

La posmodernidad, lo sublime y un ojo cortado

Nota a propósito de la estética de Jean-François Lyotard

Fecha de recepción: 22 de septiembre de 2010 - Aceptación: 23 de noviembre de 2010

LUIS ORLANDO ESPINOSA RAMÍREZ

Resumen

En 1979 el filósofo francés Jean-François Lyotard (Versalles 1924-París 1998) escribe *La condición posmoderna*, libro que tiene "por objeto la condición del saber en las sociedades más desarrolladas". Cerca de treinta años después, en la circunstancia actual, su pensamiento sigue teniendo la más plena de las vigencias y los términos "posmodernidad", "posmodernismo", "posmoderno" son recitados en una amplia gama de discursos que se ocupan igual de los más variados saberes, inclusive, por supuesto, los del arte y la estética.

En el presente artículo se sigue el pensamiento del filósofo francés en lo que tiene que ver con su estética y, más específicamente, con la estética de lo sublime, propia, según el autor, de los tiempos y del arte contemporáneos. Este texto hace parte de una investigación sobre *Estéticas contemporáneas e imagen*.

Abstract

In 1979, the French philosopher Jean-François Lyotard

(Versailles 1924-Paris 1998) wrote *The Postmodern Condition*, a book that "achieves the status of knowledge in the most developed societies." Nearly thirty years later, under current circumstances, his thinking still has the fullest of the validity, and the terms "postmodernity," "postmodernism," "postmodern" are quoted in a wide range of discourses that deal with the most varied knowledge, including, of course, art and aesthetics.

In this article, we follow the thinking of the French philosopher in regards of aesthetics and, more specifically, the aesthetics of the sublime, itself, according to the author, the aesthetics of the times and contemporary art. This text is part of an investigation into *Contemporary Aesthetics and Image*.

Palabras clave

Modernidad, posmodernidad, estética, sublime, imagen.

Key Words

Modernity, postmodernity, aesthetics, sublime, image

Quando los ojos ven lo que nunca vieron, el corazón siente lo que nunca sintió. ¡Oh! ¡Qué felicidad no imaginada, privilegio único del primer hombre, llegar a ver con novedad y con advertencia la grandeza, la hermosura, el concierto, la firmeza, y la variedad de esta gran máquina criada! Fáltanos la admiración comúnmente a noso-

tros, porque falta la novedad, y con esta la advertencia. Entramos todos en el mundo con los ojos cerrados; y cuando los abrimos al conocimiento ya la costumbre de ver las cosas, por maravillosas que sean, no deja lugar a la admiración...

Baltasar Gracián

Un tiempo que no está afuera, sino dentro de nosotros (...) Es hoy y es la antigüedad más antigua, es mañana y es el comienzo del mundo, tiene mil años y acaba de nacer (...) Simultaneidad de tiempos y de presencias: la modernidad rompe con el pasado inmediato sólo para rescatar al pasado milenario y convertir a una figurilla de fertilidad del neolítico en nuestra contemporánea (...) Presente intacto, recién desenterrado, que se sacude el polvo de siglos, sonrío y, de pronto, se echa a volar y desaparece por la ventana.

Octavio Paz

La búsqueda del presente

1. Input-output. Cuando la ciencia sonrío para sus adentros

Las prácticas y las formas del saber han tomado nuevos rumbos en la historia reciente. A partir de la Segunda Guerra Mundial, cuando se instauran categóricamente las nuevas tecnologías, la sociedad y la cultura contemporáneas entran en una crisis que se manifiesta en todos los sentidos e implica un paquete considerable de cambios en las estructuras de la tradición de la modernidad.

La condición posmoderna de Jean-François Lyotard es un informe sobre estas

transformaciones operadas en el presente, en particular sobre la condición del saber en las sociedades más desarrolladas, las postindustriales. A esta nueva condición se la ha designado con el término “posmoderna”. La palabra, advierte Lyotard en la “Introducción”, es de uso corriente en diversas posturas disciplinares y hace alusión a las reformas que ha venido sufriendo el saber desde finales del siglo XIX: la ciencia, la literatura, el arte y, en fin, todas las áreas del conocimiento se han visto tocadas por las crisis de los llamados grandes relatos.

El saber no se reduce al saber científico. De hecho, la ciencia compite con la otra gran forma del saber, el narrativo, que no ha encontrado en la cultura occidental la misma legitimidad. “Desde Platón la cuestión de la legitimidad de la ciencia se encuentra indisolublemente relacionada con la legitimación del legislador” (Lyotard, 2004, p. 23). La verdad y la justicia son declaradas, entonces, por una misma persona de manera tal que, desde esta perspectiva, la distancia entre lo político y lo ético y la ciencia es tan solo aparente. Esta condición se mantiene en

Reseña de autor

Luis Orlando Espinosa Ramírez,

Universidad Central (lespinosar@ucentral.edu.co)

Comunicador Social, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Realizador de Cine y Televisión, Universidad Nacional de Colombia. Estudios de Maestría en Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana. Magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, Universidad Nacional de Colombia. Profesor en varias universidades de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (Escuela de Cine y Televisión), Universidad Pedagógica Nacional (Facultad de Bellas Artes), Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (Facultad de Comunicación Social), Universidad del Rosario (Escuela de Ciencias Humanas), entre otras. En la actualidad, profesor-investigador en la Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte, Departamento de Comunicación, de la Universidad Central.

nuestros días. Así, los vínculos del saber con el poder y el gobierno resultan evidentes.

En la posmodernidad, no obstante, a la hegemonía del poder de la ciencia, que se encuentra en estado de deslegitimidad y que tiene un saber parcial, se opone el saber narrativo. Si la ciencia está hecha de enunciados denotativos, el saber se entiende como un conjunto más amplio que comprende el saber-hacer, el saber-vivir, el saber-oír, etc., y todos los tipos de enunciación: denotativos, “performativos”, prescriptivos (Lyotard, 2004, 25-28): los juegos de lenguaje, de los que habla Wittgenstein, que hacen posible el lazo social. La naturaleza de este lazo es una en la modernidad y otra, por supuesto, en la posmodernidad.

El saber ha sufrido mutaciones drásticas y ahora tiene la forma de la información, y esta a su vez tiene valor de cambio. Con la introducción generalizada de las máquinas en la sociedad y en la cultura todo se determina por su operatividad, por su eficacia instrumental. También el saber que, en este sentido, tomará el cuerpo de una mercancía o, dicho con más precisión, se convertirá en mercancía, en objeto intercambiable regido por la lógica de la compra y la venta.

En la circunstancia posmoderna la lógica social se altera, y se determina por la relación productores-consumidores. Todo se vende, todo se compra, todo tiene un precio. Aquí el saber ya no se constituye en cuanto que una reivindicación del espíritu, según la tradición de la modernidad. Ahora es mercancía que se disemina a partir de la retórica de la oferta y la demanda. En cuanto que fuerza de producción, el saber se vincula con los ejercicios del poder y, así, la economía capitalista comienza a competir por el control con el Estado y con la sociedad civil.

En efecto, en la condición *posmoderna* —esa que según la etimología de la palabra *estaría* después de la modernidad— los grandes relatos pierden legitimidad. La causa de tal decadencia se podría encontrar en la primacía y el protagonismo de la técnica y la tecnología que centran su atención “sobre los medios de la acción”, ya no en el fin. También se podría hallar en la hegemonía absoluta del liberalismo que tras derrocar otras posibilidades —el comunismo, por ejemplo— se expande a partir de una lógica que privilegia el individualismo y la comercialización del mundo. No obstante, dice Lyotard, estas hipótesis son ilusorias. Si bien es factible calcular las injerencias de estos “orígenes” de la posmodernidad en los estatutos del saber contemporáneo, antes es necesario pensar en el nacimiento de la *deslegitimación*. Tal estaría, más precisamente, en el momento en que los discursos científico y filosófico se enfrentan a sí mismos y notan que sus afanes de universalidad son inaplicables, improcedentes; cuando la institución científica, obsesionada por dar razón de la verdad en términos lógico proposicionales, avanza desmedida hacia pretensiones de universalidad que no puede alcanzar; cuando se ampara en la legitimidad que le da la filosofía. Ambas comparten la ambición de lo verdadero, ambas luchan por el triunfo de la libertad, ambas esgrimen las armas únicas de la razón. No obstante, ambas mantienen un diálogo ilusorio con la realidad y solo hablan consigo mismas. Monologan y se autovalidan. Y, de hecho, se rechazan:

La ciencia positiva no es un saber. Y la especulación se nutre de su supresión. De este modo, el relato especulativo hegeliano contiene en sí mismo, y según el testimonio de Hegel, un escepticismo con respecto al conocimiento positivo (Lyotard, 2004, 74).

En la posmodernidad, no obstante, a la hegemonía del poder de la ciencia, que se encuentra en estado de deslegitimidad y que tiene un saber parcial, se opone el saber narrativo.

Cuando se tornan difusos, el proyecto comunicativo y el lenguaje llegan entonces la pérdida de la fe y la incredulidad. En últimas, se puede decir que el origen de la posmodernidad se corresponde con la crisis del pensamiento metafísico. En la toma de conciencia de estos hechos, más bien, podría hallarse el punto de partida de la condición posmoderna, cuando se nota que la “ciencia sonríe para sus adentros”, según la célebre expresión de Robert Musil.

En *La posmodernidad (explicada a los niños)* Lyotard se pregunta “¿Qué es pues lo posmoderno?”, y responde: “Con seguridad (lo posmoderno) forma parte de lo moderno. Todo aquello que es recibido, aunque sea de ayer (...) debe ser objeto de sospecha” (Lyotard, 1994, p. 23). Y más adelante agrega:

Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolución de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable (Lyotard, 1994, p. 25).

Tal vez la pregunta que origina esta nota sea precisamente la que se plantea Lyotard en el libro citado en el párrafo anterior: ¿Qué es pues lo posmoderno? Con (in) seguridad denotativa la respuesta es la que el autor arroja al final del mismo aparte con tonos categóricos, exigentes, prescriptivos: “La respuesta es: guerra al todo, demos testimonio de lo impresentable, activemos los diferendos, salvemos el honor del nombre” (Lyotard, 1994, p. 26).

Input-output (sic).

2. Lo sublime, lo impresentable

Pensado por Lyotard, todo el arte moderno es sublime en tanto que tiene la pretensión de presentar lo impresentable, es decir, la *Idea*. Arte moderno es aquel que permite “hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver” (Lyotard, 1994, p. 21). El momento histórico que mejor representa esta vocación está dado por las reformas y los logros que alcanzaron las vanguardias de principios del siglo XX.

La ambigüedad y el descrédito del término “vanguardia”, no constituye un obstáculo dada su aceptación en la historia del arte; lo empleo aquí para nombrar las convulsiones que en la esfera artística generaron un número determinado de posturas plásticas—expresionismo, surrealismo, dadaísmo, cubismo, etc.—, todas ellas unidas por un común denominador: conciencia del presente y anhelo creativo por poseer el porvenir.

Dada semejante pretensión, y para alcanzarla, la vanguardia tiene noción de sí misma y se atreve a transitar el único camino que le resulta concebible y legítimo, a pesar de lo incierto o de lo desconocido: el de la “errancia” o el del éxodo, el de la experimentación o el de la búsqueda incondicional.

Jürgen Habermas escribe en este sentido y le pone peros a la filosofía vanguardista, al tiempo que celebra el presente:

La vanguardia se ve a sí misma invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado. Pero ese volcarse hacia delante, esta anticipación de un futuro indefinible y ese culto de lo nuevo, significan, en realidad, la exaltación del presente (...) Este valor nuevo atribuido

a la transitoriedad, a lo elusivo y efímero, la celebración misma del dinamismo, revela una nostalgia por un presente immaculado y estable (Habermas, 1989, p. 133).

Que quede claro: Habermas es un filósofo moderno y defiende, en consecuencia, el proyecto moderno; las vanguardias artísticas serían parte de él y, en este sentido, habla, al tiempo, de *exaltación* del presente y de *nostalgia* por el presente. Para Jean-François Lyotard el asunto no es igual. En una de las conferencias pronunciadas en 1964 y compiladas bajo el título genérico *¿Por qué filosofar?* el pensador francés denuncia a los filósofos y su afán por interpretar al mundo sin alterarlo:

(...) se trata de transformarlo (...): la humanidad solo se plantea los problemas que está en condiciones de resolver (...). Si hay que transformar el mundo es porque él mismo se está transformando. (...). Si es verdad que el mundo pide ser transformado es porque hay un sentido en la realidad que pide acontecer (Lyotard, 1989, p. 150-168).

La filosofía no ha de conformarse con ser puramente teórica, ha de arreglárselas para ser un discurso que tenga la voluntad y la capacidad de intervenir y transformar, tal y como antes había querido Marx. Esta idea va a mantenerse durante toda la obra de Lyotard y va a ser en el mundo de la estética donde, justamente, adquiere una dimensión mayor. El arte constituye para él la posibilidad práctica de la creación “incondicional”, es decir, al margen de las reglas establecidas para lograr la novedad, lo nuevo. Nociones como “lo bello” o “armonía”, tradicionalmente definitivas para pensar y hacer el arte, pasan a un segundo plano y su lugar es tomado por las rupturas del arte moderno, el de las vanguardias.

En efecto, las búsquedas estéticas y artísticas de los movimientos de vanguar-

dia empiezan a tener sentido cuando se las empata con la noción de “Idea”, cuando se admite que su proyecto, entre otras cosas, busca *mostrar aquello que se puede concebir pero no se puede ver*. La lógica que se incrusta en las estéticas vanguardistas es una suerte de dialéctica negativa: se muestra lo que no se puede ver a partir de un trabajo de desrealización, de contenidos ausentes. La noción de *representación*, tan cara a la modernidad, se ve desplazada por la de *presentación*. A la estética de lo bello, Lyotard opone la estética de lo sublime. Se trata de un diferendo entre el presente —o la presencia— al que habitualmente llamamos realidad y el pensamiento que tiene la potencia de exiliarse de la realidad o de ir más allá del presente.

En el arte moderno hay algo que se presenta a la percepción y al conocimiento del espectador como reconocible o como ya sabido; no obstante, lo que se presenta es una pura apariencia, un reflejo que no tiene, no puede tener, la sustancia del objeto que se supone reflejado. De esto, que no es más que apariencia sofisticada, surge inmediatamente la nostalgia, el placer y el consuelo de la nostalgia (Lyotard, 1994, p. 25). Lo sublime de la modernidad

es una combinación intrínseca de placer y de pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto (Lyotard, 1994, p. 25).

El proyecto de las vanguardias no logra salvarse de la definición de lo moderno, de la pena y el dolor que se produce cuando se confirma que sus formas plásticas y sus aventuras formales siguen pegadas a un afán de “presentación que esclaviza el pensamiento a la mirada y la desvía de lo impresentable” (Lyotard, 1994, p. 22).

“Belleza es
forma de la
finalidad de un
objeto en cuanto
es percibida
en él sin la
representación
de un fin”

Tal vez no muy lejos de esta apreciación, en las “Notas sobre la poesía”, Paul Eluard y André Breton escriben con la decidida intención de borrar toda posibilidad que quede para pensar el pensamiento como una práctica reproducible, como algo que también se puede definir a partir de su ausencia:

El pensamiento no tiene sexo; no se reproduce.

Un poema debe ser un cataclismo del intelecto. No puede ser otra cosa.

Cataclismo: es un sálvese quien pueda solemne y a prueba de todo; imagen de lo que debería ser, del estado donde los esfuerzos ya no cuentan.

Se arruina alguna cosa al cumplirla o al representarla en su más puro y hermoso estado.

En el poeta: la oreja ríe; la boca jura;
es la inteligencia, el despertar que mata;

es el sueño que sueña y ve claro;

es la imagen y el fantasma que cierran los ojos;

es la falta y la laguna que se han creado (Breton y Eluard, 2004, p. 16).

El gran dolor en el pensamiento de lo sublime está dado por el diferendo entre imaginación y razón, por la distancia insalvable que separa drásticamente a la una de la otra: todo esfuerzo es inútil y, por más que lo intente, en la carrera la imaginación nunca alcanza a la idea, y viceversa. Este dolor, sin embargo, no es puro dolor. El pensamiento acepta la imposibilidad que tiene a la hora de imaginar lo que le resulta inimaginable, pero en esta aceptación se siente grande porque, igual, se sabe capaz de ir más allá de los límites de la experiencia.

Para Kant, en “el sentimiento de placer y dolor nada es designado por el objeto, sino que el sujeto siente de qué modo es afectado por ella”. Para el filósofo alemán la obra de arte contiene a la mirada que lo observa y admite que es creada también

por ella y por la presencia del sujeto, pero, sobre todo,

(...) la representación en este caso es referida al sujeto, más aún, al sentimiento de la vida misma, bajo el nombre de sentimiento de placer y dolor; lo cual funda una facultad totalmente particular de discernir y de juzgar que no añade nada al entendimiento, sino que se limita a poner la representación dada en el sujeto frente a la facultad total de las representaciones, de la cual el espíritu tiene conciencia en el sentimiento de su estado (Kant, 2007, p. 129).

Así, la imaginación se presenta como una categoría semejante al entendimiento, aunque el juicio estético es independiente y autónomo. El arte no se juzga mediante conceptos predeterminados. El juicio estético no es *determinante*, es decir, no consiste en la aplicación de un concepto determinado a un objeto para conocerlo, sino *reflexionante*: la representación artística se refiere al sentimiento de placer y dolor del sujeto, es decir, al conjunto de sus facultades de conocer para ver cómo las afecta. La satisfacción que se logra por vía de la imaginación consiste en el *juego libre de las facultades* de imaginar, entender y conocer (Kant, 2007).

“Belleza es forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin” (Kant, 2007, p. 166). Con esta definición Kant introduce un nuevo principio que hasta entonces no había sido considerado por las estéticas previas: el de *finalidad formal*. En la postura kantiana no importan ni la funcionalidad de la representación, ni la idea de perfección. Se anulan los nexos que pueda tener la representación con un objeto que la preexista y con los conceptos previos. El objeto bello es la causa o el fundamento de su posibilidad y, por tal razón, precisa-

mente, es bello. No persigue ningún fin que no pueda ser declarado en su mismo ser, no constituye un medio para alcanzar otro fin que le resulte externo.

La estética de Kant no es, pues, funcionalista ni instrumentalista. Con esta lógica rompe, igual, con la tradición que declaraba la perfección como calidad de la belleza, toda vez que esta forma de pensar le resulta a Kant vinculada con el intelecto, luego entonces, ya no enmarcada dentro de los horizontes del juicio estético.

La finalidad estética es formal porque pone en primerísimo lugar la *forma* de la obra o del objeto; lo que importa en el pensamiento de Kant es la constitución interna de la *representación*, su estructura, su apariencia sensible. Lo definitivo es la posibilidad que invita a la contemplación, que puede, efectivamente, ser contemplada sin que este ejercicio remita a otra práctica que a ella misma. La contemplación no puede estar condicionada por la lógica del uso o la función, so riesgo de que se desbarate la noción de lo bello. El juicio estético emana de la contemplación de la forma y no quiere intervenirla con categorías foráneas, de manera que la forma deviene interés, un juicio de gusto puro, que no puede tomar una configuración práctica.

3. Después del presente

En consideración a la pregunta ¿Qué es pues lo posmoderno?, Lyotard responde que no se trata, como se suele creer habitualmente, de un momento histórico cronológicamente posterior a la modernidad, de una etapa que surge como reacción a la anterior. Más bien, explica, “el posmodernismo no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante” (Lyotard, 1994, p. 23).

En atención a la misma inquietud, Lyotard no disimula su decidido enojo por una tradición que ha buscado la totalidad, también en la reconciliación de la razón y la imaginación. En sus palabras, la posmodernidad sería una necesaria superación de las categorías de la modernidad, un reclamo en contra de los rangos de lo absoluto y de la unidad, como se lee a continuación:

Ya hemos pagado suficientemente la nostalgia del todo y de lo uno, de la reconciliación del concepto y de lo sensible, de la experiencia transparente y comunicable. Bajo la demanda general de relajamiento y apaciguamiento, nos proponemos masculiar el deseo de recomenzar el terror, cumplir la fantasía de apresar la realidad. La respuesta es: guerra al todo, demos testimonio de lo impresentable, active-mos los diferendos, salvemos el honor del nombre (Lyotard, 1994, p. 26).

Las palabras de Lyotard acusan la ilusión del proyecto ilustrado, su fracaso histórico y político. Para el filósofo francés hay una crisis del pensamiento metafísico y de los relatos unificadores. Frente a esto se para la posibilidad de un nuevo pensamiento que igual tiene repercusiones evidentes en todas las esferas de la vida social. Ante la pérdida de la unidad, la fragmentación y la hibridación aparecen como las constantes adjetivas en el saber reformulado, en el saber posmoderno, ese que surge “después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (Lyotard, 2004, p. 9).

La ética, la estética y la política no son tipos de pensamiento que tengan esferas de aplicación particulares ni manifestaciones del pensamiento que aparezcan singularmente. Ética, estética y política constituyen una triada que está presente en todo, es decir, cada una de estas formas del pensamiento y de la acción

está asociada a las otras: las tres están presentes en cada espacio de la vida social. A pesar de que no son absolutamente autónomas, sí tienen niveles de diferencia. La estética es, para Lyotard, un espacio en el que surgen los “conceptos críticos más discriminatorios” (Vega, 2002, p. 77), es decir, las manifestaciones artísticas obedecen a *otra lógica*, a una que se libra de la homogeneidad del lenguaje institucionalizado. Esta otra lógica del arte es la *diferencia*, de donde surge el pensamiento estético de Lyotard que sistemáticamente aboga por la defensa de la diferencia, por su salvación.

El litigio entre razón e imaginación es inevitable y, de hecho, se puede resolver. Las formas de la ley, las normas, las reglas, cualesquiera que sean, se presentan como la garantía llamada a dirimir el conflicto. Pero, más allá de esta solución legal, el diferendo se mantiene *insalvable* en cuanto que lo que se confronta es la *diferencia irreductible de los lenguajes*: independientemente de los lenguajes que estén enfrentados, en conflicto, cada uno de ellos tiene una especificidad intransferible que obstaculiza la traducción absoluta. Todo ejercicio de traducción escapa a la literalidad total, a la homologación perfecta, de manera tal que cualquier acto de traducción lo es también de traición. “Esta cosa no es definible de otra manera. Es de la misma naturaleza de esa energía que rehúsa responder a lo que es” (Breton y Eluard, 2004, p. 16).

Si se trata de defender la diferencia y, sobre todo, de habitar en ella, se deben acordar unas normas mínimas que, en efecto, la mantengan.

4. La nostalgia de lo imposible: encontrando lo que no se ha perdido

Lo sublime posmoderno se liga a la nostalgia de lo imposible:

(...) alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma. Aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable (Lyotard, 1994, p. 25).

En la estética posmoderna no se trata de continuar con una tradición ni de mantener respeto por el canon. Lo establecido, de hecho, debe ser considerado como una posibilidad superable e incluso violable o violentable. La premisa que defiende Lyotard aboga por la más novedosa de las novedades: no tiene sentido seguir indagando en una circunstancia que ha caducado históricamente y que ha demostrado su insuficiencia a la hora de dar cuenta de una diversidad absoluta, que se resiste al empaque genérico. Si la obra de arte es una subversión del deseo, debe ser entonces, por definición, subversiva. El único propósito del arte posmoderno es lograr la revolución radical, ese es el parámetro del que no puede olvidarse, el de la más explosiva convulsión estética.

Cada obra se admite como un mundo nuevo organizado según un conjunto de reglas propias que se tornan inválidas si se las quiere aplicar en otro momento a la creación de otro mundo, de otra obra. Estas reglas surgen de la obra misma que las invierte y las pone a prueba por tan solo una vez en la vida porque, repito, el prototipo muestra su agotamiento y su impertinencia también cuando se lo quiere poner como esquema interpretativo. No hay reglas, no hay mandato, no hay prohibición.

El artista ha de asumirse como un creador a priori que trabaja sin conocer ni el fin ni la forma última de aquello que surge de

su potencial creativo. Si no hay modelo no hay ruta ni pasos precisos que se puedan dar según un método universal. Las exigencias normativas de la academia, ofrecidas como obligatorias para consolidar ciertos ideales alusivos a nociones prácticas y teóricas como el estilo y el modo, por ejemplo, constituyen para el pensamiento de Lyotard un impedimento para que lo impresentable sea presentado. El arte posmoderno se busca en la medida en que se encuentra, se encuentra en la medida en que se busca, aunque, en rigor, no se sabe qué se busca hasta que (no) se lo encuentra. El manual de instrucciones para ser un artista correcto o para ser un artista moderno no sirve. Lyotard lo tira despreocupado a la caneca de basura, pero no sin recordar antes (o después) que si la posmodernidad es el origen de lo moderno, “una obra de arte no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna” (Lyotard, 1994, p. 23).

El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. Posmoderno será comprender según la paradoja del futuro (pos) anterior (modo) (Lyotard, 1994, p. 25).

La estética posmoderna busca una nueva legitimidad, una que se libre de los compromisos universales y de la obligación forzada de asistir a las prácticas artísticas y darles luz para iluminar los senderos de la creación. Así como el discurso científico posmoderno no puede apelar a los grandes relatos para legitimarse, la estética posmoderna no puede tampoco hacerlo. Lo válido es forma de lo particular, de la singularidad

absoluta que se resiste a la reiteración, del “pequeño relato”, que “se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa”, escribe el filósofo (Lyotard, 2004, p. 109). La estética posmoderna deslegitima la herencia y abre “un estado del pensamiento”, que cambia las relaciones tradicionales con el sentido.

5. La navaja del barbero que dulcemente raja el ojo

Dicho en pocas palabras, de lo que se trata es de encontrar un nuevo sentido, uno que no esté incrustado en los marcos de lo predecible. Con todo y que Lyotard insiste en ver a la vanguardia como un fenómeno moderno, el sublime posmoderno podría identificarse en aquel tipo de obra en el que se impide la presentación misma.

Pienso, a la luz de los comentarios hechos hasta el momento, la escena que sigue y la circunstancia en la que fue escrita. Un crédito nos advierte: “Érase una vez”... La escena es precisa. Un hombre, mientras fuma, afila sin afán, con movimientos expertos, una navaja. Para probar la eficacia de su trabajo se corta la uña del pulgar de la mano izquierda. Sale al balcón. Afuera la noche lo espera y le da su luz. El hombre apoya las manos sobre la baranda, como para descansar. Su sombra se proyecta atrás, sobre la pared. El hombre mira arriba; el humo del cigarrillo sale copioso de su boca. La luna llena se impone como un círculo perfecto de luz en medio de la negrura de la noche. De repente una nube se acerca, amenazante. En primer plano una mujer mira justo al frente. Nos mira. La mano izquierda del hombre le abre los párpados, mientras la derecha se aproxima empuñando la navaja. Afuera la luna es atravesada, lacerada, por la aguda nube. Adentro, la distancia entre

La estética posmoderna busca una nueva legitimidad, una que se libre de los compromisos universales y de la obligación forzada de asistir a las prácticas artísticas y darles luz para iluminar los senderos de la creación.

la mirada y la imagen se ha reducido drásticamente. Ahora el ojo que mira está íntima, peligrosamente, cerca del ojo que es mirado. En primerísimo primer plano la navaja fluye imparable y, por fin, el cortante filo taja horizontalmente el ojo. Pronto el humor vítreo se derrama transparente.

Lo que se acaba de describir es, por supuesto, la secuencia inaugural de *Un chien andalou*, la película surrealista por excelencia, coescrita por Luis Buñuel y Salvador Dalí. Se sabe que el proceso creativo que siguieron los dos autores prescindía voluntariamente de cadencias lógicas y de imágenes que pudieran tener cargas históricas o simbólicas específicas. Su interés era, justamente, crear una película en la que la posibilidad del significado se bloqueara, una película que trastocara toda cadencia discursiva preestablecida. En *Mi último suspiro*, Luis Buñuel cuenta cuál era la lógica que se instauraba en las jornadas de escritura del guión:

Estábamos en tal simbiosis que no había discusión. Trabajábamos recibiendo las primeras imágenes que nos venían a la mente y rechazábamos sistemáticamente todo lo que podía venir de la cultura o de la educación. Debían ser imágenes que nos sorprendieran y fueran aceptadas por ambos sin discusión.

El interés era, en últimas, poner en cine un sueño, algo así como un sueño: —“Dalí me dice: “Esta noche he soñado que hormigas pululaban en mi mano”. — Yo dije: ¡Y bien! Yo he soñado que cortábamos el ojo de alguien”. El sueño es, según la anécdota, el detonante de la película, el punto de arranque. Había que empezar por cortar un ojo. Y así se hizo.

Según cuentan sus autores, el guión se escribió en seis días en los cuales la charla se planteaba en términos semejantes a los que a continuación transcribo:

Por ejemplo, la mujer se hace de una raqueta de tenis para defenderse del hombre que quiere atacarla; éste mira entonces alrededor suyo buscando algo y (hablando con Dalí):

¿Qué es lo que ve?

— *Un sapo que vuela.*

— *¡Mal!*

— *Una botella de coñac.*

— *¡Mal!*

— *Bueno, yo veo dos cuerdas.*

— *Bueno, pero ¿qué hay tras esas cuerdas?*

— *El tipo que las jala se cae porque está arrastrando algo demasiado pesado.*

— *Ah, está bien que caiga.*

— *En las cuerdas, hay dos grandes calabazas secas.*

— *¿Qué más?*

— *Dos hermanos maristas.*

— *¿Y luego?*

— *Un cañón.*

— *Mal, mejor un sillón de lujo.*

— *No, un piano de cola.*

— *Muy bien, y sobre el piano un asno... no, dos asnos putrefectos.*

— *¡Magnífico! Es decir que hacíamos surgir imágenes irracionales sin ninguna explicación (Buñuel, 1982).*

Si la *diferencia* es la tensión que se da entre el sentido y el discurso, y si en el arte el sentido es diferente de la significación y de la designación (Vega, 2002, p. 78), en esta película, me parece, cualquier intento por reducirla en niveles lingüísticos o a significados unívocos y estables resulta arisco o reticente. En la primera imagen, por ejem-

1. *Un chien andalou* (Un perro andaluz). Dirección: Luis Buñuel. Guión: Luis Buñuel y Salvador Dalí. Fotografía: Albert Duverger. Montaje: Luis Buñuel. Escenografía: Pierre Schilzneck. Reparto: Simone Mareuil, Pierre Batcheff, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Jaume Miravittles. Francia (París, 1929).

plo, ¿qué es lo que vemos, si no la negación misma del ver? Dicho por el diccionario de la RAE, lo sublime es lo excelso, lo eminente, lo de elevación extraordinaria, mientras que lo subliminal es aquello que está por debajo del umbral de la conciencia.

“En el cinismo de la innovación se oculta seguramente la desesperación de que ya nada suceda. Pero innovar consiste en hacer como si sucedieran muchas cosas, y en hacer que sucedan” (Lyotard, 1988, p. 110). ¿Qué pensar de una navaja que corta un ojo? ¿Ascenso eminente o descenso subconsciente? ¿Sobrerrealidad o subrealidad? ¿Qué sucede? ¿Sucede?

Al final de la película, un nuevo crédito advierte: “Con la primavera”. Antes de que ruede el crédito final sobre la pantalla –*The End*– algo más sucede. Según lo escrito en el guión de Buñuel y Dalí todo finaliza así:

Todo ha cambiado. Ahora se ve un desierto sin horizonte. Plantados en el centro, hundidos en la arena hasta el pecho, se ve al personaje y a la joven, ciegos, con las ropas desgarradas, devorados por los rayos del sol y por un enjambre de insectos (Buñuel y Dalí, 2004, p. 60).

6. ¿The End?

¿Qué sucede? ¿Sucede? ¿Guerra al todo? ¿Testimonio de lo impresentable? ¿*The End*?

Bibliografías

1. Breton, André; Eluard, Paul. (2004). Notas sobre la poesía. En *Actas surrealistas*. Buenos Aires: Quadrata.
2. Buñuel, Luis. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janes.
3. Buñuel, Luis; Dalí, Salvador. (2004). Prólogo. En *Actas surrealistas*. Buenos Aires: Quadrata.
4. Habermas, Jürgen. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.
5. Kant, Immanuel. (2007). *Crítica del juicio*. Edición y Traducción de Manuel García Morente, 1977. [Título original alemán: *Critik der Urtheilskraft* (1790)]. Madrid: Espasa Calpe.
6. Lyotard, Jean-François (1988). Lo sublime y la vanguardia. En *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial.
7. Lyotard, Jean-François. (1989). *¿Por qué filosofar?* Barcelona: Paidós.
8. Lyotard, Jean-François. (1994). *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
9. Lyotard, Jean-François. (2004). *La condición posmoderna*. Cátedra: Madrid.
10. Vega, Amparo. (2002). Defensa del ojo: aprender a ver es desaprender a reconocer. La primera estética del deseo en JF Lyotard. En *Ensayos. Historia y Teoría del Arte* (6). Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia.