

a toda la empresa un «estado definitivo»: un examen más atento nos lo hace descubrir inestable y frágil. Nos sentimos llevados a seguir por los estados ulteriores, donde el objeto producido se transforma o se deforma. Ha sufrido recortes, reescrituras, alteraciones, restauraciones arbitrarias, reinterpretaciones, sacralizaciones y desacralizaciones, manoseos debidos a la celeridad, pegotes (los bigotes de la Gioconda), por fin, una extraña descomposición.

Distender y fragmentar el momento de la obra es sólo uno de los aspectos de nuestras conductas teóricas y prácticas en relación con la obra de arte. Es siempre reconocerle una temporalidad propia, admitir una sucesión de totalidades provisorias. Una actitud más radical consiste en retirar todo soporte temporal, a preferirla efímera y perecedera, atribuirle apenas el tiempo de un gesto encerrado en el cuerpo del artista. Algunas obras contemporáneas desmienten su condición de obras, trabajan por su propio desmontaje, lo que en verdad sólo reclama del artista –nombre usurpado quizás intencionalmente– el esfuerzo de mostrarse en el acto de construir y destruir. La significación no se adhiere ya a ningún objeto producido. Está contenida en el concepto que condena al objeto conservable, o que lo parodia por medio de la provocativa reproducción mecánica.

La serie, la variación

Mientras circulaba la esquila funeraria del arte, se advertía la actitud inversa, la de esos artistas que persistían en amar y fijar ciertos gestos, objetos y lugares –a veces uno solo– como para salvarlos de un cataclismo. Como para invertir en norma modesta pero firme, la exigencia de similitud y construcción, en medio de un consentimiento general en contrario. Quien dio el ejemplo de esta búsqueda, entre otros, fue Alberto Giacometti. En su acercamiento a la figura humana, se obsesionó por el hallazgo de un punto del cual todo iba a depender. La cuestión no era lo perfecto. Se formulaba más simplemente: ¿Aguantará el cuadro, tendrá suficientes excusas como para autorizarse a sobrevivir? Toda la construcción, toda la similitud tenía como condición conseguir una pequeña zona de la tela. Un lugar del rostro, encima de la nariz, entre los ojos, donde se concentraba la verdad de la cara. Giacometti desesperaba de poder captarla. Hablaba de fracaso, de obra fallida. Multiplicaba sus tentativas, y las telas sobre el mismo tema se amontonaban, unas sobre otras.

La obra se recompone, entonces, ante nuestra mirada, en una pluralidad de figuras semejantes en su proyecto, y diferentes por su realización. Esto

mueve a reflexión. Tales series no son disipativas, sino variaciones sobre un tema. Es legítimo aquí evocar el lenguaje de la música.

La seriación poética y musical se confía al tiempo. En poesía, en los llamados poemas regulares, la repetición del ritmo, la estrofa, los estribillos, mantienen constante y previsible la estructura métrica y fonética. Una de las grandes formas abiertas de la poesía es la colección de piezas construidas conforme a la misma regla (por ejemplo: el soneto), con algunas excepciones que permiten percibir mejor las regularidades. En el río que huye, la misma onda desaparece y renace siempre diferente. El supremo canto de Orfeo, según la leyenda, surge de una cabeza cortada que lleva la corriente.

En música, el orden secuencial se manifiesta en diversos procedimientos repetitivos. Los más notables, según mi parecer, son los que administran el recomienzo regular y regularmente modificado de una estructura organizadora constante. Se ve que lo mismo reviste la apariencia de lo otro y viceversa. Pensemos en la forma de la chacona, que se origina en la repetición regular de una danza y una marcha. A continuación se dio el desarrollo del arte de las variaciones, que encuentra el secreto de conciliar la reiteración del trazado original y la constante transformación de lo que se apoya sobre dicho trazado. Se trata de una trama en la cual un elemento productor conserva su actividad. Este elemento pudo ser provisto por el azar o por el deseo de demostrar una sabiduría; la suprema elegancia consiste en aceptar lo arbitrario: componer sobre una melodía de moda o sobre las notas elegidas por el capricho de un príncipe. No basta con hablar de trama y tejido, porque se trata de mucho más que la modificación del diseño y los colores. Siento un incomparable júbilo cuando escucho el gran pasacalle para órgano o las *Variaciones Goldberg* de Bach. El género de la variación se liberará de la sumisión a la sección inicial y renunciará a volver al bajo: se abre una nueva libertad. Y en obras como las *Treinta y dos variaciones sobre un tema de Diabelli* de Beethoven, la variación ofrecerá al genio un recorrido –un camino– que abre espacios muy lejanos. Se comprueba la exaltación de una inagotable fecundidad imaginativa que avanza sin olvidar el primer pretexto que la lanzó a la ruta. Tantos rostros sucesivos hacen, a la vez, olvidar y reconocer una sola y misma proposición original. Todo ocurre como si la variación nos revelase la síntesis posible de lo que al principio vimos escindirse: la construcción totalizante y el movimiento que podría no detenerse. Las más conmovedoras obras del jazz consisten en practicar, al mismo tiempo, improvisaciones y variaciones.

Pienso ahora en los equivalentes visuales de la variación. También en los distintos estados de un grabado, etapas ciertas en el progreso de una concepción, pero asimismo respuestas a los problemas de la puesta en circula-

ción del grabado: desgaste de la placa, tintas, calidad del papel, etc. El grabador, sometido a las estrictas condiciones materiales de su trabajo, debe descubrir los recursos que le permitan ejercer su libertad inventiva, transformando la restricción técnica en ventaja.

Aparte de la serie de los estados de un mismo grabado, hemos de considerar la serie de los grabados sobre un mismo tema. La seriación fue constantemente practicada en el cuadro mismo de la llamada «tradición». La seriación produce la multiplicidad, bajo la suprema vigilancia de un principio de unidad. Reconozcamos que la serie está ligada a un tipo peculiar de placer. Es el placer de la repetición, a la vez previsible y sorprendente, dentro de una categoría de temas en un campo prefijado; es la dicha de permanecer dentro de un orden disciplinario y regular, pero en perpetuo recommienzo, por lo mismo, móvil y que deja a lo diverso y lo imprevisto manifestarse a cada momento como si el infinito aflorase en él. Las cabezas orientales de Castiglione, los personajes armados de Salvator Rosa, los puertos de mar de Stefano della Balla, los magos de Tiepolo, las maravillas de la montaña de Caspar Wolf, a veces la aparición de una sola y misma montaña, como el monte Fuji de Hokusai. El camino llama al movimiento y el movimiento confirma el camino.

III

Del origen

Si la obra es camino, ¿de dónde parte el camino, de dónde proviene la energía que lo recorre? Si es un movimiento sin término, ¿carece de comienzo, de origen?

Diderot escribe: «Hay un demonio “que trabaja en el interior de los artistas” y que les hace producir bellas cosas, sin que sepan cómo ni por qué»¹⁸. Vendrá luego Kant y dará a tal demonio el nombre de «genio». Kant, en la *Crítica del juicio*, exige que el juicio de gusto sea expresamente separado del concepto de perfección. No se puede juzgar la belleza por concepto, no se puede emitir sobre ella un juicio de conocimiento. El sentimiento interno es el único juez. La belleza es producida por el genio. Kant ha dado la siguiente definición de genio, que hemos de recordar porque sus ecos tienen gran actualidad: «El genio es el talento (don natural) que da reglas al arte. Puesto que el talento, como facultad productiva innata del artista, per-

¹⁸ Diderot: *Oeuvres complètes*, Paris, 1970, V, 296.