

Arte de lo bizarro y de lo único (no de lo singular, que es personalidad perdurable, sino lo incomparable y perecedero), lo bello moderno es definido por Paz como «la objetividad desgarrada por la subjetividad irónica, que es siempre conciencia de la contingencia humana, conciencia de la muerte». La belleza moderna necesita autonegarse para existir, aniquilarse para ser, destruirse para vivir. Varía sin cesar. Lo bello de hoy no es el de ayer ni será el de mañana: cambio, historicidad, mortalidad.

El tiempo en que se despliega esta belleza, llevándolo al extremo su calidad histórica, se deshistoriza. En esta circunstancia paradójica se instala el proyecto irónico de criticar la crítica, que Paz atribuye a Duchamp. Conducido a su propia culminación, el tiempo que pasa y no vuelve es la urgencia brutal del ahora, su inminencia inmediata. La pura actualidad sin pasado ni futuro, sobre la cual no actúa la historia, que es acumulación y maduración del tiempo. La actualidad es un coágulo de tiempo con proyectos de universo. Picasso, en la perspectiva octaviana, personifica esta actitud de la intermitencia creadora: vive en un tiempo que sólo se afirma para negarse y, una vez negado, inventarse de nuevo, ser otro y seguir más allá. De nuevo: a saltos y convulsiones, proclamando la belleza que estalla en lo discontinuo.

Al poner en crisis la historia, lo moderno también pone en crisis su par dialéctico y complementario: el mito. Este es el retorno insistente a lo mismo, la eterna recurrencia que, en vez de alejarse incesantemente del origen (como la historia) lo conserva en una vuelta infatigable. Pero, ahora, cuando se vuelve a lo mismo, se advierte que ya no existe y aparece el espacio paradójico del eterno retorno de lo distinto. El futuro ya no es lo que era (irónica conclusión de Paul Valéry), pero el pasado, tampoco, como si no hubiera sido ni pasado.

Sobre este fondo de crisis en las categorías del tiempo histórico y del tiempo mítico, se instala el fenómeno de las vanguardias. En este asunto tan malamente razonado en nuestro idioma, Paz ha hecho precisiones muy agudas y poco repetidas, a pesar de su evidente utilidad. Hay que distinguir la vanguardia del vanguardismo. Aquélla ocurre cuando las condiciones históricas así lo permiten y, en cierto modo, lo exigen. La apelación a las actitudes de vanguardia en las últimas dos o tres décadas son mera nostalgia, puro anacronismo. La vanguardia niega libertariamente la historia, situándose en el futuro y desdeñando la acumulación madurativa de lo temporal, o proclamando (como los estridentistas mexicanos) la pura y aislada actualidad. Cuando se convierte en un código al cual se apela como a una autoridad, se academiza y se niega por reducción al absurdo. Asume el valor del pasado, precisamente, como lo hace la academia.

En *El gran vidrio* de Duchamp, como en las máquinas inútiles de Francis Picabia, por otra parte, hay, como en ciertas imaginerías de Max Ernst o Yves Tanguy, una crítica hilarante a la civilización maquinista basada en la reacción antimecánica de la risa bergsoniana. Máquina paródica, escarnio de máquina, decepción de la eficacia causal, el artefacto metairónico de Duchamp excede la convención de la seriedad maquinal y esa otra convención que es la crítica instituida.

La reacción contra lo mecánico es, al tiempo, una reivindicación de la calidad pura. Es denuncia del gusto como una invención de la sociedad de clases, denuncia de su inexistencia objetiva. Lo bello moderno proclama su desaparición y, por lo tanto, la necesidad de que lo bello de ayer pueda ser, hoy, feo. Ello implica la derogación de

las comparaciones: un artista no es mejor ni peor que otro (en un sentido estético, no técnico). Sí puede ser único (el caso de Duchamp), para lo cual necesita instalar una lógica intransferible, unos dispositivos exclusivos, un espacio temporal en que habitar, aunque sea para desaparecer en breves instantes.

La máquina sin utilidad alegoriza al nombre sin significado. Al revés que el oriental, el arte occidental se afirma en tanto disidente de la naturaleza. No intenta parecer ni ser natural. Exalta su artificiosidad hasta el estado del Bodisatva, la no-entidad, el nombre vacío, pura denominación sin referente. Hasta una libertad estética que parte y obtiene la belleza de lo indiferente.

El arte moderno cuestiona, además, la noción de «arte de una época». Al proclamar el valor de lo bizarro y lo único, desdeña el término que define a la producción de un período, que siempre es su término medio, su medianía, su mediocridad.

Estos logros implican, a su vez, dos modificaciones fundamentales en la historia del arte occidental considerada desde el Renacimiento: la transformación de la obra de arte en objeto artístico (la visión de la cosa es desplazada por la cosa misma, sensible y presente) y la conversión del objeto artístico en máquina de significar, que sólo pone en movimiento el espectador, hecho por una obra que es, a la vez, hecha por él. Entre el corpus de la obra y el sujeto contemplador se establece una interacción dialéctica, que condiciona la aparición de un tercer sujeto: la obra misma convertida en tal y el contemplador, cosificado por la competencia objetal de la obra. El arte se funde con la vida, obligando al espectador a ser un artista. La finalidad del arte no es la realización de la obra, sino la libertad, perdida por el espíritu de seriedad impuesto en el período renacentista que llega hasta la vanguardia.

El cuadro, entonces, no está hecho, sino que se propone como un enigma a descifrar. Como este desciframiento es infinito, aparece el cuadro como un objeto cuyo sentido último se escapa infinitamente, tal si fuera secreto. El enigma deviene misterio.

En tanto miro el cuadro, éste recoge mi mirada y me ve. Más aún: me ve mirando, o sea otorgando la mirada con la cual lo miro, que deposito en él, y así sucesivamente, en un machadiano (o sartreano) helicoide de miradas que se constituyen en condición de la existencia del mirado y del mirón. La pintura, entonces, deja de representar cosas visibles para ocuparse de las relaciones invisibles entre ellas, generando la aparición de signos, es decir, de elementos que cambian de significado cada vez que se los sitúa en distintos lugares de la estructura que los contiene y a la cual constituyen. No acumulan significados: los sustituyen, es decir, los pierden. Ocurre con ellos lo contrario que con los símbolos, que suman significados y cargan con una historia de hechos semióticos que termina por sobreponérseles y ocultarlos. El símbolo, por un exceso de significación, acaba siendo ilegible. En cambio, el signo, ligero de equipaje semiótico, está dispuesto a una significación transparente e instantánea.

El sistema duchampiano, descrito por Paz, la «lógica de la bisagra», plantea una dialéctica binaria, cuyos términos se unen y se distancian por medio de un gozne, que actúa como el cristal del espejo, que aproxima y separa, al mismo tiempo, el objeto y su reflejo. La aparición del objeto se astilla en apariencias, cada una de las cuales intenta regresar a la aparición originaria y, al hallarla invisible, se borra en el horizonte de la desaparición. Más allá del «arte en sí» (inexistente para Duchamp), el arte mera-

mente moderno no aspira a decir, sino a ser, obteniendo ese resultado paradójico del no ser, la nada de las desapariciones.

Si se examina esta lógica a la luz de algunas filosofías religiosas orientales, se obtiene un esbozo de aspiración a cierta mística negativa, afirmadora del vacío y contemplativa de un mundo sin sentidos fijos ni realidad última. Pero el hombre occidental no puede sino referirse a un Dios único, creador y personal, sea para afirmarlo o para negarlo, en una suerte de ineluctable monoteísmo.

La vida, el objeto artístico, la imposible y paródica religión occidental del vacío y el sinsentido, los intentos significantes del lenguaje, la fugaz unidad de los cuerpos en el coito, todo ello remite a una presencia evanescente e inevitable. La Novia de Duchamp es esta promesa infinita y decepcionante de ser. La estamos desnudando y persiguiendo desde hace años, pero ella nos gana siempre la delantera y hay otro velo debajo del velo que cae. No termina de desnudarse, de revelarse, no acaba de elegir entre los solteros que nunca llegaremos a desposarla.

Blas Matamoro

Carlos Edmundo de Ory, «entre la locura y el sueño»¹

Mi propia pena con mi risa insulto
(Espronceda)

En un desierto inmenso ebrio de ira
(C.E. de Ory)

Creo que la crítica literaria no ha reparado aún suficientemente en la importancia de este poeta, que tiene la originalidad fundamental y simple de ser sincero.

La poesía de Carlos Edmundo de Ory, trata siempre de «decir» algo, de expresar sentimientos —algo tan sencillo y tan extraño hoy día—. No es un preciosismo narcisista, ensimismado, sino un atentado directo al corazón, huella aguda y penetrante, de pulso vital y humano. Más aún que sentimiento, su poesía parece el redescubrimiento

¹ «Entre la locura y el sueño» es el título de un poema de C. E. de Ory, recogido en *Energeia*, p. 183.