

imaginar, narrar, más aún: presentar, de hacer vivir, en síntesis, de crear mundos nuevos, que ningún artista había tenido a su disposición hasta el presente. Porque, como lo explica Philippe Quéau, «la real apuesta en materia de creación (...) no se sitúa enteramente en las imágenes finalmente producidas, sino que tiene su fuente en la concepción del programa (...) El creador se sitúa en el lugar del demiurgo que crea las condiciones de producción de lo visible (...) Ya no se trata solamente de crear lo visible, sino de simular las condiciones de producción de algo visible todavía informulado...»⁴. No se trata, evidentemente, de hacer una crítica sistemática y retrógrada de esos nuevos medios de los que surgirán unas artes que no sustituirán a las otras sino que se añadirán a ellas, como el cine se añadió a la pintura, a la literatura y a la música, sin por ello hacerlas obsoletas.

En efecto, la primera virtud de todo arte nuevo es obligar a las otras artes, aparentemente amenazadas, a repensarse y tornar a su esencia, o sea a lo que sólo cada una es capaz de hacer en relación a las otras, así como la fotografía obligó a la pintura a radicalizarse, y como, en la actualidad, el vídeo y las nuevas técnicas obligan y obligarán al cine a encontrar su especificidad. No, no se ha de buscar bajo la habitual inspiración de la nostalgia o el resentimiento, un rechazo global a esas nuevas técnicas y las potencialidades estéticas que ofrecen. Pero, reconociendo su alcance, hay que ponerles límites, que son los de todas las artes tecnológicas o radicalmente dependientes de las técnicas, la industria y la economía, por no hablar de la arquitectura sometida a las exigencias del presupuesto, de la técnica, la ideología, la política en sus formas más pesadas. El costo de realización de un filme es ya un obstáculo considerable para su realización y hace depender al director de un mercado que lo priva de su esencial libertad. Se puede escribir un poema, una novela, un concierto sin un céntimo, hasta es posible, en tales condiciones, pintar un cuadro, pero no se puede empezar la menor realización cinematográfica sin un mínimo presupuesto. Un guión es todavía algo literario, pero ¿qué decir de esas técnicas de punta (un millón de francos por cada minuto de imágenes numéricas, en 1992)⁵? Las artes tecnológicas han corrido siempre el mismo riesgo: ser sometidas a criterios mercantiles más que estéticos.

Pero hay más: la máquina se interpone entre el creador y su obra (aparato de fotos, cámara de cine o televisión, pantalla, etc.) y una de las dimensiones esenciales del arte tiende a desaparecer: su dimensión de encarnación, a la vez social, histórica y biológica, porque la fuerza de lo numérico es también su debilidad: la técnica universal suprime toda parti-

⁴ Eloge de la simulation, *Champ Vallon*, 1986, p. 238.

⁵ *Debray*, op. cit., p. 390.

cularidad en la uniformización del vector. «Las imágenes numéricas» escribe Régis Debray «impresionan por su aspecto ahistórico y acósmico». Un cuerpo no pasa por ellas, no puede pasar porque, por otra parte y ahora, no es ya el presente de la duración sino lo instantáneo del tiempo real. Lo que allí se revela es el lenguaje binario y los algoritmos matemáticos que los han engendrado: un programa. Cálculo, no cuerpo, el cual, hondamente encarnado en el tiempo y el espacio, no puede programarse, porque su singularidad misma lo convierte en un evento irrepetible para siempre. Entonces ¿qué nos ofrecen, desde este punto de vista, las realizaciones numéricas? Una mimesis absoluta, con todos los efectos lúdicos y espectaculares que se quiera. Dicho de otra manera: algo programado. Una realidad calculable, una realidad virtual que ofrece a cada uno la suprema ventaja de ser a la vez más real que la imaginación y más controlada que la realidad concreta»⁶. O sea: lo contrario del arte, que es lo absolutamente imprevisible. Para el verdadero artista todo empieza cuando ya no sabe qué hacer, cuando se encuentra solo, desprovisto, como el primer día, a punto de arriesgarse en la oscuridad. Creía saber y no sabe nada. Las obras que ha producido hasta ahora no lo ayudan, al contrario: profundizan su angustia de haber sido y ya no ser, de haber triunfado (¿cómo?) y no triunfar nunca más. «Lo que hay de terrible en el arte» escribe Rilke «es que cuanto más se avanza, más se está obligado a lo extremo y aun a lo imposible». De aquí la creciente inquietud de avanzar en un territorio que el camino recorrido no ayuda a conocer. El trayecto de la obra, como el de la vida, es irreversible, porque se confunden. El arte es una manera de vivir por y en las formas, las cuales no reenvían a otra cosa, como el signo, sino que designan el movimiento de su propia aparición, de su propia manifestación.

Ahora bien: «lo fastidioso de estas tecnologías maravillosas es su fiabilidad: lo prevén todo. Son la definición misma del academicismo»⁷. Imagen de imagen: «El CYBER-SPACE es el resultado de un trabajo cooperativo entre el motor de realidad informática del laboratorio y el motor de realidad del cerebro». Y Paul Virilio, que cita estas palabras, agrega: «Así definido, el presente-viviente caro a los filósofos es apenas más que un CINE-VIVIENTE»⁸. Triunfo de lo numérico que suplanta y borra a la realidad, la cual deviene, en sentido estricto, su doble. Y aunque, como lo prevé Philippe Quéau⁹, «la imaginería por ordenador se anuncia (...) como un nuevo instrumento de expresión artística en su totalidad», aunque sea posible que un día podamos disponer de «interfaces hombres-máquinas tan sensibles como, por ejemplo, un arco de violín», lo

⁶ Paul Virilio: *La vitesse de libération*, Galilée, 1995, p. 84.

⁷ Debray, op. cit., p. 391.

⁸ Paul Virilio: *L'art du moteur*, Galilée, p. 192.

⁹ Op. cit., p. 239.

que permitirá ver nacer en ese dominio un nuevo «arte del cuerpo expresivo», el riesgo, con las técnicas de lo virtual, dado su extraordinario poder de simulación –y sin aludir a las fabulosas apuestas económicas que implica– es permanecer en la realidad según una descripción aprendida, por relamida y atractiva que sea. En suma: en el mundo de la fascinación y, por lo tanto, del poder.

En cuanto al arte, siempre se ha situado en otro campo. Para el arte, y se ha dicho muchas veces, el juego se da entre la realidad y lo real. En este rechazo de las certezas paralizadas de una y el enigma en movimiento, inaccesible, del otro. En ese pasaje jamás cumplido, siempre recomenzado de lo uno (lo actual) al otro (lo virtual). Escritores y artistas, sean cuales fueren sus épocas, su arte y su lenguaje, no han dicho otra cosa. Mallarmé: «Digo: ¡una flor! y, más allá del olvido en que mi voz ya no abraza ningún contorno, más allá de los consabidos cálices, se eleva musical, mera y suave idea, la ausente de todos los ramos»¹⁰. Y Paul Klee: «El arte no nos entrega lo visible, sino que hace visible». Es aquel movimiento –ese «espejo por debajo»¹¹– ese «aire o canto bajo el texto»¹², siempre debajo, los discursos, los temas, los mensajes y representaciones de todo orden¹³, que cada cual, a pesar de cuanto lo separa de los otros, persigue sin cesar: esos libros «donde no hubo más que escribir las frases (...) como para vivir basta con respirar el aire»¹⁴ soñados por Flaubert; esta «inmensidad», ese «torrente de mundo en una pequeña pulgada de materia»¹⁵ perseguido por Cézanne, ese «largo y razonado desorden de todos los sentidos» y esa «prosa en acción y no en relato» que era la poesía para Rimbaud y Pasternak, esta «oscuridad donde las palabras son acciones» o esa descarga directa sobre el sistema nervioso fuera de todo relato intuida por Faulkner y Bacon, para citar unos pocos ejemplos esencialmente tomados en préstamo a nuestra modernidad para que las apuestas se tornen más visibles. Este instante deslumbrador, en definitiva, donde a menudo la realidad y lo real se encuentran, donde la infinita virtualidad de lo real, rompiendo los límites de la realidad, se actualiza en el presente de la obra.

¹⁰ Mallarmé: «*Variations sur un sujet*», Oeuvres complètes, Pléiade, Gallimard, p. 368.

¹¹ Mallarmé, id., p. 382.

¹² Mallarmé, id., p. 386.

¹³ Cézanne: «*Lo insensato es tener una mitología preformada, ideas hechas acerca de los objetos y copiarlas en lugar de copiar lo real, lùs imaginaciones en lugar de la tierra*», Joachim Gasquet: Cézanne, Les éditions Bernheim-jeune, 1926, réédition Cynara, 1988: «*Lo que me dijo...*», p. 155. Y Picasso: «*La fotografía ha llegado oportunamente para liberar a la pintura de toda literatura, de la anécdota y hasta del tema*». Brassai: Conversations avec Picasso, Gallimard, París, 1964, p. 60, citado por Debray, op. cit., p. 369.

¹⁴ Carta del 25/26 de junio de 1953.

¹⁵ Op. cit., p. 156.

Entonces: este encuentro se cumple cada vez en la singularidad de una presencia, de un cuerpo. Porque de lo real sólo conocemos lo que nos deja presentir de él cada obra particular, faceta en que viene a reflejarse la completa luz del diamante, cuando, perturbando nuestra imagen de la realidad, deja surgir en el movimiento que la anima lo que aún carecía de nombre y existencia. Un desconocido que, en cada individuo creador, adviene al mismo tiempo que la obra se realiza. En ella se configura configurándose. Sea que se diga, con Dante «soy aquel que, cuando Amor me inspira, anoto»¹⁶ o quien habla con San Juan de la Cruz¹⁷, el Espíritu Santo, «el otro» con Rimbaud («Yo es otro»), «el ángel» con Rilke, la «cabeza de Medusa» con Celan, la «otra voz» con Octavio Paz o el «sujeto del poema» con Henri Meschonnic, esta dimensión totalmente virtual del individuo sólo puede tener lugar, actualizarse, en el trabajo mismo. En ese momento incandescente en que se opera la confluencia de lo colectivo (lo histórico, lo social, lo cultural) y lo particular (lo psicológico, lo inconsciente, lo biológico) en esta singularidad siempre renaciente, de la cual cada obra lleva la impronta corporal imposible de confundir, su ritmo. Es sólo con tal condición, porque escapa a cualquier intención, a todo deseo consciente de comunicación, a todo programa –insistamos– como este «otro», esta virtualidad que es el sujeto que escribe (o que pinta, compone, etc.) actualizándose en la obra, podrá despertar en su momento al «otro» del lector, el sujeto que lee (o contempla o escucha, etc.) por un proceso de transubjetivación que es el mismo por el cual se transmite la emoción estética. Proceso que, desarrollándose necesariamente fuera de toda intención consciente, de todo fin utilitario o demostrativo, representa para el autor tanto como para el lector, un encuentro con ese otro, ese sujeto virtual que es, en él, el desconocido de lo real.

Hoy, con el reino universal de la imagen y el triunfo de lo virtual, se impone una «estandarización de la visión»¹⁸ que apenas comienza. Televisión, vídeo, infografía, casco de inmersión, escáner de láser y sus imágenes producidas directamente en la retina, técnicas de una progresiva «intrusión ocular»¹⁹ y de un correlativo condicionamiento mental cuyos riesgos para el individuo son considerables. La alegoría del hombre de hoy es Don Quijote, para siempre prisionero en su logiciel de caballería, pero sin un Cervantes que lo saque de él por medio del humor y la sátira. Porque el arte y la literatura son, precisamente, una respuesta antici-

¹⁶ ... i mi son un che, quando/Amor mi spira, noto... La divina commedia, Purgatorio, canto XXIV, vv. 52/3.

¹⁷ «... pues el que habla en ella es el Espíritu Santo», Subida al Monte Carmelo, prólogo, 2.

¹⁸ Virilio, p. 114.

¹⁹ Id., p. 116.

pada, una resistencia obstinada a ese mundo de la manipulación perceptiva por el imperialismo de la vista. Si, por otra parte, «la visión ya no es la posibilidad de ver»²⁰ sino la imposibilidad de no ver, nos enseñan, justamente, que ver verdaderamente es no ver. Es perder el sentido, la realidad y, con mayor razón, su doble numérico, para entrar en el territorio del fuera-del-sentido, del no ver, que es el de lo real propiamente dicho. «La más alta forma de conocer y de ver es el conocer y el ver, el no conocer y el no ver» escribe el Maestro Eckhardt²¹ en una fórmula célebre a la cual parece responder en eco dos siglos más tarde la de San Juan de la Cruz: «No intentamos ver sino no ver»²². Estas palabras aparentemente sibilinas, ecos lejanos de un mundo sumergido para siempre, que, no obstante, siempre han estado actuando subterráneamente, se esclarecen hoy con una nueva luz que arrojan el arte y la literatura modernos, que han hecho del silencio del sentido (de la destrucción del discurso, de la representación) el fundamento de su rumbo. Comprender sin comprender, no ver. Travesía de la imagen y, con mayor razón, de su doble numérico. Fulgurante entrevisión de lo que es, al tiempo, la anulación y la posibilidad de todas las imágenes. De la infinita virtualidad de lo real, de esta luz unánime pero invisible que a menudo se encarna –relámpago, estallido– en la singularidad de cada obra, en su presente siempre recommencado.

Jacques Ancet

Traducción de Blas Matamoro

²⁰ Gary Hill citado por Virilio, p. 112.

²¹ Sermón del Día de Inocentes.

²² Esta respuesta de San Juan de la Cruz a un fraile que le pedía detenerse para contemplar ciertos palacios admirados por todos figura en la deposición del padre Martín de San José que cita José Ángel Valente en *La piedra y el centro*, Taurus, Madrid, p. 80 de la traducción francesa, José Corti, París, 1991.