que hablo de la conciencia, con la emergencia de esa misma articulación o, lo que es lo mismo, con la emergencia de una subjetividad que a partir de un momento determinado (tal vez hacia 1800, por poner una fecha) no quiere,

ni tal vez pueda, dejar nada fuera. Así, una diferenciación primera entre horror y terror daría como resultado que si el horror no deja de coincidir con la propia visión del desastre que, de todos modos, se encuentra fuera, el terror integra esa visión en el propio desastre interior que a partir de un momento dado de la historia de la conciencia, quiéralo o no, se vuelve cómplice, es decir, resulta *activo* en la propia visión del exterior. El terror resulta de ese vínculo de un interior y de un exterior de la conciencia, que en realidad ya no puede ser exterior, porque su ser depende de la conciencia.

La serialización, que de entrada posibilita la obra total, acaba finalmente impidiendo la obra normal. Y el terror tiene que ver con este conflicto. Éste es el punto de partida de la breve tesis que se sostiene aquí. El final del terror, por otra parte seguramente ya imposible, se encontraría vinculado con la disolución de las series. Pero esto exigiría una extraña noción del tiempo para la que ninguna conciencia moderna se encuentra capacitada. Somos ya resultado de un determinado significado del tiempo, aquel que justamente reclama la comprensión de la realidad desde su serialización. Y el arte es

deudor de ese significado del tiempo como un continuo.

Pero volvamos una vez más al problema de la representación artística del II-S. Se me ocurre que tal vez el único intento adecuado para representar el acontecimiento o la catástrofe, estéticamente correcto y éticamente adecuado, sería el que pudiera proponer un escultor como Christo, quien artísticamente se encontraría ante una imposibilidad inicial: cubrir un hueco, cubrir un vacío. Podría haber cubierto lo que fue, la potente arquitectura tecnológica, o lo que llegó a ser, sus ruinas, pero éstas ya se han recogido y eliminado. De poderse cubrir el lugar, bien antes o después de la catástrofe, cuando fue «Zona I» o después, cuando se volvió «Zona O», se habría generado un vacío y nadie se acordaría de que detrás del envoltorio nada había. En realidad, ¿qué cubre el envoltorio de Christo? Ya la pregunta sugiere que la catástrofe no añade nada al intento del artista: tapar definitivamente un documento de la cultura convertido en un documento de barbarie, pero porque en la cubierta plástica del vacío de las torres gemelas aparecerían tapadas las diferentes vertientes de la barbarie: desde luego, la destrucción

de las torres, pero tal vez también su anterior erección. En la que se pretende obra de arte cuya meta es tapar el arte, pero también la naturaleza, es decir, tapar todo, se encuentra resumida la máxima paradoja, el camino de ida y vuelta: ahora el arte tiene que trabajar por la disolución de lo que es, por la disolución de la apariencia aunque sea creando una apariencia que definitivamente coincide con el velo. ¿Y acaso la serie de *Las Meninas* de Picasso no luchan también por tapar *Las Meninas* de Velázquez? Pero Christo y Picasso no tapan las obras de arte por odio, seguramente tampoco por resentimiento (aunque este aspecto resultaría discutible), sino porque esa forma de tapar, que como se ve es variada —con plástico o con el intento de hacer múltiples pinturas de lo que fue una sola—, viene a responder a la exigencia de un final.

No hay una «Menina» de Picasso que pudiera escogerse como ejemplo y modelo de su obra *Las Meninas*, del mismo modo que la obra «cubierta» de Christo tampoco es una, la que se ve. En realidad, lo que se ve es solamente un «tapado» que resulta de un complejo proceso de planos, esbozos, proyectos, instrucciones técnicas de cómo

tapar, previsiones de efectos, etc., y es todo ese conjunto acumulado e indistinguible de realizaciones lo que en realidad constituye la obra. También lo que permanece. En efecto, la cubierta, sea de una antigua obra de arte, de un edificio de carácter histórico o de una obra de la naturaleza (unas islas del Atlántico)⁸, acabará retirándose y sólo permanecerá como obra de arte el conjunto de diseños teóricos y gráficos, además de las fotografías realizadas durante la etapa de «cubierta real», que pasará al museo y al archivo, donde podrá ser revisado y, en su caso, admirado por el público. Será material de archivo. La pregunta que emerge puede tener esta formulación: ¿cuál es la obra acabada?: ¿la cubierta tal como se realizó, es decir, la apariencia, o el inmenso conjunto de documentos mencionados?, ¿tal vez ambas cosas? Muchos de los proyectos de Christo, por ejemplo el de cubrir las islas, no se llevaron a término, lo cual no fue óbice para que la obra (es decir, el conjunto de esbozos, proyectos, instruccio-

8 Christo Javacheff, «Sorrrounded Islands», 1983. Christo proyectó un envoltorio singular de unas islas en «Biscayne Bay», al sur de Miami, en Florida (EE.UU.).

nes, incluso fotografías) tenga el mismo rango que el de una obra efectivamente cubierta. La conclusión más adecuada tal vez sea decir que no hay obra acabada, pero ni en el caso de Christo ni en el mencionado de Picasso. Desde el Romanticismo, y esto es algo sobre lo que habrá que reflexionar en el horizonte común al arte y el terror, el mismo significado de «obra acabada» es contradictorio en sí mismo, pues si está acabada no es obra o, en todo caso, no es arte. Tal vez *Las Meninas* de Velázquez o una de las magníficas pinturas de J.-L. David constituyan ejemplos extremos de obra acabada, aunque en alguno de sus aspectos ya se encuentren inquietantes señales de su disolución (por ejemplo, en el caso de Velázquez, la representación de sí mismo pintando; en el caso de *La muerte de Marat*, la dedicatoria de David, que también viene a ser como dibujarse a sí mismo de una manera determinada).

Si se acepta que un criterio para entender la historia del arte, desde la Ilustración hasta nuestros días, puede formularse a partir de la idea del tránsito que va de la obra acabada a la obra inacabada —y esta hipótesis no pretende mayor validez científica fuera de este trabajo—, habrá que señalar muy explí-

citamente qué se entiende por «inacabado». Aquí se ha sugerido una pista: inacabado no tiene que ver con «inconcluso» sino con la indeterminación respecto a qué momento de la obra es definitivo, pero de modo que esa indeterminación acabe resolviéndose bajo el criterio de que cada momento es en sí mismo relevante. Eso significa que un esbozo de la obra puede ser tan importante y decisivo, si no más, que la obra tal como va a aparecer y efectivamente aparece. En algunos casos son esos esbozos los que acaban teniendo más valor, aunque ellos mismos no puedan ser presentados como «acabados». En realidad, como anticipación de lo que vengo diciendo, se puede señalar que «obra inacabada» no deja de significar más que «obra total», es decir, obra que no deja nada fuera. Y esta identificación apunta en el siglo XIX a una integración de todas las artes en y bajo una sola forma. En la medida en que esto sea materialmente imposible, la cuestión se resolverá multiplicando los modos de hacer arte e integrando materiales, técnicas y aspectos de la realidad desechados por las artes clásicas. En la medida en que fue posible, la ópera musical o la ilustración gráfica constituyeron ejemplos sobresalientes de lo que

vengo diciendo: literatura, imagen y sonido en un caso (la ópera) y literatura e imagen en otro (el diseño gráfico) vinieron a colmar, y con mucho éxito, el ansia de la propia estructura *total* por tener apariencia. Aquí se abre el camino a la indiferenciación entre actores y público, creadores y espectadores, escritores y lectores. La multiplicidad de técnicas artísticas y la integración de todo tipo de materiales revela igualmente el cumplimiento de un sentido infinito que tiene que aparecer finitamente, aunque sólo pueda hacerlo bajo la forma de la serialización.

¿Y si la aparición del terror tuviera que ver con la consecuencia de que no hay ni puede haber obra acabada y de que obra inacabada significa esencialmente proceso, continuidad, serie? Quizás el terror proceda más bien de lo que no aparece que de lo que aparece. Si lo que aparece se muestra acabado no ha lugar a la inseguridad. Ésta procede, más bien, de lo inacabado que inquietantemente se puede revelar en los resquicios y grietas que quedan como resto entre cuadro y cuadro de las series, entre imagen e imagen, entre visión y visión. Porque de una de esas grietas o vacíos puede emerger el terror o, lo que seguramente es lo mismo, la nada. ¿Quién

puede asegurarme que en una serie de imágenes no se «me» ha pasado algo? El «me» resulta así decisivo en el proceso de emergencia del terror, que sobreviene como inseguridad de haber contado mal, de haber calculado mal. Si las matemáticas pueden más o menos evitar ese error en la medida en que siempre se puede volver atrás y recomtar, ¿quién me garantiza que la imagen que sigue a otra es la correcta y que no se ha saltado algo? Las series mismas, sobre todo si son empíricas, visuales, sobre todo si son series de significantes, son terroríficas. Y cada imagen es un significante que a la postre se agota en sí mismo. La sintaxis sólo es la garantía anterior de que un orden lineal, horizontal, no concluye nunca. Pero esta sucesión —la misma presentación horizontal y serial— regida por la sintaxis aspira en realidad al paradigma, a la obra total, que por definición es materialmente inalcanzable. Y en el intento por ese «paradigma total» las series arrastran consigo lo que aparece y los intersticios, las grietas, los resquicios. Un ejemplo extremo y fácil procede tal vez de la ilusión del cine: ya desde el mero punto de vista técnico una película se puede ver cuando la sucesión de imágenes fijas es perfecta, de modo que el espec-

tador sólo vea movimiento donde hay quietud. Cada imagen, mejor o peor planteada y tomada, es perfecta en sí misma, pero no constituye una película. ¿Qué ocurre en esa serie de imágenes cuando por un problema técnico la película queda detenida entre fotograma y fotograma? Que aparece visualmente lo que soporta la ilusión, el corte o hendidura, y aparece amputando dos fotogramas de modo que azarosamente las cosas aparecen cortadas. Sean cosas inanimadas de la naturaleza o seres humanos, todas esas imágenes, como anticipo de la desfiguración que va a ser propia de las cosas, aparecen cortadas y mostrando una realidad amputada. Que el terror se ha instalado en nuestras vidas, dentro de nuestra conciencia, lo demuestra la poca o nula sorpresa que tal anécdota accidental produciría en nosotros cuando asistimos a una proyección. En el cine nos revolvemos incomodados porque la película se ha interrumpido entre imagen e imagen, pero no nos aterrorizamos. Pero esto es sólo un ejemplo técnico, previsible y muy explicable. ¿Qué pasa cuando en el seno o curso de esa conciencia, que en sí misma se empieza a advertir ya como una pura serie, se produce un corte? Que el corte, que no tiene apa-

riencia, pero que soporta toda la apariencia, se convierte en el verdadero tema de nuestra consideración y, tal vez, de nuestra locura. Porque el presentimiento de que nunca más volverá la continuidad ininterrumpida y de que habrá que convivir con ese corte sugiere ya la más extraña y terrorífica de las percepciones que a su vez sólo la autodisolución puede resolver. Modernamente entendido, el instinto de muerte no es tanto una aspiración a la muerte, que no se sabe qué es, cuanto a la posibilidad de contemplar *sólo* un *solo* cuadro (el corte definitivo), a sabiendas de que no hay ni van a venir más. El proceso de autodestrucción se encuentra así muy ligado al proceso de construcción de la subjetividad moderna, porque contener tanta infinitud en una finitud, como vislumbró el Idealismo alemán, puede conllevar el máximo mal del que a su vez sólo se puede redimir uno desapareciendo o reproduciendo el mal en cantidad, es decir, el mal en serie.

La posibilidad de las series es infinita. Cada perspectiva es una nueva versión de la realidad que no agota su posible presentación y que nunca asegura que se encuentre todo dicho y visto. Y si bien el arte, de todos modos, sigue aspirando a la realidad y

su serialización no tiene que ver siempre (sólo en los malos artistas) con meros procesos mecánicos y rutinas reiterativas, se encuentra no obstante contaminado por una forma de ser y de ver la realidad que en sí misma asusta: la tomografía axial digitalizada, el TAC, por ejemplo, viene a descubrir aspectos de una cosa más relevantes y decisivos de lo que una imagen, digamos, «natural», puede presentar. Lo de «natural», por otra parte, se ha modificado, pero porque mientras tanto el arte se ha encargado de hacernos presente perspectivas y fondos de la realidad que no aparecían. El arte, de este modo, ha modificado no ya nuestra visión y nuestro modo de mirar, sino también nuestros ojos. Éstos ya no son los mismos que pudieron ver hace tiempo el Partenón, *Las Meninas* de Velázquez o el puente de Arles⁹: Christo nos ha enseñado a ver que el Partenón ya se encontraba tapado —él sólo lo ha cubierto—, Picasso, que las meninas son infinitas, y Van Gogh, que no hay un solo puente de Arles que se pueda transitar, sino muchos. Pero el puente de Arles, tal vez, de

9 Me refiero a la serie de pinturas de Van Gogh que tituló «Le pont de l'Anglais à Arles».

este modo también desaparezca y no se pueda atravesar. Ése es también el amargo designio al que el arte conduce a la mirada del artista, transformando la realidad, es decir, nuestra visión y nuestros ojos.

su serialización no tiene que ver siempre (sólo en los malos artistas) con meros procesos mecánicos y rutinas reiterativas, se encuentra no obstante contaminado por una forma de ser y de ver la realidad que en sí misma asusta: la tomografía axial digitalizada, el TAC, por ejemplo, viene a descubrir aspectos de una cosa más relevantes y decisivos de lo que una imagen, digamos, «natural», puede presentar. Lo de «natural», por otra parte, se ha modificado, pero porque mientras tanto el arte se ha encargado de hacernos presente perspectivas y fondos de la realidad que no aparecían. El arte, de este modo, ha modificado no ya nuestra visión y nuestro modo de mirar, sino también nuestros ojos. Éstos ya no son los mismos que pudieron ver hace tiempo el Partenón, *Las Meninas* de Velázquez o el puente de Arles⁹: Christo nos ha enseñado a ver que el Partenón ya se encontraba tapado —él sólo lo ha cubierto—, Picasso, que las meninas son infinitas, y Van Gogh, que no hay un solo puente de Arles que se pueda transitar, sino muchos. Pero el puente de Arles, tal vez, de

9 Me refiero a la serie de pinturas de Van Gogh que tituló «Le pont de l'Anglais à Arles».

este modo también desaparezca y no se pueda atravesar. Ése es también el amargo designio al que el arte conduce a la mirada del artista, transformando la realidad, es decir, nuestra visión y nuestros ojos.



Jacques-Louis David, *La muerte de Marat* [1793].



Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa* [1819].

DE LA MUERTE DE MARAT AL NAUFRAGIO DE LA MEDUSA

Uno de los primeros momentos en los que se produce esa transformación de la mirada que dará lugar a unos nuevos ojos, ocurre seguramente de forma histórica en torno a 1800. Esta fecha, que sólo tiene un valor de referencia, ilustra acerca de semejante transformación, tan compleja de relatar y sobre todo de explicar. No pretende, así pues, sentar ninguna tesis absoluta. Pero este tránsito se deja vislumbrar a partir de dos pinturas, que se pueden mirar así: «de la muerte de Marat al naufragio de la Medusa». Este título ilustra la naturaleza del tránsito y sugiere un problema: ¿es ruptura o continuidad? Entre el cua-

dro de David, anterior a 1800, y el cuadro de Géricault transcurren cronológicamente 25 años, pero en ese tiempo se opera una transformación de la subjetividad que, según ya se ha insinuado, tiene que ver esencialmente con la aparición del terror como fenómeno. Si se quiere, lo que ocurre es la reinterpretación estética de diversos fenómenos que moral y hasta estéticamente podemos calificar de negativos (el dolor, la muerte, la enfermedad, la violencia) en la categoría positiva de terror, que llegaría a funcionar así, a partir de ese momento, como significado universal y operador irrenunciable. Lo que esta interpretación supone es el tránsito que estas dos pinturas ilustran y ejemplifican: si todo tránsito es «de... a...», si vamos «de la muerte de Marat al naufragio de la Medusa», vamos también: a) del tema, en David, a la *visión*, en Géricault; en consecuencia, b) de la *claridad* (incluso al diferenciar entre historia y naturaleza) en David a la *oscuridad*, sobre todo ilustrada por la mezcla (en el color y la configuración) de historia y naturaleza, en Géricault; por último, por mucho que sólo indirectamente tenga que ver con la historia del arte, a pesar de que en realidad sea un fenómeno absolutamente ligado a ese

tránsito, c) de la concepción físico-matemática del espacio y los cuerpos, propio de la Ilustración, a la concepción y percepción físico-química-biológica de ese mismo espacio, lo que traerá una nueva visión, tal vez productora de terror, de los cuerpos. Un cuarto carácter, de índole política, que bien se podía haber propuesto en el tránsito ejemplificado por las dos pinturas, sería el paso del Antiguo régimen, llamado absolutista, al Nuevo régimen, que acabará convirtiéndose en Democracia, ese nuevo absoluto que políticamente habrá que conquistar. David, en realidad, pintando a Marat muerto, lo consagra como santo laico y le confiere todos los atributos del nuevo monarca. La pintura procede del Antiguo régimen, pero positivamente para elevar a régimen la nueva organización política. En *El naufragio de la Medusa*, en cambio, no se pinta un héroe, ni laico ni religioso, sino al pueblo, y precisamente al pueblo en el trance de un naufragio; en realidad, en su trance permanente. En David, gracias a los duros trazos y a una exigencia geométrica, Marat casi aparece representado como una escultura. Esa geometría representa a un muerto que parece vivo y que en realidad anuncia una suerte de vida

eterna, al menos políticamente eterna. En Géricault, se representan unos vivos que aparecen como muertos, o mejor, se representa la mezcla permanente de vida y muerte como algo no acabado. Políticamente, el cuadro de David representa la máxima claridad, una suerte de simbiosis entre la lógica, la geometría y la historia, apareciendo como la que es seguramente última visión figurada del poder, magnificada incluso por la permanencia después de la muerte, después del asesinato político. Mayor optimismo, a pesar del asesinato, no es posible. Políticamente, el cuadro de Géricault anuncia un pueblo abandonado por sus gobernantes, que difícilmente encontrará el camino del poder, sino más bien el de la extrema desesperanza. Desligados del barco principal, «La Medusa», que representa al poder encallado en una lejana costa africana hasta donde quizás nunca hubiera tenido que adentrarse, la balsa dibuja el panorama al que tendrá que enfrentarse la nueva democracia, que, de entrada, para sobrevivir tendrá que pasar también por el asesinato y el canibalismo. Éste es políticamente el comienzo de la oscuridad que se esconde detrás de la lógica —la oscuridad del naufragio de la lógica—, que se encuentra escondida en su propia

esencia¹⁰. En David hay muerte que no lo parece, y en consecuencia no hay sufrimiento. En Géricault, el sufrimiento ha comenzado para no terminar, porque, pese a todo, va a haber supervivientes. Pero el naufragio del que habla el cuadro es el de la lógica. Lo que a partir de ahora en realidad acabará sobreviviendo de forma relevante es la reiteración del desatino; de la oscuridad, del desorden inherente, por otra parte, a la razón humana. Porque el cuadro de David ya oculta en su máxima claridad la mayor falsificación. En este sentido, seguidores de David continuarán falsificando, como hizo Gros con Napoleón, igualmente a la búsqueda del santo laico. En el intento por captar la sublime tranquilidad de la muerte y la eternidad, la suprema síntesis del ser y la nada¹¹, y de captarla como quietud olvidando todo —quién es Marat y, sobre todo, quién es el propio David, que

10 «Pero ahora, la ciencia ... incontenible, se apresura hasta sus límites, en los que su optimismo, escondido en la esencia de la lógica, naufraga», en F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, en *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, Múnich/Berlín/Nueva York, 1980, vol. I, p. 101. [ed. esp.: *El nacimiento de la tragedia*, trad. de A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 129-130].

11 G. C. Argan, *El arte moderno*, Valencia, 1975, vol. I, p. 41.

votó por la ejecución del rey, que fue entusiasta revolucionario y después convencido restaurador que, en fin, sobrevivió a todo—, se produce también el engaño definitivo. Pero ese engaño es el del mismo espacio pictórico: igual que Jesucristo seguro que no murió como lo representó el arte religioso, Marat no murió así. El engaño, entonces, no procede exclusivamente de la intención de David, sino del propio tiempo, que había confiado la percepción del espacio a una Física que sólo consideraba una forma de contigüidad: aquella en la que rige la separación pero no la mezcla. Géricault ya dibuja después de Lavoisier, es decir, después del descubrimiento del oxígeno y, en resumen, después del nacimiento de la Química, que descubre otro comportamiento de la materia, a saber, que los mismos elementos configuran diversos cuerpos que, de ese modo, se encuentran extrañamente unidos y no separados y, sobre todo, son contiguos de otra manera, porque se interpenetran. *La balsa de la Medusa* ilustra, aunque todavía lejanamente, el comienzo de esta mezcla de los cuerpos que la Química ya ha descubierto. Pero la mezcla es de naturaleza histórica. También aquí se insinúa la mezcla de las clases, y también su lucha.

Revisemos las dos pinturas a la luz de su propio tránsito, aquel que lleva del tema y la claridad de la física-matemática a la visión y la oscuridad de la físico-química. ¿Qué vemos en esos cuadros, qué nos asalta?

Desde la perspectiva visual, *Marat asesinado* se nos presenta «en vertical»; *El naufragio de la Medusa*, en cambio, en horizontal. Mirando dentro del cuadro, la verticalidad del Marat¹² queda acentuada por dos aspectos: a) una división casi aritmética del espacio pintado en dos partes cuya frontera se sitúa en el propio rostro de Marat muerto, en su nariz; b) un perfecto juego de ángulos rectos: el brazo caído de Marat en vertical respecto a su nariz en horizontal; la bañera cubierta con la tabla en horizontal respecto a la severa caja-mesa de madera. Y en esta verticalidad queda integrada, de todos modos, una totalidad metafísica y la misma relación entre la finitud, representada por la mitad inferior del cuadro, donde Marat yace asesinado, y la infinitud, representada por la mitad superior, prácticamente en negro. Como invirtiendo la pintura barroca que bien podía repre-

12 G. C. Argan, *op. cit.*, p. 42.

sentar un ascenso de la oscuridad, de la profundidad del ser, la materia, la tierra y, en definitiva, del infierno, a la claridad de la luz, en el *Marat asesinado* la claridad corresponde a lo inferior, donde se encuentra el hombre, y el ascenso sólo nos conduce a lo oscuro, que sin embargo posee una peculiar transparencia y firmeza. Respecto a este cuadro, ya hay quien ha hablado del ser, que habría que situar abajo, y de la nada, arriba. Pero no hay tránsito: ambos coexisten armónicamente en esa teología invertida de la que Dios ha desaparecido. Como centro queda la cruz compuesta por la verticalidad de la boca de Marat y la horizontalidad de su nariz: queda el rostro humano, la imagen de la razón, de la que ni siquiera el asesinato ha eliminado su tranquilidad. Si la justicia puede aparecer como ciega, la razón bien puede aparecer como muerta, porque sólo en esa clara muerte queda bien fijada su eternidad. De la pintura, para quien la haya contemplado directamente, emana una fuerza casi brutal, pero que se debe a la lógica geometría de la composición y a la perfección de la terminación de la figura. Si en todas las pinturas de David impacta la extremada perfección de las figuras, en el *Marat asesinado* fascina y comienza a

inquietar. En efecto, llega a inquietar la detención de la figura, como si no existiera un antes y un después. Si Marat representa la razón y la razón es todo (el ser y la nada), también tendría que representar la violencia: Marat ha ordenado ejecuciones y él mismo, como siguiendo una justa respuesta, ha resultado asesinado. Sin embargo, la violencia aparece casi como una excusa para pintar a la razón, pues ningún signo horroroso la delata. Es decir, en esa suspensión temporal, sin antes ni después, también parece haber desaparecido la violencia y el terror. Y el terror, de este modo, no se encuentra presente porque de esa pintura ha desaparecido el tiempo. Y esa desaparición se manifiesta en la extrema quietud que, en este caso, el propio tema de la muerte viene a apoyar. El motivo es la muerte de Marat, el tema es la identidad de la muerte, la lógica y la geometría, que viene expresado y certificado por la hiperfiguración. El tema puede aparecer apoyado, también, por esa verticalidad que permite ver con una mirada, sin recorrerla, la superficie de lo pintado. El cuadro contiene toda la realidad. Como se ha dicho, el ser y la nada, pero no su dialéctica, porque en la pintura ser y nada son posiciones. Triunfo de la lógica de

sólo dos valores. Quizás por última vez una pintura puede representar mediante ese carácter extremado de la figura una totalidad sin tiempo.

¿Qué ocurriría si el pintor se interesara por el tiempo? No en el trivial sentido de que ejecutara una pintura histórica, sino en el más decisivo de que la pintura misma no fuera posible sin la historia. David, cuando la revolución parece que todavía puede verse como lógica pura, puede pintar a Marat, y a Marat justo. Si el tiempo apareciera, entonces lo haría también la asesina, Charlotte Corday, acercándose al cuerpo vivo, y con ella sus motivos, sus gestos, sus movimientos, y en esos movimientos los tantos posibles de otros tantos posibles asesinos. También aparecería lo que en el cuadro falsificadamente no aparece: el caudal de la sangre, aquí reducido a una mínima señal para indicarnos que Marat no duerme, sino que está muerto; la suciedad y el desorden. En definitiva, si apareciera el tiempo, la idealidad dibujada y retenida en la figura se convertiría en realidad, y quizás en realidad sucia y desordenada en la que la santidad laica también se encontraría acompañada de la desesperación y la amargura. Pero todo esto ocurriría si el cuadro abandonara la lógica para conver-

tirse en historia. Y la historia no resulta captable mediante una figura ni resulta posible retenerla en un tema: ni *Marat asesinado* ni *El juramento de los Horacios* son historia, porque la historia es la extraña e incierta diversidad que ningún tema puede recoger. La historia sólo se recoge mediante la sucesiva visión de lo que está ocurriendo. En cierto modo, la historia sólo puede aparecer cuando no hay tema, pues ninguno sería suficientemente extenso y ejemplar como para contenerla.

¿Y cómo puede aparecer la historia? Si el tema, o lo que es lo mismo, los distintos géneros, vienen apoyados y certificados por la presencia de la figura, la historia irrumpirá no como tema, sino por medio de la destitución de la figura, una destitución que ocurre según dos momentos fundamentales: a) como desaparición de la figura mítica central, ya sea Jesucristo, ya sea Marat, en favor de la aparición de una multiplicidad de figuras no míticas (el borracho, el loco, el burgués, el obrero, la mujer y el hombre, digamos, normales, la prostituta, el soldado anónimo —y no Napoleón—, el puente, la casa) fuera de toda jerarquía de formas centrales y marginales; y, solidariamente, b) como desfiguración de los pro-

pios trazos, que traerá como consecuencia una difuminación y la irrupción de la propia materia, el color y su densidad, como elemento constituyente: la materia dejará de ser algo separable de la figura, sino que es a una con ella, lo que a su vez permitirá entender real, y no míticamente, que los cuerpos se mezclan y superponen siguiendo una composición/descomposición químicas.

La balsa de la Medusa abre una perspectiva sobre el cuadro de David, a quien Géricault debe tanto, que amplía hasta el infinito la antigua contención de la mirada. Si antes el tema mismo se identificaba con la mirada que lo recogía, ahora la mirada tendrá que multiplicarse eliminando en esa multiplicación al tema como sujeto y al propio sujeto como posición dominante. Ahora el sujeto es la mirada y la visión, que multiplica la perspectiva. Aunque todavía no ocurre del todo en *La balsa*, se insinúa una multiplicación de la mirada y una di-visión del cuadro en visiones. *La balsa* no se puede mirar fácilmente de un solo golpe. Hay que recorrer la pintura, pero no a base de dividirla geométricamente en partes, como podríamos hacerlo con *El Bosco* o *Brueghel*, sino literalmente. Aquí hay también una unidad, pero se

insinúa la unidad de un infinito. Y ese infinito no es de naturaleza matemática, porque es el infinito del sujeto que mira y puede mirar recurrentemente el todo. Es el infinito de las visiones y, en definitiva, de la historia, que se presiente por el horizonte al que las figuras miran en busca de salvación y rescate.

El cuadro de Géricault, a diferencia del de David, es horizontal. Está aplastado y sugiere sólo la línea horizontal. De hecho ni siquiera el cielo, que sólo ocupa la tercera parte superior del cuadro, vive por encima del improvisado mástil de la balsa. Es un cielo que queda cortado por el límite superior: todo se juega en esta tierra; aquí diríamos, este mar, y los límites son los propios del sufrimiento humano. Éste es el nuevo infinito, que no se podrá recorrer mirando arriba, al cielo, ni siquiera al horizonte —por el que, con el lejanísimo barco que se aleja, se escapa la última esperanza de salvación—, sino siguiendo la historia lineal en la que secuenciadamente, visión tras visión, irá apareciendo la historia humana y, como formando parte de ella, también la naturaleza.

La balsa de la Medusa, que por una parte sigue fiel al modelo de David en lo relativo a la composición general plástica de lo que aparece, como si no se

atreviera a entrar definitiva y públicamente en su nuevo tiempo químico, por otra comienza la destrucción de la estática verticalidad del *Marat asesinado*. Y con la transformación de esa pintura y la consecuente multiplicidad horizontal de la visión, aparece también el terror. Viene a ser como si la pintura que representa a Marat, una vez que ha llegado a su hiperfiguración, siguiendo un proceso parecido al de «Dorian Gray», se descompusiera precipitadamente. Y de esta descomposición, que, como venimos diciendo, es también la descomposición del tema y de los géneros, surge la posibilidad del terror.

En primer lugar éste aparece, a pesar de su eco clasicista, como desorden, como turbia mezcla de los cuerpos en los que ninguna figura en particular —exceptuando tal vez la imagen mítica del padre clásico que estoicamente aguanta el cuerpo del que pudiera ser su hijo y que ya no mira a horizonte alguno— es relevante. Podría haberlo sido sin que por otra parte cambiara el sentido general, al modo en que la disposición hace más protagonista en *Los fusilamientos* de Goya a la figura central de ojos desorbitados y camisa blanca. Son tantos los motivos por los que el cuadro de Géricault es deudor del de Goya

que lo que se diga de aquél es aplicable a éste. En ambos aparece la «suciedad» de la mezcla, que no es otra cosa que la suciedad de la historia. Aparezca la sangre y el barro, como en Goya, o la mezcla del mar y la embarcación, como en Géricault, en ambos hay mezcla y amalgama de vivos y muertos. En ambos una fuerza anterior y anónima, el Estado, el poder político, que ha enviado a la destrucción y la muerte a toda una humanidad, al pueblo, y no a una figura representativa. Porque ahora el sujeto es el pueblo anónimo; pero cuando esto ocurre, el sujeto es también el sufrimiento y la muerte, el terror de la historia, que aquí en Géricault encuentra en la naturaleza un aliado. En la balsa se muere, a diferencia de como ocurre en el mar contenido en la bañera de Marat, sin santidad ni dignidad. Incluso peor: ni siquiera se puede morir, porque con la despedida del último barco en el horizonte, parece que el destino mismo sea, indefinidamente, el naufragio. A partir de ahora, la historia será la historia lineal de un naufragio que, definido por el destino de Sísifo, nunca podrá concluir y que en consecuencia tendrá que seguir naufragando permanentemente. En la misma dirección, cuando el terror irrumpe, ya no desaparecerá. Pero

ha venido anunciado por el negro cielo de la habitación neoclásica y perfecta de David en su *Marat asesinado*. De aquella perfección extrema que había falsificado la figura, esta desfiguración. Y Géricault ha descubierto que la desfiguración es el nuevo sujeto, el nuevo sujeto que habrá que representar. Por ahora, todavía en ese momento de 1818, hay figura que se empieza a difuminar, pero hay figura. Así, la desfiguración de la figura central ocurrirá como multiplicación de figuras anónimas, que ya anuncian su química materia común (todas están hechas de la misma pasta: reyes, jerarcas, ciudadanos; ¡y qué bien lo vio Goya desfigurando a las figuras reales!). El siguiente paso en la historia del arte será la propia desfiguración de las cosas, pero precisamente con la intención de reconocerlas mejor, es decir, de reconocerlas en su esencia, que ya no depende sólo del aparente lado objetivo, sino de la propia visión, a veces turbia, que mira el objeto, y de un movimiento químico interno ajeno a la fría percepción subjetiva. Para eso habrá que esperar todavía al Impresionismo y a otras vanguardias posteriores, que llegarán a intentar alcanzar el inalcanzable corazón de la materia que ya no tiene figura, sino sólo puntos difusos o

sólo color. Géricault sólo en *La balsa* y en su inmediata obra posterior introduce la desfiguración y su horror inherente.

Pero ¿qué se puede entender por desfiguración y cuál es su relación con el horror? Desfiguración no es mera deformidad. Habría que hablar mejor de «des-figuración», es decir, de un proceso de ruptura del espacio clásico de las figuras: dónde aparecen, cómo aparecen, cómo se accede visualmente a ellas. Con esto se quiere decir que puede haber des-figuración, y seguramente la más genuina, sin que se produzca una sola muestra de deformidad a lo Bacon. También puede entenderse la desfiguración como la imposibilidad lógico-geométrica de situar a las figuras según un orden presupuesto como natural.

La balsa de la Medusa constituye una primera señal del desmontaje de la figuración clásica, aunque como todo buen inicio, que se sabe en la estela inmediata de un arte profundamente enraizado en una cultura secular, no rompe con su predecesor sino que lo desmonta, por así decirlo, imitándolo. En efecto, una por una, las figuras de los naufragos son perfectas, a lo David. Incluso sus cuerpos están representados, todavía, en buen estado, en estado

neoclásico y no en el propio de un naufragio. Es como si se hubiera comenzado la desfiguración por medio de un perfeccionamiento de todos los ingredientes, pero modificando esencialmente el tema y la disposición de las figuras: el tema, buscando la ausencia de tema clásico; las figuras, despidiéndose de su naturaleza atlética para venir a presentarse, poco después de que *La balsa* fuera expuesta, ya como figuras descompuestas. Incluso lo de «poco después» habría que matizarlo, pues es muy posible que Géricault expusiera públicamente un cuadro que todavía fuera visible socialmente, es decir, que no fuera repudiado, aunque para su constitución y ejecución hubiera contado ya con procedimientos extraños al normal del salón. Quizás, en este sentido, *La balsa de la Medusa* sea también un engaño, pues oculta todo aquello que fue necesario para su ejecución: los miles de estudios y bocetos de cuerpos y miembros humanos sueltos que por fin encontraron una unidad clásica en la composición del cuadro.

Por medio del arte, la razón comienza a encontrar sus profundidades, que muchas veces no son precisamente racionales. Dos ejemplos del propio Géricault atestiguan cómo en el fondo de la

razón o, lo que es lo mismo, en el fondo de la belleza aparece lo horroroso y aquello que puede inspirar terror. Me refiero a la serie de diez cuadros de locos y a la serie de miembros amputados.

En el primer caso —se desconoce el origen que propició la ejecución de esta serie— Géricault pintó diez retratos con el mismo título: *Retrato de un/a enfermo/a mental*, de los que sólo se conservan cinco, en los que representa patologías de origen individual pero que simbolizan, por así decirlo, pecados laicos, como el robo, la envidia, la guerra o el juego¹³. Más allá de lo que cada uno de ellos representa, incluso por encima de esos significados convencionales, cuya mayor importancia por otra parte estriba en vincular la patología individual con el funcionamiento social, como si se tratara de una unidad, lo decisivo reside precisamente en la ocurrencia de las series. Es seguro que la perfección y el realismo de las figuras tienen su origen en las asiduas visitas a hospitales y cámaras mortuorias de las que el artista se valió para la elaboración de *La balsa*. De este modo, *La balsa* sería

13 De Paz, *op. cit.*, p. 318. Buena descripción de la historia de los cuadros y de su sentido.

sólo la consecución pública, la contribución de obra acabada, en cierto modo la *apariencia* de la verdadera obra de arte. La serie de pinturas está también acabada en cada uno de sus ejemplos: *Monomanía del rapto de niños*, *Monomanía del juego*, *Monomanía de la envidia*, *Monomaníaco, ladrón, cleptómano y asesino* y *Manía del mando militar*. Lo inacabado es la serie misma. Es decir, al pintar una serie queda abierta la puerta a lo infinito, pues no se trata de una mera repetición, sino de una serie diferencial.

Pero donde se revela una de las consecuencias más graves o tal vez uno de los presupuestos fundamentales de *La balsa* es en la serie de miles de bocetos de miembros humanos, brazos, piernas, cabezas, manos, pintados tal vez como estudio y preparación del gran cuadro, pero que fueron cuidados, algunos de ellos, con auténtico mimo. Así, el que ha llegado como cuadro bajo el título *Miembros amputados (Estudio de piernas y un brazo cortados)*¹⁴ revela tal perfección en su ela-

14 «Éste es el más importante y logrado de todo un grupo de 'estudios' que, según se cree, fueron pintados en 1818-1819, coincidiendo con la elaboración de *La balsa de la Medusa*, aunque esto no está confirmado», en: Ch. Rosen y H. Zerner, *Romanticismo y realismo*, Madrid, 1988, p. 58.

boración al óleo que difícilmente se puede concluir que fuera un mero ejercicio o estudio. Como pintura, tiene entidad propia.

En ambos casos se trata de series: en el primero, de la serie de estados de ánimo o modelos humanos; en el segundo, de la serie de miembros amputados. En ambas series se trata de la articulación de un horror cuyo resultado es el terror, pero como consecuencia de pretender representar todo. Los bocetos y pinturas de miembros amputados constituyen, por el cuidado de la disposición, que de nuevo hace recordarnos la perfección neoclásica, un tema de bodegón. Naturalmente, cabría hablar más bien de un «anti-tema», de la destrucción del género bodegón por medio de una macabra contrarréplica, pero, por otra parte, contrarréplica bien real.

El terror aquí no reside tanto en que el tema sea la locura, la desmembración y la muerte, sino en que esa locura y esa amputación se pueda y se tenga que dibujar en serie. Sabemos que sólo cinco de los diez cuadros de alienados llegaron hasta nosotros, al igual que sólo algunos de los esbozos y pinturas de amputados, pero más profundamente sabemos que la serie se volvería (digamos: se ha vuelto) infinita. Y

ahí reside el terror, porque cuando la serie se amplía —completarla sería técnicamente imposible—, llegamos a la conclusión de que es la propia realidad, cuando se pinta, cuando se mira, cuando se vive en ella, la que es terrorífica. Y el arte la descubrió.

¿Y qué son los aguafuertes de los *Desastres de la guerra* de Goya sino series? En realidad, ¿qué significa la serie y por qué en estas páginas ha quedado vinculada a la emergencia y aparición del terror? Tal vez en la aspiración de la razón ilustrada a alcanzar todo para el beneficio del sujeto —del sujeto que siente con la sensibilidad, piensa con el concepto y actúa con la voluntad— se encuentre la pérdida del sujeto en su propia serie de percepciones, pensamientos y actos. Al final, alcanzan éstos tal poder objetivo que lo que queda como sombra es aquello que antaño se llamó sujeto, que juzgaba y a su vez era responsable, esto es, juzgable. Cuando la aspiración llega tan lejos y lo que se quiere dominar es todo, ese todo no cabe en un solo concepto —no cabe, diríamos aquí, en un cuadro—. Se quiere el marco, y la pared que soporta el marco, y lo indefinible que se encuentra entre la pared y el cuadro y el cuadro y el marco. Y ocurre así la explosión

del concepto. Su derrame son las series. Su derrame lleva implícito también la difuminación de los bordes, pues, ¿qué bordes pueden contener a la realidad? Pero, por otra parte, ¿qué satisfacción alcanzará la razón y la percepción en la serie de catedrales de Rouen o de nenúfares de Monet? Se produce la culminación de la paradoja: el propio ansia por mostrar decisivamente lo singular, de una vez para siempre, convierte eso singular en mero momento y lo eleva, como tal figura de lo singular, a su contrario, a lo universal de la serie indefinida, donde también desaparece. El singular infinito vuelve laicamente a fracasar, como fracasó Dios en la antigua teología. Si en la pintura se comenzó con eso hace 200 años, qué no pasará con la fotografía, cuya máxima aspiración consistiría, en su imagen más trivial, cotidiana y convencional, en fotografiar todo, al modo en que el aficionado de vídeo, ya sin discernimiento, simplemente graba todo, como si esa grabación le fuera a devolver la memoria y a perpetuarlo, salvándole así de la muerte. Otros casos y otros momentos, que a su vez querrá grabar «definitivamente» para su salvación, le distraerán, relegando los antiguos a meros ejemplos disueltos o archivados de lo que nunca se va a ver.

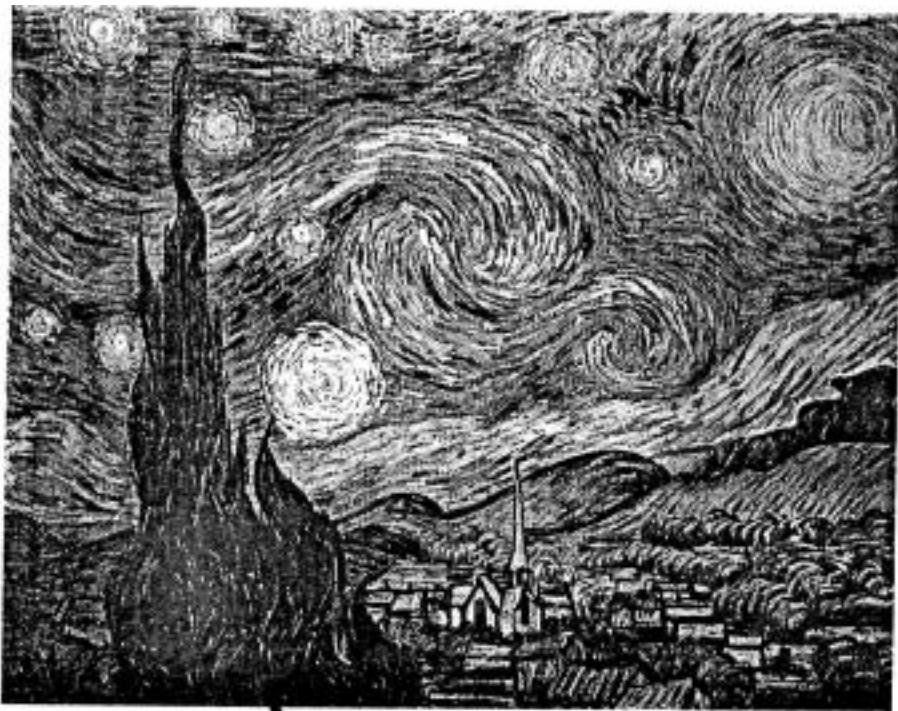
Sin embargo, aquel arte que con todo el reconocimiento de sus predecesores —Géricault respecto a David, Goya respecto a Velázquez— se dio cuenta de que lo incontenible mismo aparecía como fenómeno y que no había que pintar a Napoleón, sino a un simple coracero o a un indeterminado soldado o, más tarde, Delacroix, al obrero y al burgués, juntos o ya definitivamente separados; aquel arte era verdaderamente la cara sensible de una razón absoluta que se estaba pensando a sí misma y que, como resultado de esta reflexión, integraba a la naturaleza y a la historia como constituyentes y, a la vez, como contenidos suyos. Pero que las integraba a costa de dessubstancializarlas, a costa de convertirlas en movimiento sacrificando su ser substantivo. A esa desfiguración me he referido, que ahora puede ser entendida solidaria de esta des-substancialización. Y este movimiento incesante, este devenir en el que sensibilidad y concepto, realidad y pensamiento ya no aparecen enfrentados, sino unidos en lo que Hegel todavía quiso pensar dialécticamente como unidad, pero que a la postre se reveló como multiplicidad fragmentaria, ajerárquica y mezclada; en este devenir, digo, resulta inútil la clasificación de géne-

ros, como asimismo la distinción entre la belleza, la verdad y el bien y la fealdad, el error y el mal, de modo que, de alguna manera, cada uno participa de todos, sin que todavía se pueda arrogar una razón la manera de entender esa mezcla. En cierto modo, el arte que comenzó en 1800, más allá de la filosofía, siguió el camino efectivo de la razón más real, que iba revelándose fragmentaria, difusa, desordenada y siempre en busca de un núcleo que, como el átomo, nunca aparecía. Aquel arte quizás sólo continuaba el sendero de lo absoluto, de un absoluto impensable cuya única oportunidad era presentarse y que lo hacía racionalmente sólo en las series diferenciales. Ocurre, con todo, que éstas han llegado a un refinamiento tal, además de a una exhaustiva presencia, que la propia serie puede acabar pereciendo como repetición, de modo que hasta el mismo horror que en un momento dado un acontecimiento determinado puede despertar, desaparezca en la obsesiva repetición, dejando de señalar una diferencia. Así, que a la larga una catástrofe como la destrucción de las Torres gemelas de Nueva York no venga a aparecer en su reiterada reproducción visual de mayor importancia que la aburrida y reiterada repetición

incesante de una jugada de gol en un partido de fútbol cualquiera, puede enseñarnos dónde se encuentra el terror. Muy lejos, con todo, de lo que Goya y Géricault nos propusieron en sus series. Haría falta mucha más razón para entender que, incluso si equiparamos el *status* de la llamada obra acabada con el de sus bocetos y proyectos, al punto de que éstos tengan en su caso tanta importancia como aquélla, o aquélla aparezca sólo como un momento de éstos, que incluso si todos esos casos pertenecen a la misma categoría, el terror sigue presentando una cara que lo diferencia de la trivialidad. Pero, ¿dónde se encuentra la razón que descubre esa diferencia? ¿En el arte?

•

II.- ARTE Y MUERTE



Vincent van Gogh, *La noche estrellada* [1889].

LA NOCHE ESTRELLADA

Cuando Vincent Van Gogh dibuja en 1899 *La noche estrellada*¹⁵, seguramente desconocía cuán lejos se encontraba del viejo Kant que cien años antes se refería, tranquilamente maravillado, a su «cielo estrellado»¹⁶. Quien hoy se asome al cuadro en el

15 Jan Hulsker, *The new complete Van Gogh*, J.M. Meulenhoff/John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1996, p. 401.

16 Cuando Kant, al final de la *Crítica de la razón práctica*, resume su visión de la realidad reconociendo admiradamente sólo dos cosas, «el cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mí» [I. Kant, *Crítica de la razón práctica*, ed. de R. Aramayo, Alianza Editorial, Madrid, 2000, p. 293], seguramente está dibujando la última imagen conceptual de un camino que se termina. En efecto, esa imagen va a definir, muy pocos años después, un territorio

MOMA de la ciudad de Nueva York tal vez pueda experimentar que el cielo, más que un arriba kantiano, casi ocupa el fondo del cuadro, de modo que de hecho resulta muy difícil distinguir un arriba de un abajo. Un abajo, por cierto, que figura casi como excusa para señalar que el cielo no se encuentra arriba, sino de frente, ocupando toda nuestra visión, pero tal vez porque ya no sea aquel cielo estrellado (la bóveda celeste) sino sólo una figura distinguible de la tierra por una diferencia de color con el fin de hacernos ver que todas las diferencias son terrenales.

La noche estrellada no nos devuelve a la serena y también lejana percepción del cielo kantiano, ni mucho menos a las antiguas representaciones de un firmamento divino. Con su representación horizontal de cielo y tierra más bien parece recordarnos

sobrepasado al que jamás se va a regresar. Al menos así lo vio G. Lukács cuando evocaba la imagen con estas palabras: «¡Felices los tiempos para los cuales el cielo estrellado es el único mapa de los caminos transitables y que hay que recorrer, y la luz de las estrellas única claridad de los caminos!», G. Lukács, *Téoría de la novela*, en: *Obras Completas*, Editorial Grijalbo, Barcelona, Buenos Aires, México, 1975, p. 297.

que nos encontramos ya en la línea del tiempo. Pero la intensa y concentrada forma de hacer aparecer el cielo y la tierra, incluso su explosivo optimismo, de todos modos viene a definir una diferencia decisiva entre ambos que quiere recordarnos que no todo es lo mismo. Incluso ese imposible cielo del cuadro, frente a la más convencional figuración de la tierra, evoca que «cielo», aunque ya no sea el kantiano que se encuentra «sobre mí», como algo asombroso pero también lejano, es algo que puede ser distinguido aunque ya todo sea terrenal. No es, en efecto, un cielo suprasensible, sino bien sensible, pero eso mismo es una señal de que incluso en ese único mundo que queda hay diferencia y no todo es absoluto. De este modo la pintura de Van Gogh también puede ser interpretada como una invitación no calculada para salir de lo absoluto, para salir de la inmanencia del tiempo, pero no para ir a «otro» lugar, que ya no lo hay, sino para encaminarse permanentemente a la salida. En este sentido, *La noche estrellada* tal vez defina una resistencia. Pero, ¿en qué puede consistir una resistencia en el horizonte de lo absoluto, cuando todo se ha vuelto ya indistinguible?

En el mismo año en que Van Gogh pintaba *La noche estrellada* en Provenza, nacía en Alemania Martin Heidegger, que iba a ser el filósofo que tomaría prestada la visión (la pintura) de unos zapatos de Van Gogh¹⁷ con la intención de interpretar un acontecimiento singular fuera y más allá de ese flujo absoluto al que, por otra parte, también obedecía la pintura de Van Gogh. La obra de Heidegger que tiene en su horizonte a la de Van Gogh no dejará de ser en todo momento una articulación pensada de esa resistencia que permite ver las cosas a otra luz. Vamos a reconocer esa «otra luz» —que quizás tenga que ver más con la sombra, frente a la plena luz del inmanente tiempo absoluto— como la luz de la noche estrellada y, por ende, como la luz de la muerte. Si desde la perspectiva del infinito la muerte sólo puede ser considerada un momento o elemento espúreo, intrascendente, siempre accidental y, en

17 Como se recordará, éste es uno de los motivos que Heidegger recrea en su ensayo «El origen de la obra de arte», de 1935-1936, recogido en *Holzwege*, Frankfurt, 1984, p. 22 [ed. esp.: *Caminos de bosque*, ed. de H. Cortés y A. Leyte, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 26].

todo caso, desechable; si, desde esa perspectiva, la muerte es sólo un defecto que viene a contradecir la continuidad y transparencia de lo absoluto, que se reclama en la exigencia de que todo tiene que aparecer, la pintura de Van Gogh puede venir por otro camino a reclamar esa luz interrumpida de la muerte, advirtiendo que en todo caso entre la vida y la muerte hay, por lo menos, una diferencia de color en donde se juega todo: que si hay algo singular, eso no será ya el objeto reconocible como substancia llena de propiedades, sino la cosa en la que indiscerniblemente se entraman el cielo y la tierra, pero también el artista (que vale por la figura de lo humano) y los dioses que han desaparecido¹⁸: la singularidad de la pintura elimina cualquier más allá metafísico porque trae eso metafísico ahí delante, presentán-

18 Se reconocerá en esta descripción la interpretación que Heidegger sostiene en su ensayo «La cosa», recogido en *Conferencias y ensayos*, ed. de E. Barjau, Barcelona, 1994. En la tesis de Heidegger, la cosa se interpreta como «aspa» (*Geviert*) o cruce entre los mortales y los inmortales, la tierra y el cielo. Al respecto, puede verse también A. Leyte, «Figuras constructivas del paisaje», *Sileno* II, p. 17, y A. Leyte, *Heidegger*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, pp. 292-308.

dolo, para que también pueda percibirse que no hay nada más y que, de aparecer el dios, habrá de hacerlo en la lucha entre la luz del cielo y la oscuridad de la tierra. Pero si estamos en lo absoluto que exige la plena presencia —de lo que nuestra parcial, siempre inmediata y localizada mirada no es más que la prueba evidente, porque somos meros «casos» de esa totalidad—, ¿cómo es posible siguiera plantear la cuestión de un «otro» que no sea a su vez un caso más de lo absoluto? Porque formular y proyectar o reconocer otro, bien como obra de arte o acción política, podría no ser en ese caso más que la confirmación inadvertida del poder de lo absoluto. Una obra de arte como *La noche estrellada* («The Starry Night») puede constituir el horizonte para reconocer si se puede tratar de esa resistencia o por el contrario sólo de un «caso» más de la totalidad; también para percatarse de si del arte puede proceder la devolución de la mirada que permita reconocer una cosa después de su reducción a mero caso de lo absoluto o si eso ya no resulta posible. Pero, de entrada, ¿cómo puede la obra de arte (la pintura concreta, la escultura concreta o la arquitectura concreta) revelar mejor la propia finitud de la cosa? Tal vez sólo si es

capaz de revelar su «nada»; mas, en ese caso, la nada no podrá significar «el vacío», sino eso que líneas más arriba llamé «otra luz» y que también se puede nombrar ahora como «la luz o el tiempo de la muerte», que trabaja frente al tiempo de lo absoluto.

Cuando Hegel, en sus *Lecciones sobre Estética* pronunciadas en la Universidad de Berlín en el invierno de 1828-1829, sentenció el futuro del arte (de alguna manera, también su muerte) al reconocerlo como «pasado»¹⁹, seguramente anunciaba el advenimiento de ese reino de lo absoluto en el que la obra de arte ya no podría aparecer como presencia singular y única de lo real. Por así decirlo, Hegel era consciente del final de esa metafísica que había diferenciado lo sensible y empírico del concepto, porque en la nueva metafísica absoluta lo sensible no es lo «otro» del concepto, sino sólo uno de sus momentos y por lo tanto no puede tener más que un carácter subal-

19 «En todos estos aspectos, en lo tocante a su supremo destino, el arte es y permanece para nosotros un pasado». La cita es recogida por Heidegger en «El origen de la obra de arte», *op. cit.*, nota 17.

terno y derivado. La muerte del arte, de este modo, no es más que un ejemplo de la disolución de la metafísica, aquí entendida como desaparición de la diferencia. Pero eso significa que si el arte quiere moverse contra esa desaparición, en él tendría que producirse una reclamación de la diferencia, aunque esa diferencia ya no pudiera ser la clásica de la metafísica (a saber, la diferencia entre lo sensible y lo inteligible, entre la cosa y la idea), porque entretanto idea y cosa se han articulado conjuntamente en una nueva figura que contiene indiferenciadamente elementos empíricos y conceptuales al servicio del tiempo inmanente e infinito. Pero entonces, ¿en qué puede consistir una reclamación de la diferencia cuando ya nos encontramos en el tiempo de lo absoluto, es decir, en el tiempo representado como línea continua en el que todos los momentos son indiferentes? Una señal nos puede llegar del mismo Hegel que remitió el arte al pasado, pero modificando el sentido y alcance de su juicio: frente a la muerte del arte, la muerte *para* el arte. Lo que quiere reconocer esta fórmula es la constitución de la muerte como condición del propio surgimiento de eso «otro» que en su caso podría revelar la obra. No se trata de pro-

porcionarle un tema al arte (a saber: la muerte), sino de reconocer a la muerte —que no es un concepto, que tampoco es un hecho— su papel constituyente en la emergencia y la consumación de la propia obra de arte. El *status* mortal de la obra frente a su reducción inmortal como material de museo sería sólo una débil caracterización de este propósito y una consecuencia más que un principio. Esto significa, en primer lugar, que para que la muerte tenga ese papel constitutivo no tiene obligatoriamente que aparecer bajo alguna de sus posibles representaciones, pero sí de modo que pueda indicar el *status* de la obra en la misma dirección en que para Hegel la propia muerte definía verdaderamente el *status* del ser. Un Hegel, ciertamente, todavía muy lejano al de su sentencia de 1828, pero que en el Prólogo a su *Fenomenología del espíritu*²⁰ de 1807 reclamaba radical-

20 «La muerte, si así queremos llamar a esa irrealdad, es lo más espantoso, y el retener lo muerto lo que requiere una mayor fuerza. La belleza carente de fuerza odia al entendimiento porque éste exige de ella lo que no está en condiciones de dar. Pero la vida del espíritu no es la vida que se asusta ante la muerte y se mantiene pura de la desolación, sino la que sabe afrontarla y mantenerse en ella. El espíritu sólo conquista su verdad cuando es capaz de encontrarse a sí mismo en el absoluto desgarr-

mente la «irrealidad» de la muerte («lo más espantoso») y su desgarramiento como constitutivos de la vida del espíritu frente al poder aparentemente omnímodo del entendimiento. Ese Hegel de la *Fenomenología* se encuentra a la vez extraña y lejanamente detrás de ese sentido de la muerte al que vengo aludiendo. Ciertamente no en el sentido técnicamente idealista de que toda figura ha de morir para que se reconozca definitivamente el absoluto que es sólo en-sí, y ni siquiera en el sentido de una suerte de permanente muerte dialéctica que funcionara como mecanismo de la realidad, sino más bien en el de un *status* de-cisivo de la muerte, que es tanto como decir un *status* «finito». Dicho en otros términos: que la muerte se revele en la obra pasa por mostrar ese componente de irrealidad y negatividad que a la postre consiste en mostrar su intrínseca finitud, fuera

miento. El espíritu no es esta potencia como lo positivo que se aparta de lo negativo, como cuando decimos de algo que no es nada o que es falso y, hecho esto, pasamos sin más a otra cosa, sino que sólo es esta potencia cuando mira cara a cara a lo negativo y permanece cerca de ello. Esta permanencia es la fuerza mágica que hace que lo negativo vuelva al ser». G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, F.C.E., México, 1998, p. 60.

de cualquier proceso inmanente en el que se supone «tiene que aparecer». Porque si la muerte *tiene que aparecer*, entonces ya no es la muerte. Si la instalación de un tiempo infinito ha hecho de la muerte un caso de obligado cumplimiento, por considerarla una suerte de *defecto* necesario, hasta poder incluso predecir estadísticamente su ocurrencia, pero por eso mismo difuminando su sentido constitutivo, la reclamación de la finitud tendrá que pasar obligatoriamente por esa reclamación de la muerte que, en términos hegelianos, es decisiva para la constitución del espíritu. Sin que aquí y ahora tengamos que coincidir con lo que Hegel entendió por espíritu, sí podemos seguir aprovechando su caracterización de la muerte para la constitución de una filosofía y un arte que busquen la finitud más allá de la dialéctica relación finito-infinito, pero a sabiendas de que esa búsqueda de la finitud, en definitiva de su constitución, no puede eludir el horizonte infinito en el que ya nos encontramos. De esta manera, ciertamente, una filosofía de la finitud tiene que proceder de suyo contra la infinitud, que se evidencia en la comprensión vulgar del tiempo como continuo ininterrumpido en el que todo acontece; pero ese «contra»

tiene que saber que de esa ininterrupción ni la filosofía ni el arte se escapan a golpe de proclama. Así entendido, «finitud» es siempre un significado provisional, que también provisionalmente puede ser entendido como «interrupción», a saber, del proceso inmanente. Pero si por interrupción de la inmanencia, que en sí misma constituye una totalidad porque aspira permanentemente a la universal ocurrencia de todos los elementos, se entiende la entrada en escena de una «trascendencia», ésta ha de significar algo muy distinto que cuando meramente se opone al significado de inmanencia. De nuevo se hace preciso salir de la mera comprensión lógica de los opuestos (finito/infinito, trascendencia/inmanencia, singular/universal) que impiden la visión —más bien, que imposibilitan el propio ver— de una finitud, una trascendencia y una singularidad «fuera de» o «al margen de» esa línea definida por la infinitud, la inmanencia y el universal. Así entendido, trascendencia no puede significar «paso a lo trascendente», sino simplemente «finitud» y «diferencia». Y, para empezar, esa finitud no puede ser sino la que viene señalada por la muerte, que es la que nos echa fuera (incluso fuera de lo absoluto).

Porque de la inmanencia («permanecer dentro, en casa»), que es todo lo que hay, no se sale: no se sale ni por la puerta de la muerte, lo que viene a querer decir que propiamente no hay muerte, sino desaparición o redistribución. Así, la muerte concebida según la trascendencia tiene que ser «definitiva» muerte y no simple reorganización de una positividad. Tiene que ser, ciertamente, irrealidad, negatividad y desgarramiento en el sentido hegeliano, pero ya no al servicio de una totalidad inmanente. Si cabe hablar del «todo»²¹, al contrario, es en el sentido en el que la muerte define *toda* la existencia, confiéndole propiamente unidad: no hay más todo que el que se completa cuando la muerte acontece, acontecimiento que es la señal definitiva de que hay existencia y no mero transcurso serial de momentos. En lo que se dice se puede vislumbrar una familiar vinculación entre las realidades de la existencia y de la muerte, como si fueran inseparables. Acostumbrados a sobrentender, como consecuencia de la mala

21 M. Heidegger, *Ser y tiempo*, cap. 1º de la 2ª Sección. La referencia a este sentido de «todo» remite a ese capítulo de la obra en el que Heidegger desarrolla su interpretación de la muerte.

metafísica, un ser infinito que, por así decirlo, siempre nos sobrevive después de nuestra muerte, cuando el ser viene ligado a la existencia, en cambio, tal supervivencia del ser deja de tener sentido, y no porque trivialmente no nos podamos representar que el tiempo siga continuamente, sino porque esta imagen no evidencia absolutamente nada, o, si se quiere, sólo evidencia una representación o un vacío. Y frente a ese modo de pensar la nada (como vacío), cabe otro, precisamente aquel que devuelve el *status* de obra a la obra de arte fuera de considerarla un caso más dentro del tiempo infinito. Pero, ¿en qué consiste? ¿Nos lo indica Van Gogh? En *La noche estrellada* sólo aparece una oposición entre el cielo nocturno, ahí paradójicamente iluminado (frente a la imagen habitual de una noche oscura), y la tierra, oscura. La nada no es ni lo uno ni lo otro, sino la lucha entre ambos, que justamente no aparece —si acaso, indicada por la emergencia inquietante de ese oscuro ciprés que vincula el cielo con la tierra—, pero de la misma manera que la afirmación de la existencia se sostiene gracias a su permanente tendencia a desistir. No necesitaría sostenerse de no regir amenazadoramente la posibilidad de la desis-

tencia. Y esa posibilidad es, para el filósofo M. Heidegger que miró las pinturas de Van Gogh, la nada. La nada, pero no el vacío, que es el nombre que el infinito reserva para decir que fuera de él efectivamente no queda nada. Frente a esto, finitud significa, desde la concepción fenomenológica de la existencia, «trascendencia», pero no en busca de un más allá «trascendente» que viniera a salvarnos de la finitud por medio de la gracia de lo infinito, sino más bien como ese movimiento que traspasa, y que por eso mismo también une, un origen y un final, un «desde» y un «hasta». Aquí se trata, entonces, de la unión de un origen y un final, o, si se quiere, del todo, pero del todo de la existencia, que a su vez sólo viene y puede venir delimitado y constituido por la muerte. Y la muerte es, entonces, esa nada que acompaña *permanentemente* al «todo» de la existencia y se opone a lo que ella no es: a la totalidad infinita. De lo dicho se deduce que hablamos de dos sentidos de totalidad: el «todo» que delimita la muerte frente a la totalidad del ser que en la modernidad aparece como sucesión de todas las figuras (de la conciencia, de los modos de producción o de los estadios de la naturaleza). Y resultará claro también

que sólo del primero puede surgir un acontecimiento que no sea tragado inmediatamente por lo absoluto. En realidad, ese acontecimiento es ya la existencia, pero, ¿qué resistencia puede hacer ésta cuando existir ha pasado exclusivamente a significar mero transcurrir *en* el tiempo? Tal vez la obra de arte, y en concreto *La noche estrellada*, pueda mostrar que por tiempo se puede entender algo distinto que el ininterrumpido transcurrir. Ciertamente no se reclama aquí ese momento de «detención» propio de todo cuadro, sino que en esa detención aparezca el combate mismo del tiempo: el tiempo como combate.

La noche estrellada muestra la finitud del tiempo o, si se quiere, el tiempo como acontecimiento, frente al tiempo como transcurrir. Frente a otros de la época, el cuadro de Van Gogh no está reclamando «otro» que venga a representar la misma realidad minutos, horas o días más tarde. Seguramente porque parte ya de que «la misma realidad» es una categoría metafísica falsa que ni la más meticulosa reproducción de las series podría salvar. Así, la finitud, y la muerte que le es inherente, no necesita de representación, como tampoco la necesita el tiempo,

que coincide antes bien con la presentación misma del cuadro: hay «muerte» precisamente porque no hay continuación, real o artística, en la medida en que la pintura refleja ya la lucha entre el día y la noche (y, por eso mismo, contiene ya su «muda», su cambio, pero no su serialización) y entre la luz, aquí protagonista del cielo, y las sombras, en la pintura propias de la tierra. En este cuadro, igual que ocurre con la muerte en la filosofía fenomenológica de Heidegger, la «noche estrellada» no se entiende como un hecho que pueda ser registrado, al que preceden y siguen otros hechos. En consonancia con eso, el tiempo tampoco es algo que pueda representarse o conceptualizarse, porque tampoco es un hecho. De este modo, cualquier concepción del ser o del tiempo en términos de inmanencia queda *absolutamente* entre paréntesis y suspendida. E igual ocurre, por lo tanto, con cualquier definición del futuro (del proyecto humano) en términos de utopía, alcanzable o inalcanzable. Si la utopía se representa como el final, más o menos feliz, es porque está presupuesta una línea ininterrumpida en la que «eso» (la utopía, la felicidad, lo mejor) puede —o tiene— que ocurrir; pero bajo esta concepción se le ha dado

ya un contenido lógico a la posibilidad y, por así decirlo, se ha forzado el tiempo a esa posibilidad, anulándola como tal, resultando de este modo que el futuro se convierte en un mero presente. El tiempo deja así de ser tiempo para convertirse en lo que el sujeto quiere y decide que tiene que ocurrir (en realidad, no se trata más que del fantasma de un sujeto: aquel que quiere situar en sí mismo el proceso de lo que hay, el continuo ilimitado). Y el ocurrir deja de ser, en ese caso, el ser para convertirse en un efecto de quien decide. Incluso la muerte, bajo esta perspectiva inmanente, pasa a ser sólo un resultado, la mera transformación de un producto, que va de ser humano a cadáver. Y esa transformación no tiene nada que ver con la muda de, por ejemplo, la noche y el día, o la muerte y la vida. En esa muda consiste el tiempo y detrás de ella no hay un principio metafísico, por ejemplo, la inmanencia, según el cual se organiza todo, porque no hay un principio de organización más allá de la finitud, que propiamente no es ningún principio sino el ámbito de la diferencia, es decir, de la diferencia entre lo que aparece y lo que se sustrae precisamente cuando algo aparece. Eso que se sustrae es lo que Heidegger llama de

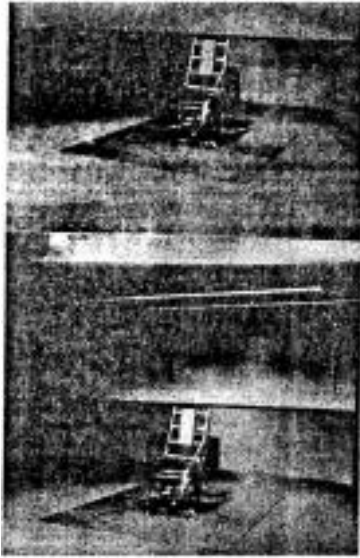
varias maneras: el sentido, la temporalidad, la nada o la verdad, descrita a veces como lucha entre la oscuridad de la tierra y la claridad del cielo. Pero estos tres sentidos —la temporalidad, la nada y la verdad— no son principios de algo, ni la fuerza metafísica organizadora, ni la causa suprema de todo, sino nombres para la finitud y su *status*. En efecto, temporalidad significa «ex-stasis»²², es decir, un permanente «estar fuera de» (de, por ejemplo, la inmanencia, que es quedarse dentro de la ininterrumpida línea del tiempo), porque el tiempo no es una sustancia o un proceso en el que ocurren las cosas; pero también es un permanente señalar que no se puede estar *en* el presente, por lo mismo que no se puede estar *en* el futuro o *en* el pasado, pero fundamentalmente porque «estar *en*», en lo relativo al tiempo, no es una operación posible. Al contrario, se hace preciso entender de otro modo ese estar: a saber, como no-estar, o sea, como *ex-stasis*, porque sólo así se atiende a una naturaleza original del tiempo, la

22 Para la problemática de la temporalidad, que aquí se presupone, vid. M. Heidegger, *Ser y tiempo*, especialmente § 65, cuyo título dice: «La temporalidad como sentido ontológico del cuidado».

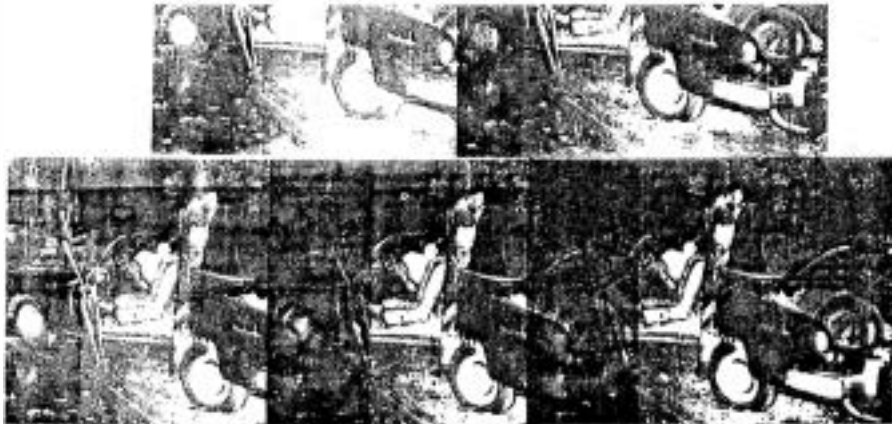
misma que ha quedado substraída en la concepción vulgar del tiempo infinito a cuyo término encontraremos el paraíso terrenal, sea en versión divina o humana. En realidad la «finitud», porque su constitución es temporal, significa estar fuera de ese presente continuo, transitando más bien de futuro a pasado y dejando surgir en dicho tránsito el presente, que a su vez consiste en ese reiterado no-estar. De hecho, la finitud, frente a la infinitud utópica, cuyo alcance se presume para algún «momento definitivo», es inalcanzable por su propia constitución: porque no es algo, sino el permanente no-ser algo, el permanente estar-fuera-de y, en definitiva, la irrealidad, la negatividad, la diferencia. Pero no la diferencia entre la multiplicidad de las cosas, sino la diferencia entre la insistencia de las cosas por aparecer y prevalecer y la constitución temporal de las mismas, que es esa nada, esa permanente desistencia que acompaña incluso al más esplendoroso momento de la cosa objetiva. Esa nada niega cualquier objetividad, pero por lo mismo que ha descentrado antes a cualquier subjetividad. De este modo, antes que ser principios, objetividad y subjetividad serían sólo figuras y productos derivados de la propia inmanencia;

incluso productos que pueden alcanzar efectivamente —bajo una forma histórica— la totalidad, pero porque ya no guardan relación alguna con la finitud, o que chocan con ese otro sentido del «todo» —el delimitado por la muerte— que no aspira a la totalidad aritmética del ser, sino que se encuentra en lucha constante con ella.

SILLAS ELÉCTRICAS Y ACCIDENTES DE TRÁFICO



Andy Warhol, *Doble desastre plateado* [1963], detalle.



Andy Warhol, *Accidente automovilístico blanco 19 veces* [1963], detalle.

La noche estrellada nos ha llevado a intuir dos sentidos del todo: uno, entendido como totalidad absoluta inmanente del tiempo; otro, como «todo» que coincide con el sentido mismo de la muerte (a saber, como el «todo» de la existencia), que se ha interpretado en estas líneas como constituyente de la obra de arte. Pero eso sólo en el caso de que el arte siga definiendo el campo de batalla donde se dirime la posibilidad de la finitud y no haya caído ya en el horizonte propio de la reproducción de lo infinito. En todo caso, la posibilidad de dirimir esta alternativa no es fácil, toda vez que cualquier posibilidad,

incluida la reclamación de la finitud, procede ya del absoluto continuo ilimitado. Y en el fondo de estas alternativas, no cabe duda de que se encuentra un sentido distinto de verdad que no sabemos si se puede revelar en el horizonte del arte. La cuestión queda abierta, pero se puede proceder a la vista de algún ejemplo de expresión artística del mundo contemporáneo comenzando con una pregunta: ¿puede la reproducción artística de todos los momentos y perspectivas de una cosa presentar su verdad más adecuadamente que la exclusiva y finita presentación de esa misma cosa como obra de arte, como el caso, por ejemplo, de *La noche estrellada*? La obra de arte, en su desistencia de hacer aparecer todo y en el reconocimiento, por lo tanto, de que la nada misma que posibilita la emergencia de la obra no es presentable, deja que ocurra algo inigualable e irreducible. Ciertamente arte moderno vivió esa contradicción de forma extrema: es posible que en el intento cubista por presentar la realidad se escondiera simultáneamente un ansia de finitud que habría venido sin embargo fatalmente a reiterar la infinitud. En efecto, aunque el intento por desarticular geométrica y visualmente la figura para poder por fin presentar todas las pers-

pectivas bajo una sola mirada aparezca como realización finita (no seriada) de la figura, se vislumbra también una suspensión «cubista» del tiempo, un intento por dominar el tiempo. ¿Puede ser interpretada entonces esa suspensión como finitud? El propio Picasso, que logra en el *Guernica* una totalidad (a base por cierto de vincular múltiples esbozos y figuras dibujados por separado), reconoce —como se vio más arriba— que la serie de sus «Meninas» son la única respuesta posible a *Las Meninas* de Velázquez, que nos transmitió en una sola imagen la delimitación compleja y terminada de una finitud. Sería precipitado ahora señalar que Velázquez es un pintor de la finitud frente a, por ejemplo, Picasso. El asunto es más complicado, porque seguramente Velázquez, como los grandes artistas clásicos, ajenos a esa reflexión, sólo quiso presentar finitamente... la infinitud, presentación que es a lo que se puede llamar «belleza». Hoy, bajo el único horizonte de la infinitud, «belleza» significa algo que desconocemos. Pero como esa ignorancia se vuelve impertinente-mente molesta, también se hace preciso reducirla. ¿Cómo? Tal vez haciendo que todo, es decir, todas las cosas, incluso las feas, se vuelvan bellas. Si el «dise-

ño», que más que como internacional habría que calificar como «diseño total», fue el primer intento por alcanzar esa meta, escogiendo el camino de recuperar los objetos de la vida cotidiana para mostrarlos en su perfecta limpieza —que no obligatoriamente belleza— (el uso del acero y de materiales pulidos no es ajeno a esto), el siguiente paso bien puede reconocerse en el intento por hacer de todo (en su conjunto y de cada cosa en particular) una imagen. En realidad, esto equivaldría a hacer que más que cosas hubiera imágenes, en correspondencia además con una inmanencia a la que en su trayecto no le resulta rentable conservar sustancias, sino simplemente sus imágenes, de las que además han desaparecido las inherentes resistencias de las cosas para su transformación. Seguro que la reducción de la realidad a una película recurrentemente filmable es a su vez la gran imagen interiorizada de un significado de ser: el gran director-productor ocuparía el lugar de Dios, pero como entretanto Dios ha muerto, el director es la propia cámara (industria), a cuyo servicio, por cierto, se encuentran los autores, los guionistas, los técnicos y los actores. A este horizonte no es ajeno la desaparición del gran cine de autor, que ya casi

constituye una reliquia del viejo siglo XX²³. No es suficiente con decir que el cine hoy es sólo una industria, porque esta misma afirmación oculta en todo caso el significado de «industria», cuya mejor aproximación se encuentra en el concepto de «Ge-stell»²⁴ (composición, tinglado), cuyo propósito, trasladado al ejemplo cinematográfico, es señalar precisamente a esa «cámara» (después de todo, máquina) que virtualmente puede filmar todo, sin discriminación alguna. Es cierto que el ejemplo no

23 No como reliquia del siglo XX, pero sí como una muestra del «declive o la extinción del centenario movimiento moderno» considera F. Jameson «las películas de los grandes *auteurs*», que vendrían así, junto con la caída del expresionismo abstracto en pintura, el existencialismo en filosofía y las últimas formas de representación de la novela, a marcar una ruptura. Cfr. F. Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Editorial Trotta, Madrid, 1996. La idea en cuestión se desarrolla en el conocido primer ensayo: «La lógica cultural del capitalismo tardío», p. 23.

24 El término alemán «Ge-stell» ha sido utilizado por M. Heidegger en muchos de sus escritos. De forma decisiva, sin embargo, apareció en dos de ellos: el primero, «La pregunta por la técnica», recogido en el volumen citado *Conferencias y ensayos* (cfr. nota 18); el segundo, «El principio de identidad», recogido en el libro *Identidad y diferencia*, ed. de H. Cortés y A. Leyte, Editorial Anthropos, Barcelona, 1988.

deja de reiterar la vieja metafísica según la cual el ojo humano, que todo lo ve, no puede a la vez verse a sí mismo. Si se entiende, además, que ese ojo humano fue en un momento determinado el «ego cogito», pero en otro el «ego volo» y en otro la misma maquinaria de la transformación (científica, política o artística), se podrá entender también que ese tiempo infinito surge de la metafísica absoluta a base de liquidar una diferencia inicialmente irreducible. Esa nueva metafísica, que es aquella combinación ininterrumpida de cámara que nunca deja de registrar la realidad y de realidad que no puede ser registrada sino como imagen, es sólo positiva y no reconoce «nada» que pueda quedar fuera. El mismo arte vive en ese horizonte, aunque tal vez, si le fuera posible reivindicar la finitud —que ya no puede ser identificada con la mera consecución de una imagen definitiva—, lo que seguramente tendría que pasar por desterrar la constitución misma de imagen inherente a la obra, podría eventualmente devolver la cosa más allá de la imagen de la cosa. Pero esto no reclama el ejercicio de cerrar los ojos para no ver imágenes, sino el de ganar un ver del que se hubiera desalojado ese ojo productivamente infinito que, con todo,

siguió acompañando la metafísica forma de mirar incluso cuando el nuevo mirar creía haber liquidado a la metafísica. Mas, ¿acaso se puede liquidar con tanta facilidad el tiempo infinito? Se quiera o no, constituye el único horizonte, y la finitud, tal vez, sólo consista en reconocer eso²⁵. Aunque suene melodramático, a la manera en que el existencialismo de Sartre lo pronunció a propósito de la libertad, se puede decir que más que a la muerte estamos condenados al infinito que no nos deja morir y al que incluso la finitud tiene como horizonte y punto de partida. Ese infinito, es cierto, se manifiesta de muchas maneras, pero sobre todo de dos paradigmáticas: como infinitud política del mercado (todo, para ser cosa, ha de pasar por ese medio) y como infinitud industrial del arte (todo, para ser reconocido, tiene que tener una figura diseñada). Es evidente que ambas perspectivas no coinciden materialmente: por así decirlo, el mercado tiene un éxito del que todavía no puede presumir el arte así entendido, como diseño. Pero eso no quita para que el arte lo

25 Eso se puede desprender, al menos, de la tesis de F. M. Marzoa, desarrollada en su libro *Heidegger y su tiempo*, Akal, Madrid, 1999.

viva como una aspiración infinita, que pasa incluso por diseñar lo feo y hasta lo horroroso, por no decir lo malo. La reivindicación de lo feo se mueve en este horizonte. Sólo por medio de insistir en su presentación y reproducción se puede llegar a nivelar con lo bello en el marco de un diseño aceptable que lo haga homologable y finalmente intercambiable: lo bello y lo feo han de convivir obligatoriamente porque, en el fondo, no hay diferencia. La banalización del mal, la presentación en sociedad de la desfiguración y, finalmente, la repetitiva escenificación del dolor bajo todas sus formas (principalmente la enfermedad y la tortura, físicas o psicológicas) y de la muerte, todo ello no resulta del intento por hacer aparecer la negatividad —propósito impracticable—, sino del definitivo intento porque paradigmáticamente aparezca de forma positiva lo absoluto, lo infinito. Pero esa exigencia de lo infinito, que pasa por el reconocimiento igualitario de todas las diferencias, por así decir, por el reconocimiento de que la validez reside en la multiplicidad (que no reclama unidad sino sólo en la medida en que esa unidad es justamente la pura afirmación de la multiplicidad), está obligado a eludir la realidad de la muerte o incluso a liquidar esa

posibilidad (la muerte es siempre «la posibilidad»). alguna expresión artística contemporánea ha servido de instrumento para ejecutar dicho proyecto: cuando incluso el cubismo es considerado demasiado metafísico, pues no dejaba de buscar la esencia (la figura geométrica que expusiera la «cosa en sí» más allá de sus apariencias o que hiciera coincidir la cosa en sí con la apariencia), la solución tiene que venir de multiplicar infinitamente esas apariencias hasta el punto de dejar suspendido y anulado en la misma reiteración de las apariencias (superficies) al propio espectador/observador/sujeto. La meta última de la publicidad puede que consista no tanto en convencer por medio de una imagen al espectador, sino en que espectador e imagen se identifiquen, lo cual se logra de dos maneras: bien vaciando la conciencia hacia fuera o bien inundando de imagen el interior. En ambos casos se supone una dualidad interior/exterior que de todos modos sobrevive precisamente con el fin de ser superada. La imagen ha de llegar a ser la zona definitiva e indiferenciada de encuentro entre el que ve y lo visto, pero para que ni siquiera tenga sentido referirse a dicho «entre». Que en los años en los que se disolvían las grandes oposiciones

modernas (verdad/falsedad, en el paradigma de la ciencia; bien/mal, en el de la moral y bello/feo, en el del arte) un cierto sector del arte viniera a coincidir con la publicidad no hace sino confirmar esa tendencia de liquidación definitiva del paradigma interior/exterior en favor de la exigencia de que todo tiene que ser superficie exterior. Pero incluso esa idea de exteriorización, que se pretende concretar políticamente en la transparencia de la democracia frente al antiguo orden de los opacos gabinetes (de castas, mandarines o aristócratas), esconde su peligro: en efecto, que todo sea exterior también puede implicar que todo se encuentra bajo control y observación, lo que elimina la posibilidad misma de la subversión «pensada». Porque, en efecto, «pensar» es todavía, modernamente entendido, una actividad interior. Y esa exigencia de exterior pasa en consecuencia por una liquidación del pensamiento (entiendo aquí por pensamiento la posibilidad de interrupción del tiempo infinito) y, nuevamente, de la muerte, que nunca es algo exterior ni interior, sino límite. En efecto, se pide que la muerte también aparezca objetivamente, precisamente para poder someterla a control. Por eso con seguridad los gobiernos prefie-

ren tener como oposición al terrorismo antes que al pensamiento, porque el terrorismo se acaba reduciendo siempre a restos objetivos (despojos, la mayor parte de las veces), en forma de cuerpos muertos o de cosas destruidas, pero en todo caso observables y evaluables. Y si algo es evaluable, su control también es más fácil y seguro. El terrorismo, en este sentido, no tiene nada de revolucionario y viene a confirmar la propia inmanencia del sistema. Por eso es presumible que no se erradicará. No es casualidad que la misma realidad del terror político apareciera aproximadamente en la época en que la filosofía reclamaba lo absoluto. Naturalmente la política constituida tiene que hacer digerible esa realidad del terror, y lo hace multiplicándola como imagen artística que incluso la pueda hacer apetecible por medio de una extrañeza que rompa la visión habitual. Se ha hablado mucho de la fascinación de las imágenes terroríficas y de la morbosidad que despiertan, pero no tanto por su vinculación con la muerte y su aceptación sino porque sólo la familiaridad con la imagen física y externa de la muerte (en definitiva, con los cadáveres) puede excusarnos de su realidad. ¿Se pueden entender de otro modo las series sobre la silla

eléctrica que un artista como Andy Warhol pintó en los años 60? ¿O sus series sobre accidentes de tráfico?²⁶. Es verdad que lo más evocador de esas representaciones seriadas reside en el vacío de las sillas eléctricas o en la ausencia de víctimas humanas en los accidentes de tráfico, pero ese vacío también viene a indicar que cualquiera puede ocupar ese lugar. ¿Acaso no constituyen esas dos series una suerte de ritual y sacrificio para disipar su horror (o su reverso: mostrar que todo es horror) y convencer, en definitiva, de que la muerte no es tal, sino sólo un acontecimiento, quizás inquietante, pero registrable como cualquier otro? Pero, ¿es que realmente difieren mucho esas series de las dedicadas por el mismo autor a la sopa Campbell o a las reiteradas sobre Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy o Mao-Tse-Tung? ¿O responden todos esos intentos al mismo principio, a saber, a la exigencia de que todo tiene que aparecer en forma multiplicada para agotar su ser? El intento de Warhol es el inverso del Picasso cubista que busca las apariencias en las entrañas de la

26 Andy Warhol, *Death and Disasters*, The Menil Collection, Houston Fine Arts Press, Houston, 1988.

cosa. Es posible que a Picasso le orientara, lo supiera o no, la búsqueda de una verdad, mientras que Warhol sabe ya que esa verdad no es posible o, lo que es lo mismo, que sólo es posible como reiteración infinita y seriada de la misma cosa (pero, en el fondo, porque sabe que no hay tal cosa). A la estructura geométrica (y vacía) de la figura cubista le sucede(n) la(s) superficie(s) vacía(s) y repetida(s) que coincide(n) con la propia figura, como si su reiteración simplemente anunciara que eso es todo lo que hay y que no hay estructura interna. Si hay impulso tanático en la serie de sillas eléctricas no lo hay menos en la serie de sopas Campbell²⁷. Pero, ¿hay realmente impulso tanático o más bien rige el intento de deshacerse

27 De una manera lúcida F. Jameson ha visto que la tematización de la muerte en las series de sillas eléctricas y accidentes de tráfico no es ya asunto de contenido. (F. Jameson, *op. cit.*, p. 32). Pero no se llega a decir que si ese impulso tanático corresponde al «substrato en blanco y negro del negativo fotográfico subyacente», lo que se revele ahí tal vez no sea la muerte, sino su ausencia y también la imposibilidad de su aparición en una realidad que se reduce exclusivamente a las superficies externas. En última instancia, el negativo fotográfico es también una presencia positiva, a la que se reduce todo: el color acaba diluyéndose en ese negativo, pero para revelar lo positivo de la superficie.

definitivamente de la muerte por el procedimiento de invitarla a la fiesta? La serie de los accidentes de tráfico así como la de las sillas eléctricas revelan una apariencia inerte, pero objetual de la muerte: es la muerte convertida en objeto empaquetado, convertida en imagen. Y una imagen de esta naturaleza se encuentra al servicio del infinito absoluto (aunque sea bajo la forma de la intranquilidad), pero no de la finitud: no revela ningún final, no revela ninguna nada, sino sólo un acontecimiento que no tiene nada de extraordinario. Warhol, ya a diferencia de Monet, ni siquiera tiene que esperar a diferentes horas del día para captar la variación de la luz: entretanto — sólo han pasado 75 años— todas las horas del día son iguales, como igual (seguramente, igual de inútil) se ha vuelto la diferencia entre vida («Campbell Soup») y muerte («Electric Chair»). Cuando la muerte se sugiere por medio de una silla eléctrica o incluso de un accidente de tráfico representado en serie, la muerte ha desaparecido y en su lugar ha aparecido una realidad objetual, sea o no artística. Pero la muerte, nos decía Heidegger, no es una cosa, ni siquiera una cosa que se encuentre al final. Al contrario, su realidad existencial y no substantiva siem-

pre acompaña como nada y temporalidad a la vida finita, definiéndola.

Pero que la muerte no sea una cosa y no pueda por lo tanto ser tema estadístico puede volverse una señal revolucionaria. Al menos, la muerte en el sentido en que aquí se ha pensado siguiendo a Heidegger: como finitud. Pero, ¿es posible la muerte? Y si esta pregunta fuera próxima a esta otra: ¿es posible la política? En el fondo, política sólo es posible bajo el horizonte de la finitud. Fuera de ese horizonte lo que hay es administración, que es la idea con la que se ha confundido lo político: si el campo de exterminio fue posible, lo fue porque previamente ya se había confundido la realidad de la política con la idea de la administración, una idea que, vuelta realidad, incluso tiene que administrar la muerte como si de otra de sus funciones se tratara. Y con la caída de la política dentro de la administración se diluye también el arte, absorbido por el concepto. Pero en el fondo de esa idea de infinitud indiferenciada de la que la política y el arte han desaparecido reside el convencimiento de una reconciliación final, pero inerte, que ha superado toda negatividad. Si la muerte constituía la expresión suprema de esa nega-

tividad, con su reducción se alcanza el objetivo de la plena coincidencia administrativa de todas las posibilidades: el reino de la multiplicidad afirmativa que no esconde nada, que todo lo ha expuesto, que todo lo ha mostrado transparentemente o lo quiere mostrar. El dolor, opaco, de todos modos, siempre quedará para el final del día, para la soledad del cuarto, por lo menos para aquellos que no han querido ocultárselo con la visita al médico o al psicólogo. El dolor se ha ocultado definitivamente bajo la idea de que siempre tiene remedio y de que el duelo es algo a extinguir. Pero el abandonado cielo estrellado de Kant, que «no alumbraba ya los senderos de los caminantes solitarios»²⁸, entretanto no ha sido substituido por una tierra segura ni feliz. Al contrario, tras tanta positividad alienta destructivamente la soledad del Nuevo Mundo.

28 Lukács vuelve a recordarnos: «El cielo estrellado de Kant ya no brilla más que en la oscura noche del conocimiento puro, y no alumbraba ya los senderos de los caminantes solitarios, que en el Nuevo Mundo ser hombre quiere decir ser solitario», G. Lukács, *Teoría de la novela*, en *Obras Completas*, cit., p. 304.

PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS

El arte, el terror y la muerte se compone de dos textos: «Arte y terror» y «Arte y muerte».

El primero es una versión corregida del publicado en *Sileno. Variaciones sobre arte y pensamiento* 13 (2002) bajo el título «Razón ilustrada y arte. De 'La muerte de Marat' al 'Naufragio de La Medusa'».

El segundo es una versión modificada, revisada y reducida para el presente volumen, de un trabajo publicado en *Polygraph. An international Journal of Culture & Politics* 15/16 (2004) bajo el título «Leaving Immanence: Art from Death». De las tres partes que componían el trabajo original, la primera ha desaparecido prácticamente en su totalidad.

Más allá de la propicia coyuntura editorial, el actual volumen presenta una fuerte unidad que ilumina con una nueva luz cada uno de los trabajos en los que tiene su origen y para los que significa un esencial desarrollo interno.

ÍNDICE

I. ARTE Y TERROR

APOCALYPSE NOW 7

DE LA MUERTE DE MARAT
AL NAUFRAGIO DE LA MEDUSA 31

II. ARTE Y MUERTE

LA NOCHE ESTRELLADA 59

SILLAS ELÉCTRICAS
Y ACCIDENTES DE TRÁFICO 81