

Profesión de fe

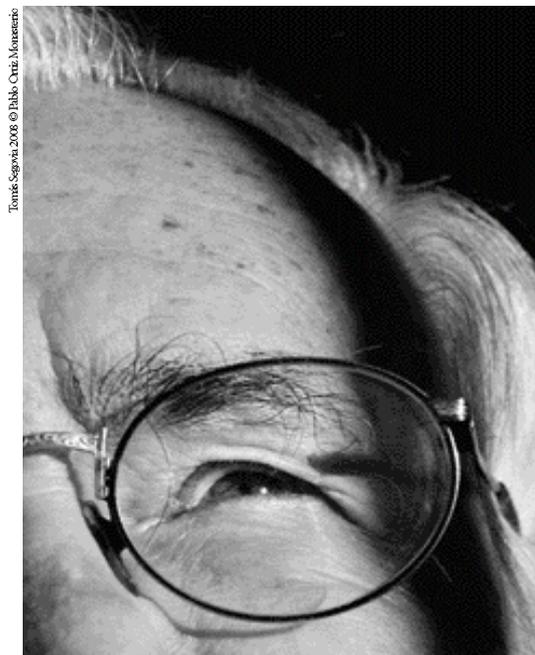
Tomás Segovia

Dueño de una de las mejores prosas de la literatura actual en nuestras letras y acaso uno de los poetas más importantes de la literatura contemporánea en español, Tomás Segovia hace una disquisición sobre la modernidad. Pablo Ortiz Monasterio, testigo y cómplice, acompaña con sus imágenes este texto.

Estas canas que están viendo dicen claramente que yo soy un hombre del siglo XX (y por supuesto tengo que hacer un esfuerzo para decirlo de esta otra manera: del siglo pasado). Y sin embargo bien podría inventarme que soy un hombre del siglo XXI si pienso en todas las veces que en el siglo pasado me han dicho que yo no era un hombre de mi tiempo. Claro que quienes me decían eso no querían sugerir que yo me estuviera adelantando, sino que me había quedado atrás. Pero yo naturalmente tenía buenas razones para poner en duda esa simplicidad; para meditar por ejemplo, en mi época, sobre los orígenes de esa época, y para dar vueltas a ciertos ejemplos como el de Baudelaire, que a los ojos de los modernos de su tiempo, o sea los parnasianos, fue siempre un poeta anticuado, pero a los de la generación siguiente empezó a parecer otra cosa, y que en el nuevo siglo resultó siendo bastante unánimemente un gran precursor. Todas las épocas se ofuscan sobre sí mismas. Ni la España del siglo XVII pudo adivinar que su gran figura fuera el modesto Cervantes, ni la Inglaterra de la misma época que la suya fuera un tal Shakespeare, figura tan oscura que todavía hoy puede seguirse dudando de su existencia, y desde luego la Francia del Rey Sol jamás hubiera imaginado que sus grandes escritores y pintores acabarían a la zaga de los de países tan marginales como Inglaterra o España. No está entonces excluido que el siglo XX se equivocara sobre su propia modernidad.

Porque fue sin duda en el siglo XX cuando el pensamiento occidental puso en el centro de todo la cuestión de la modernidad. Nos parecía entonces —ahora vemos cuánto nos equivocábamos— que para juzgar el buen camino y el mal camino, para situar a un hombre cerca o lejos del modelo ideal, los criterios religiosos y morales habían quedado atrás para siempre. Ahora el único criterio válido era el que distinguía entre ser un hombre de su tiempo y no ser un hombre de su tiempo. Jean-Paul Sartre, que dirigía la revista más influyente de la posguerra, llamada significativamente *Les Temps Modernes*, llegó a decir que un escritor debe aceptar morir con su época, o sea escribir exclusivamente para los hombres de su generación y no aspirar a que su obra tenga todavía algo que decir a los de la generación siguiente, como parece que le está sucediendo efectivamente a su propia obra. Ese criterio era un verdadero dogma: tenía sus anatemas, sus catequistas, sus creyentes cerriles, sus místicos, sus excomulgados, sus nombres en el índice, sus inquisidores. Y naturalmente sus herejes. Mucho me temo que yo era uno de ellos.

Porque algunos pensábamos que el dogma de la modernidad, como todos los dogmas, era oscurantista: la modernidad no podía pensarse a sí misma si ella misma era la vara para medir. Digo que algunos pensábamos y tengo que detenerme un poco sobre eso. Los verdaderos herejes, los herejes irredentos, no tienen otra reli-



Tomás Segovia, 2008 © Pablo Cruz Monasterio

gión: en ese caso sería esa otra religión la que resultaría herética para los dogmáticos de ésta, pero es claro que los que para ella serían heréticos, en la otra religión serían ortodoxos. Es una cuestión de poder —de poder propiamente político o de dominancia histórico-social. Mientras el dogma tenga suficiente poder, sus herejes no tienen una contrarreligión, un contraconsenso, al que adherirse. En el siglo pasado yo conocí otros herejes. Éramos herejes aislados, nunca formamos un cuerpo, un grupo, una doctrina, una comunidad, mucho menos un dogma. El dogma dominante nos consideraba emisarios del pasado, o sea emisarios del demonio. Muchas personas, muchísimas más de lo que sospechaba o sigue sospechando el dogma oficial, confesaban en privado ideas heréticas. Muy pocas se atrevían a confesarlas en público. A la salida de una exposición de moda, uno podía en un café reírse con algunos amigos de las ampulosas ridiculeces que acabábamos de ver, proclamadas como originalidades modernas e innovaciones vanguardistas amparadas por retorcidas doctrinas o “ismos”. Todos sabíamos que al día siguiente, en las columnas especializadas, se hablaría de aquellos esperimentos con desoladora solemnidad y con razones absolutamente desarmantes en su asombrosa vacuidad. Ante el dogma, cada uno de nosotros estaba solo, tan solo como Giordano Bruno ante la hoguera, miserablemente abandonado por los que a escondidas habían sido sus cómplices, príncipes y prelados incluidos. Y a solas también tengo que hablar yo: no puedo ser portavoz de ninguna comunidad herética, ni intérprete de ningún otro hereje tan solitario como yo, ni puedo tampoco reprochar a nadie que se retraiga ante la hoguera.

El que descrea del dogma no es necesariamente un hombre que no cree en nada, más bien suele ser un hombre de fe, pero de una fe sin dogma. A sus ojos es el dogmático el que ha convertido la creencia en credulidad. Esa credulidad era en mis tiempos especialmente coriácea, porque lo que distinguía a este dogma de otros dogmas anteriores es que éste se creía antidogmático. Si se juzgaba así, es porque se imaginaba aparte de todas las demás épocas; porque suponía que esta época empezaba con un hiato histórico radical e incomparable; porque se sentía una época inaugural y en muchos aspectos una especie de comienzo absoluto. El culto a lo nuevo, el descrédito de los valores de los padres, el desprecio por lo viejo e incluso por lo antiguo son cosas que seguramente vienen de lejos, pero fue en el siglo XX cuando se convirtieron en la ideología dominante. Todas las épocas, por supuesto, han sido modernas en su momento, pero ésta fue la primera que hizo de esa modernidad no su condición sino su meta y su orgullo, la que inventó propiamente la idea, y hasta la palabra, de modernidad.

Esa época que se soñó sin pasado intentó de muchas maneras suprimir o clausurar la tradición. Tarea imposible, porque lo humano no puede respirar sin tradición; ninguna época puede escapar de la tradición, pero puede *no asumirla*. Los ortodoxos de la modernidad concedían que el pasado rebose de obras maravillosas y cumbres admirables, pero suponían a la vez que nosotros los modernos no estamos comprometidos con ellas. El Partenón está bien para la Antigüedad griega; a nosotros lo que nos corresponde es el Empire State Building. Nada es más difícil que alcanzar alguna claridad en estos razonamientos históricos. Porque el Partenón coexiste con el Empire State Building y es claro que éste no sustituye a aquél, a menos que lo destruyamos deliberadamente para construir en su lugar el nuevo edificio. Práctica que se encuentra a menudo en el pasado: cuántas mezquitas, pirámides prehispánicas o templos romanos se habrán destruido para levantar sobre sus ruinas iglesias o conventos, o a su vez mezquitas. Pero justamente es típicamente moderno condenar esa ceguera intransigente. Si afirmamos que las pérdidas del legado histórico son crímenes condenables o accidentes desafortunados, estamos declarando que lo normal y deseable es que todos los logros del pasado coexistan entre sí y todos ellos con los de nuestra época. Pero no como reliquias, eso no sería preservar esas obras sino sus cadáveres; esas cumbres viven en realidad entre nosotros como auténticos hechos valiosos hoy, y eso significa que los valores del pasado no están sepultados en el pasado; que viven hoy y son tan nuestros como los de nuestro tiempo. Insisto en la dificultad de ver claro en este asunto. No es fácil entender una mentalidad que proclama la belleza *eterna* del Partenón, pero a la vez se

burla despiadadamente de un arquitecto que quiera hacer hoy edificios a la manera griega, lo cual significa evidentemente que el Partenón será bello pero no es nuestro.

Para esa paradoja de que el Partenón sea a la vez nuestro y no nuestro, yo naturalmente no tengo una solución. Siempre me ha parecido curiosísimo que un pintor abstracto admire *Las Meninas* o un compositor dodecafónico se deleite tocando una sonata de Mozart. Pero son cosas que he visto con mis propios ojos y no tengo derecho a dudar de que sean sinceras. Lo que me parece curioso no es que los cuadros de ese pintor o las composiciones de ese músico sean diferentes de los de Velázquez o las de Mozart, sino que esos artistas se muestran infieles a su propia estética, que postula que en una época sólo puede estar vivo lo que esa época produce para su propio consumo. Prefiero aceptar que se trata de una paradoja que no me explico, y que por supuesto tampoco explican los que la viven, y no necesito a m e n t e de una hipocresía. Esa hipocresía sin embargo abunda; es la que hace de la admiración por el Partenón un mero tema turístico: esas bellezas no están vivas, son bellezas que se visitan, pero con las que no se convive.

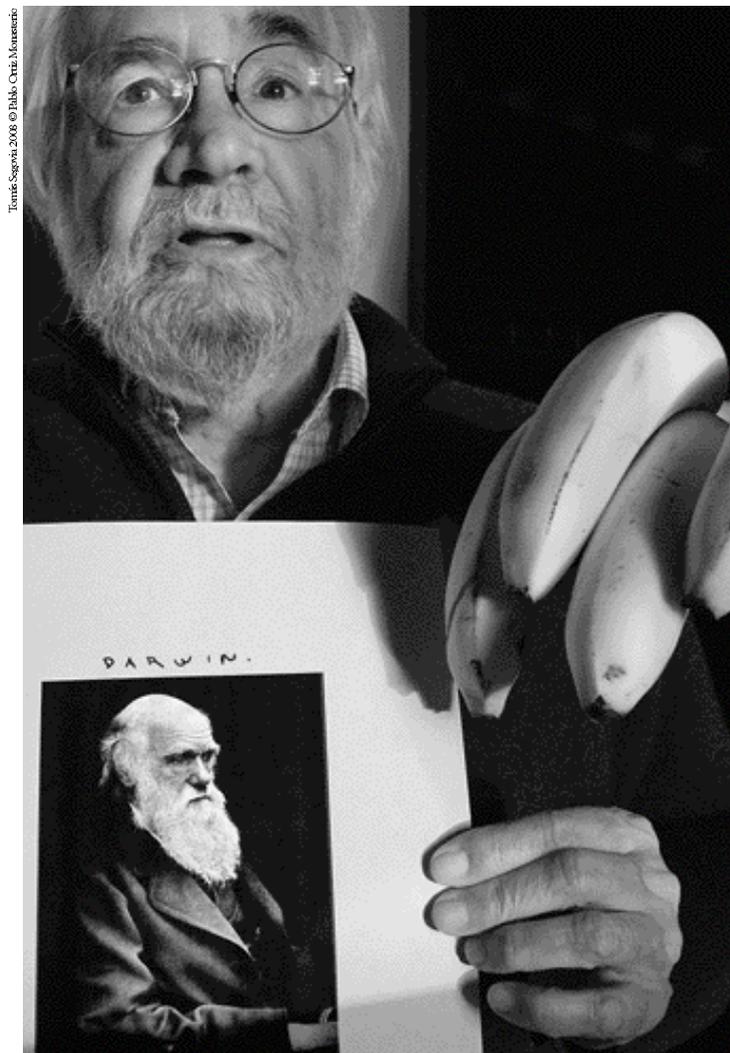
Todo eso me llevaba a buscar alguna raíz más general que haría de estas paradojas consecuencias secundarias y casi accidentales que nunca se abordan de frente. Si el pensamiento dominante no ve la paradoja de plantar en los cruces de las ciudades más bellas del mundo (y eso implica concretamente al poder político) los adefesios “escultóricos” que promueven las galerías de arte y los críticos consagrados, es porque la cuestión decisiva está en otra parte. Ciertamente que esto ha sucedido siempre: en todas las épocas el pensamiento dominante ha configurado o desfigurado las ciudades; es que efectivamente siempre ha ignorado las paradojas que pudieran esconderse tras sus preferencias. Pero hay también una diferencia fundamental en cuanto a la jactancia: ninguna época, ni siquiera las que han acarreado cambios de edad, de era, de religión o de civilización, ha pensado nunca que con ella empezaba todo. La era de la modernidad en cambio empieza haciendo tabla rasa. Todo lo que hemos heredado no vale. La idea del hombre fue siempre, hasta ahora, un puro disparate. Ya Darwin nos había mostrado que el hombre no es un bicho aparte, sino un bicho más. Su historia —nos dice Marx— no es ni poco ni mucho lo que creíamos, hay que empezar ahora a contarla otra vez, desde el principio, de otra manera; tampoco el sentido de nuestro comportamiento y sus motivaciones —nos dice Freud— son lo que parecían: empezemos desde otro sitio y no creamos nada de lo que nos han dicho. Y también desde otro sitio empieza la ciencia, especialmente su fundamento general, o sea la física.

Aquí, paradójicamente, es donde el hiato radical de la modernidad resulta menos evidente. Es casi inevita-

ble la tendencia a pensar que nada es más moderno que la ciencia, puesto que la modernidad venera lo científico muy por encima de cualquier otra cosa. Es verdad, y la transformación de la ciencia en los primerísimos años del siglo XX con la física relativista y cuántica es evidentemente de gran calado. Pero la ciencia ha vivido muchas revoluciones, y algunas de esas revoluciones tocaron su raíz misma. La adopción del lenguaje matemático consumada hacia fines del Renacimiento y su sorprendente alianza con los principios de la ciencia experimental; la adopción en el siglo XVII del concepto de inercia como fundamento de la física clásica; las implicaciones de la física newtoniana dilucidadas por Kant puede decirse que son replanteamientos de la ciencia tan radicales como el que se produjo al iniciarse el siglo XX. En cambio tengo para mí que en el terreno de las actitudes y de las visiones del mundo, llamémoslo la ideología, ninguna de las revoluciones, también numerosas, acaecidas antes llegó tan hondo como la de nuestra modernidad. Porque lo que en la ciencia llega hasta desplazar la epis-



Tomás Segovia 2008 © Pablo Ortiz Muñoz



temología, tendría su equivalente en lo que en la ideología llega hasta infectar el lenguaje. Lo que quiero sugerir con esta metáfora es que el lenguaje ha sufrido muchos cambios en la historia: eran traumas, no infecciones. Puede haber habido heridas, incluso mutilaciones, quizá también adiciones, englobamientos; pero el metabolismo propio de los lenguajes, la función que los une con el sentido, y que los llena de sentido, seguía siempre funcionando.

Yo veía con evidencia que lo que hace hombre al hombre es el lenguaje. Todos los demás rasgos exclusivos de lo humano, la economía, la moral, el conocimiento, están englobados y recubiertos por el lenguaje, mientras que ninguno de ellos los recubre a todos juntos incluyendo al lenguaje mismo. Pero es también evidente que todo lenguaje es heredado, evidente hasta el punto de que es imposible encontrar un primer lenguaje, un lenguaje no heredado del que derivarían todos los demás: es sabido que sobre la lengua original, desde

siempre y todavía en nuestros días, nunca se han dicho más que tonterías.

Decir que el lenguaje es herencia es decir que lo humano es herencia. El hijo humano es *hijo* y no cría porque no sólo recibe de sus mayores la vida, sino el lenguaje —o los lenguajes— y con él las ideas y creencias, los valores y los usos, el conocimiento y la racionalidad. Nadie, en el siglo XX o en cualquier otro, podría negar eso. Pero ante esa evidencia se puede reaccionar de muy diversas maneras, algunas de las cuales son tal vez verdaderas manipulaciones. Se puede ver en el lenguaje el vehículo de todas esas cosas, todas ellas valiosas; se puede ver pues en el lenguaje el vehículo de los valores, y a la vez verlo como una máscara. Por eso el pensador que encarna más plenamente la modernidad no es Marx, ni tampoco Freud: es Nietzsche. Marx y Freud conciben sus respectivas tareas como el develamiento de unas verdades enmascaradas por el lenguaje, pero no llegan a concluir que eso implique que no hay valores. Nietzsche va al fondo: son los valores los que enmascaran; lo que esa máscara esconde es la voluntad de poder.

Yo también soy moderno; yo también creo que el poder, en todas sus formas, tiende a enmascarar, y no sólo la verdad, sino más en general el sentido mismo, que recubre más que la verdad. Pero soy sin duda demasiado tímido, o quizá demasiado mojigato, para abrazar el proyecto nietzscheano de bajar las máscaras y dejar que reine por fin, o más bien que siga reinando pero ahora sin tapujos ni estorbos, la ferocidad de las luchas de poder. Sé también que el poder del que habla Nietzsche es terriblemente ambiguo. Como lo dice su formulación canónica, tiene tal vez más de voluntad que de poder. Visto desde el siglo XX, casi podríamos decir, si nos saltáramos las reglas del respeto que hay que guardar siempre, que es un poder ridículamente “espiritual” y “poético”. Sus herederos del siglo siguiente tienen una idea mucho más realista del poder, más parecida a la de Marx. Es difícil desde esa idea proponer abiertamente el reino del poder desnudo. Pero la evidente reticencia moderna ante el sentido puede ser incluso más desarmante que las proclamas de Nietzsche para quien aspire todavía a resistir. Si Nietzsche dice, coincidiendo con la célebre frase de Humpty Dumpty, que el sentido es lo que la voluntad de poder imponga, uno de los gurús modernos o posmodernos, Jacques Lacan, dice como de pasada que no hay más sentido que el religioso. Me parece en efecto que ante la cuestión del sentido el siglo XX nos dejó esa alternativa: o las mentiras del poder, o los dogmas de la fe. Como quien dice: o Bush, o los ayatolás —de ida y vuelta, además. Y eso era ya, como se ve, un diagnóstico del siglo siguiente.

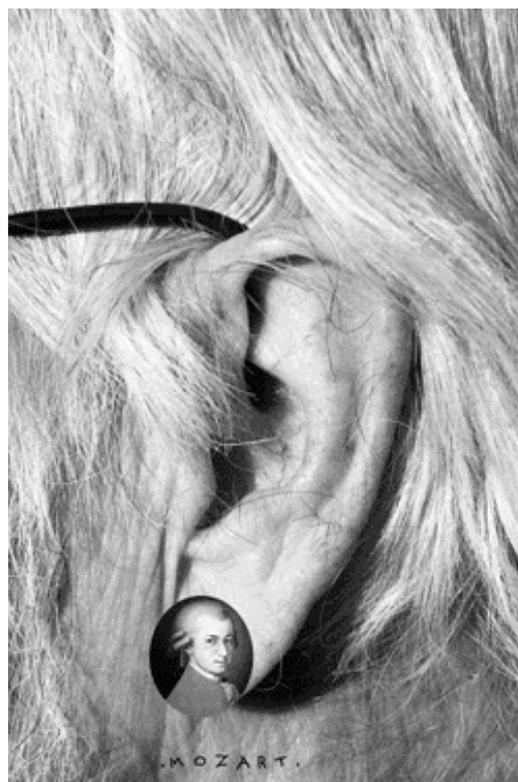
De todo esto, a mis ojos, empieza a surgir cierta coherencia. Lo que he llamado provisionalmente la reticen-

cia ante el sentido casa bien con el rechazo de la tradición y de la herencia y con la aspiración a empezar desde cero. En el terreno histórico y social, la reducción del sentido a su verdadero ser: la voluntad de poder, casa bien con los totalitarismos del siglo XX. Incluso, más secretamente, sólo desde la idea de que todo sentido es religioso puede tomar sentido (la redundancia es inevitable) un hecho completamente incomprensible, si no, desde el pensamiento del siglo XX: la pervivencia, incluso virulencia, de las religiones en pleno siglo XXI. Detrás de todas estas cosas me parece que se vislumbra una misma tentativa general: la tentativa de apropiarse del sentido, o sea de ahogarlo.

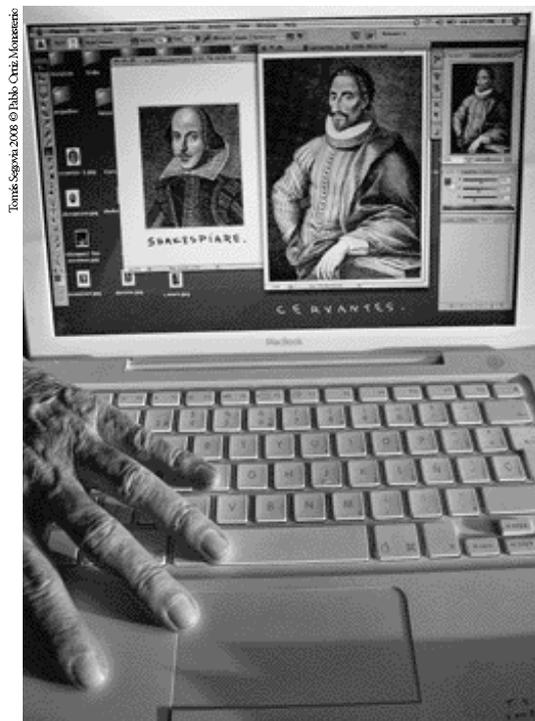
José Luis Pardo nos ha mostrado cuidadosamente que el sentido es la parte del lenguaje que no es información sino comunicación; dicho de otra manera, la consecuencia del hecho de que el lenguaje no se hable solo sino que lo hablen los hombres, seres carnales e irremediabilmente históricos; o dicho de otra manera más, el hecho de que el lenguaje *sucede* está inmerso en el tiempo real, en la vida real, en la historia real; y entonces el lenguaje comunica no por lo que lleva pegado detrás como una etiqueta, en la otra cara del signo que nos dijo Saussure, sino por cuándo y cómo sucede, por contacto o contexto con lo que le rodea y acompaña cerca o no tan cerca. Cuando un trozo de ese repertorio etiquetado y con su modo de empleo se hace acontecimiento y cae en el tiempo real, produce una ondulación, quizás un ligero temblor o quizás un gran oleaje, en la masa inabarcable de sentido en la que vivimos sumergidos, acumulada desde que el hombre es hombre y desde que el niño es niño; entonces se ve lo que el mensaje traía dentro, que no es lo que trae pegado por fuera en su otra cara como el significado de su significante, sino lo que provoca fuera; lo que el lenguaje trae dentro es lo que desencadena afuera. Con lo cual queda una vez más de manifiesto la absoluta radicalidad del carácter heredado de los lenguajes —quiero decir de los lenguajes con sentido. El sentido es lo que está implícito en el lenguaje y no puede nunca hacerse explícito, porque entonces pasa a ser significado, información, y no sentido, comunicación. El sentido es por eso eternamente inapropiable, y toda tentativa de apropiárselo lleva a detener su flujo, a coagularlo, a ahogarlo, a martarlo. La única manera, claro que ilusoria, de apropiarse del sentido de cualquier cosa que tenga sentido es vaciarla de su contenido, del sentido que se contiene en ella y no sale nunca afuera, al escenario de la información, para dejarse cazar, sino que provoca desde dentro, choca con el entorno para estremecerlo, y es por lo tanto siempre intercambio, diálogo, pregunta y respuesta nunca clausuradas. ¿No empieza a dibujarse vagamente aquí el rostro del dogma de la modernidad? El movimiento que lleva a la poesía y al arte a instaurar un len-

guaje sin sentido, un lenguaje que no responde, es el mismo que lleva a vaciar a la política de su contenido: la ideología, y a la vida social del suyo: la creación de valores, empezando por la justicia. Se trata de que nadie responda: ni ellos ante lo que pudiéramos reclamar, ni nosotros como si fuéramos seres responsables, es decir libres, y no obedientes rebaños.

Estamos hablando del sentido y habrá que hacer algunas aclaraciones. En el reino del sentido, que es el reino del tiempo humano, un tiempo abierto por sus dos extremos, no hay conclusiones, ni tampoco comienzos absolutos, no hay ni siquiera axiomas. Pero el sentido es también un ámbito donde los significados se acomodan formando una coherencia, un orden o una sucesión, que es a lo que alude la metáfora espacial de la palabra "sentido". Los significados así agrupados tienen más o menos sentido según como estén dispuestos, pero ese sentido, que no está apresado en ningún significado concreto, es por eso siempre discutible. Por eso estas páginas no podrían ser una demostración, un silogismo, una teoría o un tratado, mucho menos una ecuación algebraica, sino sólo una profesión de fe, las confesiones de un hereje que al final de su vida sigue sin retractarse. En mi polémica voy a alegar a menudo la falta de sentido, o la falta de coherencia, de las posturas que critico. Sus defensores podrán replicar a su vez que no ven el sentido de las mías. Pero lo que no sería legítimo sería reprocharme que no demuestre nada. En este



Tomás Sagua 2008 © H&M, Onda Matutino



alegato no puedo demostrar, sólo puedo mostrar, sólo puedo intentar convencer como se convence a un escéptico, por adhesión, por contagio, por simpatía o empatía, por seducción. Tampoco se trata de una catequesis, de convertir a mi fe a cierto número de catecúmenos: ya he dicho que esta herejía es solitaria.

El mismo José Luis Pardo nos enseña que el sentido no es lo que el lenguaje dice, sino lo que quiere decir. No lo que el decir dice, sino lo que quiere decir decirlo. Que es en cierto modo lo que quiere y no puede decir. Pero sólo en cierto modo, porque en cierto *otro* modo es claro que puede decirlo. En la literatura y el arte, es ese *querer decir* lo que la ortodoxia de la modernidad anatematiza. Quien ose preguntar a un artista o poeta, o a su obra misma, qué quiso decir, puede estar seguro de que la modernidad le dará con la puerta en las narices y lo mandará al limbo de los hombres que no son de su tiempo. Cuando preguntamos a alguien qué quiso decir, o nos preguntamos qué quiso decir alguien, es claro que ninguna respuesta nos lo dirá definitivamente: en esas respuestas, a su vez, no habrá que escuchar lo que dicen, sino lo que quieren decir. El sentido no llega nunca a una conclusión porque no concluye nunca. Esto nos pone en la pista de una falacia que subyace en la prohibición de preguntar por el sentido: es que se postula que el lenguaje de la literatura y el arte sólo podría tener sentido si aceptáramos —y jamás lo aceptaremos, por algo somos artistas— que su contenido es el mismo que el del lenguaje utilitario o científico. Si no queremos hablar como los ingenieros o los periodistas,

como los tenderos o las amas de casa, y sobre todo como los académicos y los profesores de retórica, *tene-mos* que hablar un lenguaje sin sentido. Esto es claramente confundir el sentido con el significado o incluso con la referencia, y ni siquiera vale la pena dedicarle más comentarios.

Uno de los lemas más vistosos de esta confesión es la famosa frase de Rimbaud respondiendo a su madre que le ha preguntado qué quiere decir su poesía: “Quiere decir lo que dice, literalmente y en todos los sentidos”. O sea: no quiere decir nada, porque el lenguaje *literalmente* no quiere decir nada, y porque querer decir es siempre en varios sentidos, pero nunca en *todos* —la expresión “todos los sentidos” es justamente un sinsentido. Es que en efecto un lenguaje que quiere decir lo que dice es un lenguaje sin sentido, es lo que Wittgenstein llamó un juego, un juego de palabras sin sentido, un juego de signos sin contenido, un código gratuito. Cuando preguntamos qué quiere decir algo o alguien, no preguntamos qué dice, eso lo sabemos perfectamente, preguntamos otra cosa. Rimbaud, como buen moderno, no está respondiendo a su madre, la está castigando por haber preguntado, la está poniendo en su sitio, le está diciendo tú no te metas o a mí no me preguntes, como nos dicen siempre los críticos y a ristas modernos ortodoxos cuando preguntamos, poniéndonos en nuestro sitio, que es el de la bruja odiosa que ocupa según casi todos los biógrafos la madre de Rimbaud.

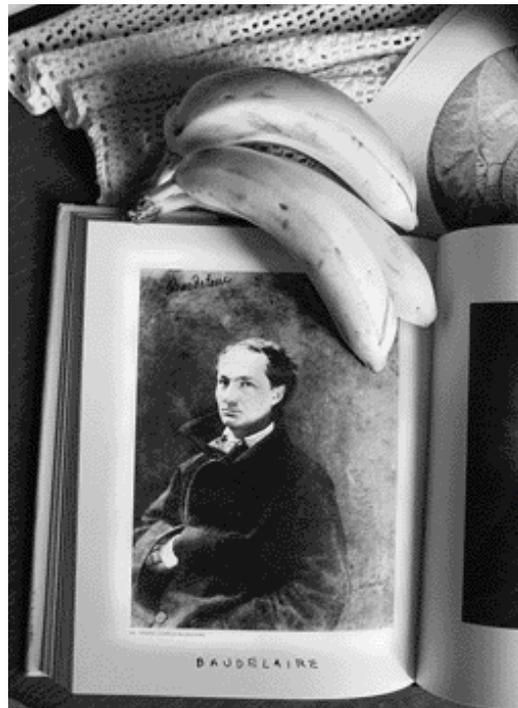
Pero si el sentido no puede dar nunca una respuesta concluyente, tampoco puede vivir sin ser interrogado. En cierto modo, el sentido no es sino la respuesta eternamente inconcluyente a la pregunta sobre el sentido. El lenguaje sólo quiere decir porque se puede preguntar qué quiere decir —que no es lo mismo, mal que le pese a Rimbaud, que preguntar qué dice. Mi herejía consistía en que yo siempre he aceptado que se me pregunte qué quise decir, sabiendo a la vez que nunca podré responder, como también quería Rimbaud, con “el lugar y la fórmula”. Y por supuesto siempre he preguntado a mi vez, en las mismas condiciones, por el sentido de las obras de los otros. La pregunta por el sentido no pide una información, una ganancia de conocimiento o de poder, pide una respuesta, una responsabilidad. Si un lenguaje tiene sentido, si no es un juego de lenguaje, es porque es un lenguaje de hombres, es porque alguien responde de ese lenguaje. Un lenguaje del que nadie responde es un lenguaje sin sentido. Yo me asombraba de que mi época, tan dada a las denuncias y los desenmascaramientos, no sospechase que la no pertinencia de la pregunta sobre el sentido en la literatura y el arte es solidaria de la no pertinencia de la pregunta sobre qué sentido tiene acumular riquezas cuando más de la mitad de la humanidad se muere de hambre, ace-

lerar los avances de la tecnología cuando con ellos estamos destruyendo el planeta, reglamentar la democracia cuando la dejamos a merced del cinismo mortífero de los medios de comunicación. Hay sin embargo una diferencia, sobre la que volveré después: los hechos también tienen o pueden tener sentido, pero este sentido no es exactamente de la misma naturaleza que el de los lenguajes propiamente dichos. El político, hombre de hechos, no reprime nuestras preguntas verbales ni se niega a contestarlas, todo lo contrario, parlotea todo el tiempo. Su arma contra el sentido no es el enigma, el hermetismo o el silencio despectivo: es el cinismo. A la irresponsabilidad del artista que no se digna responder de su lenguaje corresponde en el terreno público la impunidad del político. El poeta o pintor moderno que nunca sabemos de qué está hablando o qué está pintando se sienten tan impunes como Pinochet o George Bush.

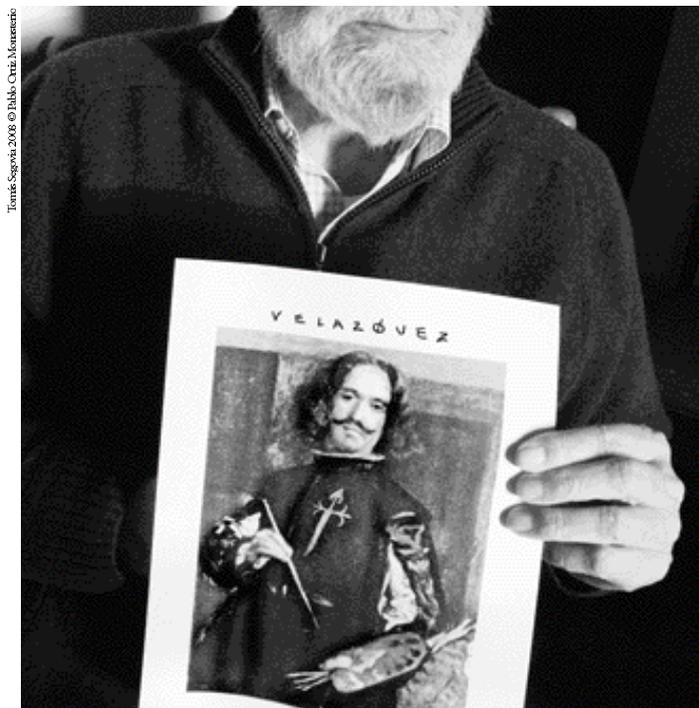
Si hay en todo esto un punto de mira fijo, es seguramente el vaciamiento de los contenidos, al que todo parece concurrir en la modernidad. La tarea de los especialistas del lenguaje en el siglo XX ha consistido sobre todo en poner en entredicho el sentido, en un paralelismo en parte concertado y en parte involuntario con los paladines de la estética moderna. Desde la profecía de Saussure hasta la moda deconstructivista en las universidades norteamericanas, las pocas tentativas de salvarle la vida al sentido, como la de Wittgenstein o la de Hjelmslev, cada uno a su modo y con sus límites, no han calado mucho en los medios académicos, del mismo modo que las tentativas, quizá más numerosas pero bien poco visibles, de *querer decir* en arte y poesía no han producido muchas consagraciones. Por otra parte, en el estudio de la mente humana destacó sobre todo el gran salto que representó pasar de la interpretación al análisis, o sea, con Freud, de *La interpretación de los sueños* al psicoanálisis de los mismos. El análisis excluye axiomáticamente el sentido, puesto que, aunque lo realicen seres humanos, se postula que, si es de veras análisis, tendría que poder realizarlo una máquina, que excluye todo error humano. La misma tendencia se nota en las llamadas ciencias humanas. “Los mitos”, dice Lévi-Strauss, “se comunican entre sí sin que los hombres lo sepan”. La palabra “comunicar” tiene aquí el sentido opuesto al que tenía cuando hablábamos de comunicar el sentido. Una comunicación en ausencia de los hombres no puede tener ningún sentido, es una comunicación entre máquinas, un juego automático de significantes. Es una metáfora bastante burda decir que una computadora que pasa una información a otra se “comunica” con ella.

Basten estos ejemplos para mostrar la marcada tendencia de la modernidad a los formalismos sin contenido, a los automatismos vacíos, a los sistemas sin trasfondo y a la desnaturalización del sentido convirtiéndolo

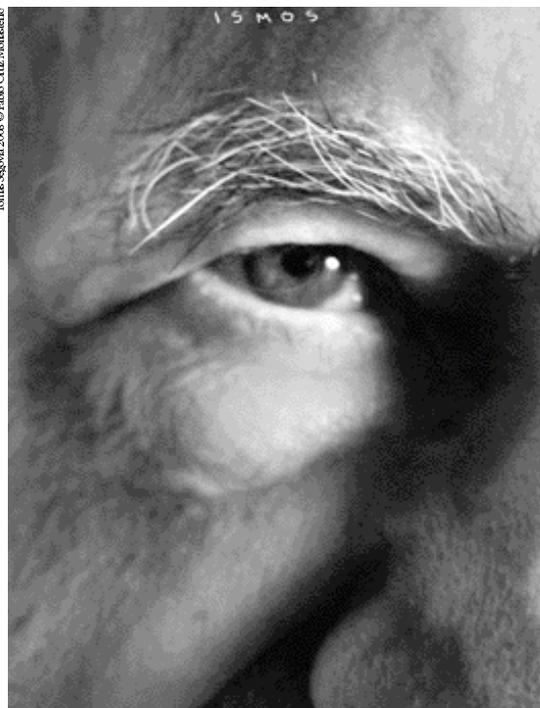
en información, literalidad, identidad, significado codificado —cosa en fin, objeto controlable. ¿Cómo no ver un paralelismo entre esa tendencia y las que se observan en la vida social y política, en el ámbito público? Parece claro que a lo largo del siglo XX hemos ido despojando de su contenido, como dije antes, a la política, a los usos y costumbres, a las tradiciones, a la democracia. En lo que respecta a lo que llamaré, por comodidad y sin mayores implicaciones, la creación, a mí me parecía ver una genealogía que encierra una gran paradoja, como pasa en muchas genealogías. Es claro que desde el Renacimiento por lo menos, el arte ha querido distanciarse más y más de la artesanía. El artista no puede evitar producir para el mercado, como el artesano; pero a la vez, como el poeta, produce obras no propiamente consumibles o desechables, serializables y sustituibles. Cada vez más, el artista quiere vender mucho más caro que el artesano pero sin vender cosas útiles, consumibles. La artesanía tiene sentido porque no tiene sólo valor de cambio, sino también valor de uso. Ese uso no es sólo utilitario, es también por ejemplo ornamental y casi siempre acarrea algún valor estético, que no es un valor utilitario, sino el valor de un uso en el sentido en que se habla del uso en la lengua. La obsesión de producir obras no consumibles lleva al arte a abandonar el contenido que compartía con la artesanía, confundiendo, como es frecuente, el uso con la utilidad, por un lado, y el sentido con el significado explícito por otro lado. Finalmente el arte acaba duplicando el aspecto más externo y ornamental de la artesanía, su esteticis-



Tema: Sigmund Freud © Pablo Ochoa Alvarado



Tomás Segovia, 2008 © Pablo Cruz Monasterio



Tomás Segovia, 2008 © Pablo Cruz Monasterio

mo, su formalismo insignificante. Lo más parecido a las formas puras de un cuadro abstracto son las rayas o puntos de una corbata o los visos de un muaré.

He distinguido el decir del querer decir. Ahora voy a hacer otra clase de distinción. La obra sin comunicación no sólo no quiere decir nada, tampoco *dice* nada. Antes de dividirse en subclases, por ejemplo en comunicativo y no comunicativo, el lenguaje de las obras de creación se ha distinguido ya en bloque del lenguaje utilitario por no ser informativo, dicho de otra manera, por ser un lenguaje inútil. *Non serviam*, no serviré, dice orgullosamente Vicente Huidobro. Es claro que si decir se entiende como informar, los poemas de Rimbaud, como los de cualquier otro poeta antiguo o moderno, no pueden querer decir lo que dicen por la sencilla razón de que no *dicen*, no informan de nada, no enseñan nada, no demuestran nada. No hace falta demostrar que sería pueril, por lo menos después de cierto primitivismo, buscar en las obras creativas información, incluso si a veces su lenguaje tiene un aspecto informativo, como las frases aseverativas en un poema o el aspecto descriptivo de un retrato o de un paisaje. Es claro que eso no es verdadera información (no hay que tomarla en serio); es claro que no es eso lo que *quiere decir*.

Podemos entonces usar el verbo decir en un sentido amplio que incluye el decir y el querer decir, o sea en el sentido de no ser mudo. Comparado con una piedra, que es muda, todo lenguaje dice, comunique o no comunique. Puesto que el arte no informa, distinguir el que dice y el que no dice es distinguir el mudo del que

comunica. Partiendo pues de que las obras de creación no informan, incluso cuando parece que informan, sólo cabe distinguir en ellas si comunican o no comunican, si tienen o no tienen sentido. Sentido, ya lo he dicho, es contexto, abertura, flujo. Es, en suma, relación, o sea, tratándose de lenguajes, diálogo, intercambio, respuesta, responsabilidad. Un acto humano que no se relaciona como respuesta o responsabilidad, si no está enteramente aislado (y la obra ortodoxa moderna aspira al aislamiento autosuficiente), entonces sólo puede relacionarse como competencia. De ahí que la única motivación del arte o la poesía moderno-ortodoxa sea la ultranza. Como la mercancía, la obra muda no comunica, compite —por supuesto, exclusivamente con otras obras creativas, como la mercancía sólo con otras mercancías.

Si las mercancías pueden competir entre sí es obviamente porque hay en el público un ansia de consumo, manipulable además. Si las obras de creación pueden competir a ultranza es porque hay en el público una curiosidad por la ultranza, manipulable también. Como a las carreras de coches, como a las exhibiciones de moda, como a las funciones de circo, la gente va a las muestras de arte moderno por curiosidad, no en busca de lo que pudieran decirle esas obras, lo que en ellas la enriquecería, sino a ver qué han hecho ahora esos campeones. Siempre he sentido alguna compasión por el pobre artista ortodoxo, acosado por la competencia, buscando angustiosamente por dónde salir, teniendo que producir a ultranza algo diferente y *llamativo*. Si no se le dice nada al

espectador, sólo se le puede atraer llamando su atención. (Sin duda esto que acabo de decir hay que reinterpretarlo un poco para aplicarlo a la literatura o la música, pero es claro que es aplicable a ellas).

¿Cómo se justifica un arte que no responde? ¿Cómo se explica quien rechaza las explicaciones? Yo me he pasado la vida esperando que un moderno ortodoxo, creador o admirador de creadores, me diera una luz sobre su justificación. Nunca he encontrado una respuesta mínimamente convincente, cuando mucho afirmaciones dogmáticas o escabullimientos con el pretexto de que eso es obvio y no se discute. Pero sobre todo miradas de reproche como la de Rimbaud a su madre. Me he asomado también a las autoridades de la doctrina, desde los manifiestos surrealistas, dadaístas, futuristas, hasta las declaraciones de los neovanguardistas norteamericanos. Casi todo lo que he encontrado han sido razonamientos rudimentarios o argumentaciones pueriles, a veces incluso misticismos de salón. Nada que ver con lo que puede comunicarle Van Gogh a su hermano Theo, o con lo que puede escribir Rilke sobre Cézanne, o con lo que puede decir Ramón Gaya sobre Velázquez sobre Venecia. El dogmatismo de esa estética dominante es más imbatible que el dogmatismo político. Los políticos por lo menos están expuestos, a sabiendas, a todos los ataques, insultos y calumnias, mientras que a los gurús de la estética moderna todo el mundo se cuida mucho de ofenderlos.

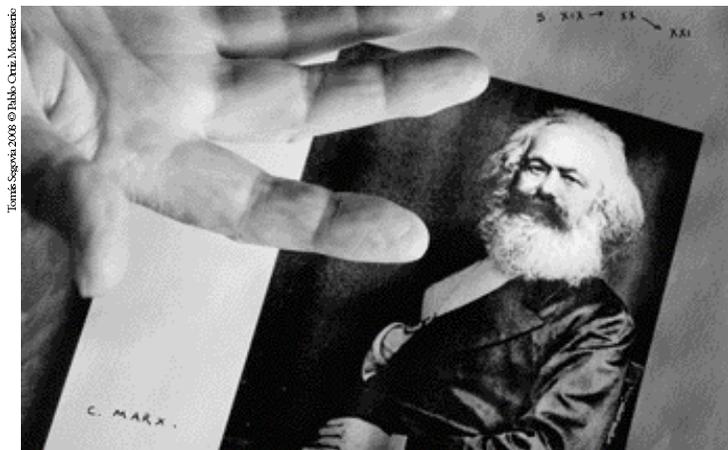
Terminaré pues tratando de explicarme por qué mi heretismo político provoca menos anatemas que mi heretismo en las cuestiones estéticas. Es que a pesar de todo sigue habiendo una izquierda política. El debilitamiento mil veces señalado de la frontera entre izquierda y derecha es la consecuencia, en el terreno político, del vaciamiento de los contenidos. El contenido de la política fue siempre su proyecto, su propuesta de una idea del hombre y la sociedad, encarnada en un programa a largo plazo y de gran profundidad. O sea lo que la *intelligentsia* de fines del siglo XX llamaba con desprecio la ideología. En nuestras sociedades mediáticas, mercantiles y competitivas, ese contenido se ha esfumado. El poder no tiene más programa que el poder mismo. La izquierda se derechaiza, como estamos viendo con vértigo estas últimas décadas, porque acepta las reglas del poder por el poder. El poder como tal, sin contenido, sin ideología, el poder como puro sistema de dominio y de mando, es naturalmente de derechas, puesto que la derecha es la expresión política de la clase (o grupo,

o comunidad, o estrato) dominante. Pero así como hay una resistencia del sentido que no morirá mientras no muera el hombre, hay también una resistencia del sentido de la izquierda. La clase dominante es necesariamente minoritaria. A pesar de todas las manipulaciones, tergiversaciones, perversiones y engaños, sucede que mientras estemos formalmente en democracia, el poder necesita el voto de las mayorías. Tal como están hoy las cosas, la lucha política consiste exclusivamente en conseguir ese voto, cada vez con menos escrúpulos y a cualquier precio. Pero eso significa que el político tiene que contar, aunque sea para manipularlos, seducirlos o intentar comprarlos, con los desposeídos de poder, los marginales, los ancianos, las amas de casa, los campesinos y los obreros, incluso los inmigrantes.

Hay todavía una izquierda que resiste porque hay todavía una izquierda que aspira a ser la voz de esos desposeídos, que, como se ve, todavía tienen existencia política. Los desposeídos de la estética, en cambio, no tienen existencia alguna. Un galerista, un director de museo, un crítico consagrado ni siquiera se ocupan de seducir, manipular o engañar al ama de casa, al campesino ignorante, al anciano inválido. Los desposeídos de la creación sólo en parte coinciden con los del poder: pueden perfectamente ser ricos y poderosos, e incluso en principio los ricos y poderosos deberían tender a la más crasa ignorancia estética y filosófica. En el mundo de lo que he llamado creación, los desposeídos, ricos o pobres, simplemente no cuentan: nada sería más degradante para un artista moderno, y para sus intermediarios o patronos, que dirigir su obra a una tendera ignorante, pero también a un millonario ineducado. Claro que en los hechos muchos artistas, y no digamos sus empresarios, dirigen sus obras a esos millonarios, pero es algo que no puede confesarse sin disfrazarse, precisamente porque es degradante. En el mundo que he llamado la creación sólo existen los creadores y su clientela. Son una *élite* perfecta y sus excluidos son unos parias perfectos, cuyas opiniones y preguntas jamás traspasarán las paredes de esos lugares privilegiados. Un político, incluso de derechas, está mucho más relacionado con una barrendera de oficinas que un compositor posdodecafónico o que un poeta hermético. Hay alguien que me humilla más aún que el que me miente: el que no me habla.

Con estas palabras no estoy expresando un juicio moral, sino constatando un hecho. Nada ganarían el poeta o el crítico con imitar las prácticas del político. Es

La única manera de apropiarse del sentido de cualquier cosa que tenga sentido es vaciarla de su contenido, del sentido que se contiene en ella.



Tomás Espinosa 2008 © Pablo Cruz Monasterio

probable que la creación tenga que ser siempre elitista, aunque ese elitismo no significa lo mismo en el Renacimiento o en el Barroco que en la era de las democracias. Pero además es que en cierto sentido la sociedad entera no es más que una suma de *élites*, en el sentido de que ningún grupo, estamento o comunidad puede cubrir a la sociedad completa. También los aficionados al fútbol son una *élite*, con sus ritos iniciáticos, su vocabulario privado, su hagiografía y por supuesto sus excluidos. Muchas señoras y yo, entre otros, nos sentimos marginados al escuchar los aullidos que salen de los bares y cafés donde se agolpan los aficionados para ver en el televisor un partido importante. Promover un arte para todos es tan utópico, o (más probablemente) tan demagógico como promover un ajedrez para todos, un boxeo para todos o un encaje de macramé para todos. Pero no es lo mismo un arte que no puede razonablemente ser para todos que un arte que deliberadamente no es para nadie. Un arte que excluya todos es tan inhumano como el que pretende incluir a todos, como el que quieren imponer los totalitarismos; se puede aspirar en cambio a un arte que no incluya a todos pero no excluya a nadie. Digo que es para nadie un arte que no tiene *sentido* para nadie, porque en otro sentido claro que es para alguien: para el coleccionista, para el museo, para el comerciante, y como ahora se confiesa alegremente, para el inversionista especulador. Porque ese arte tiene, y de qué modo, valor de cambio, pero no valor de uso. El valor de uso de un lenguaje es precisamente su sentido, lo que quiere decir, lo que los hombres se comunican con ese lenguaje, o dicho de otra manera lo que ese lenguaje comunica por lo que transporta dentro y no por lo que vale afuera. Quien compra una obra de arte o guarda un poema sin preguntarse qué quiere decir es como quien compra unas acciones en la bolsa sin preocuparse —porque él es un *businessman* y no un predicador— de si corresponden a una empresa empacadora de salchichas o fabricante de napalm. La ideología dominante, que ahora

se llama neoliberalismo, considera legítima esa irresponsabilidad, puesto que es la ley del mercado.

Este arte moderno ortodoxo tiene por supuesto poca acogida, pero bastante difusión. Difusión es el sustituto de la respuesta que se consigue gracias a la promoción, invirtiendo dinero, se sobrentiende. Numerosas instancias de poder, desde los dueños de galerías hasta los ministerios de cultura, se dedican a promover este arte, que a pesar de eso sigue estando fuertemente ligado a las *élites* dominantes. Y sin embargo la modernidad de la creación se había anunciado con una tentativa de ruptura con el poder. Me refiero al romanticismo. La idea de un artista “bohémio” es sin duda pueril, y el desprecio por el “buen burgués” seguramente simplista, pero la nostalgia del “pueblo” en los románticos es genuina y la aspiración a un arte no tutelado sin duda auténtica. Cuando eso desemboca en las vanguardias propiamente dichas, la cosa se complica. Mientras tanto también el poder se está modernizando rápidamente y es tentador ver coincidencias entre el Arte Nuevo y el Nuevo Orden. Marinetti y hasta Ungaretti coquetean con Mussolini, Giménez Caballero con la falange, y todavía Ezra Pound puede intoxicarse con el fascismo. Las relaciones de la Revolución Surrealista con la Revolución Comunista son tormentosas pero inevitables, y hay que comprobar como un hecho histórico que los poetas vanguardistas escriben odas al camarada Stalin, aunque es un hecho duro de roer para el sentido común.

Y sin embargo el honor de las vanguardias es haber sido perseguidas por los totalitarismos como “arte degenerado”. Sólo que de ese honor han acabado haciendo lo mismo que el Estado de Israel del honor de haber sido víctima del holocausto. También el ser víctima exige estar a cierta altura, en España se ha estado viendo claramente estos últimos tiempos, y el honor de haber sido perseguido no está libre del riesgo de convertirse en chantaje. El sector de las democracias, o más bien de sus estratos de poder, que apoyan una literatura y un arte orgullosamente cerrados al diálogo con sus semejantes es tan monstruoso como el que apoya a Israel en el despojo y opresión de los palestinos. Ni ese Estado ni ese arte vivirían sin ese apoyo. Pero son muchos los demócratas que censuran a Israel y muy pocos los que censuran al MOMA.

Esta frase escandalosa muestra que yo también estoy llegando a la ultranza. A lo mejor, como dije al principio, la ortodoxia moderna del siglo XX no era tan moderna como se creía, a lo mejor no era más moderna que yo, pero antes de degradarme yo también hasta la competencia, prefiero dar fin a esta confesión pública de mi herejía. Sólo me queda añadir que a los que me escuchan les aconsejo no perder el tiempo levantándose una hoguera, porque a estas alturas difícil me sería retractarme. [U]