

LA LLAMADA (DETALLE EN MOSAICO Y MONOTONO) / LÁPIZ, TINTA Y COLLAGE/PAPEL / 27.5 X 35.5 CM. / 2006



La
tradicionalización
DE LA
RUPTURA

✂ DANIEL CONZÁLEZ DUEÑAS

CONOCIMIENTO Y RECONOCIMIENTO

Esta es acaso la más insidiosa de las paradojas: si toda historia posible es el planteamiento de un orden que es roto y busca restaurarse, y si se equipara orden a tradición, entonces todo el arte narrativo depende de las rupturas, y éstas de la reiteración. El más influyente de los teóricos de la narrativa dramática, Eric Bentley, lo toma como la más esencial de las leyes del drama:

[Jung] sostiene que en arte el reconocimiento es preferible al conocimiento; una buena historia es aquella que ya hemos oído antes; es decir, un buen narrador es el que procura alcanzar el efecto de lo que se vuelve a contar; un buen dramaturgo, de lo que se vuelve a representar. Aquí es donde interviene el rito: lo ritual es lo que se representa de nuevo. Gilbert Murray (como Maud Bodkin reconoce) ha dicho lo siguiente sobre la atracción que ejercen las historias primitivas sobre el hombre contemporáneo:

“Sospecho que, en parte, se debe a la mera repetición [...]. Estas historias y situaciones [...] se hallan [...] profundamente arraigadas en la memoria de la raza. [...] Algo dentro de nosotros brota al exterior en presencia de ellas, un grito de la sangre que nos dice que las hemos conocido desde siempre.”

Y si las viejas historias son siempre nuevas, las nuevas historias deben ser a su vez siempre viejas para acaparar nuestro interés; todo ello porque sólo somos capaces de aprender aquello que sentimos como ya conocido, porque es inútil el conocimiento sin comprensión, porque todo saber es un Reconocimiento (anagnórisis), ya sea consciente o inconsciente. (Bentley, 1969)

Así pues, al hombre —según Bentley y la corriente didáctica por él fundada, que inventó a sus precursores— sólo le interesa reconocer, es decir, abundar una y otra vez en lo conocido. Una afirmación como esta implica, al menos, una decisión (existe la opción concreta y el hombre podría proceder de otro modo); sin embargo, la tesis de Bentley va aún más allá: no es que el ser humano voluntariamente limite sus deseos a re-aprender lo que ya sabe, sino que no

podría, *aunque quisiera*, aprender algo diferente a lo ya conocido. El teórico no habla de una capacidad de decisión sino, simple y sencillamente, de una incapacidad, de una imposibilidad.

Acaso no es extraña una afirmación semejante en un tratado como *La vida del drama*, en el que también se dicen cosas como las siguientes: “La violencia nos interesa porque somos violentos”; “El arte dramático se halla firmemente arraigado en la naturaleza humana y ser humano significa solazarse con desventuras y desastres”; “La psicología es infalible y cada hombre es un ser humano —una muestra de la psicología humana— antes que un erudito o un caballero”. Por tanto, de forma “ya sea consciente o inconsciente”, el hombre asocia a la tradición con el reconocimiento y a la ruptura con el conocimiento, y como sólo es capaz de reconocer, y no de conocer, la suprema función del arte es permitir que los seres humanos vivan dos veces cada cosa (o muchas veces una sola). Ya Aristóteles deparaba al arte esa función cuando lo definía como mimesis, es decir, imitación.

En este panorama quedan claras cuáles propuestas artísticas están de antemano condenadas a ser estentóreos fracasos: la de un artista que privilegiara el conocimiento sobre el reconocimiento; la de una historia que no tuviera que imitar a otras —generalmente elementales y convencionales— para ser aceptada y comprendida; la de una obra que no se basara en el acatamiento de gravísimas leyes y otros determinismos aplastantes y, por tanto, que no diera por hecho indiscutible que “somos violentos” (instintivismo),¹ que lo único que nos interesa es “solazarnos con desventuras y desastres”, que ni la psicología ni ningún otro subsistema humano es “infalible” y, en última instancia, que si bien es muy cierto que la sangre nos grita ante ciertas cosas que hemos conocido desde siempre, este “conocer desde siempre” se refiere a lo simultáneo y no sólo a lo sucesivo (como creen Bentley y Murray a la cabeza de

¹ En *La vida del drama*, Bentley sugiere incluso que la violencia en el arte narrativo tuvo desde siempre una suprema función profiláctica: lo mismo en el antiguo escenario de la tragedia que ante la moderna pantalla de cine, el espectador desahoga sus *bajos instintos conaturales* por medio de la catarsis, y así la vida cotidiana se previene de una gran cantidad de crímenes y hechos de sangre. Un apoyo más —como si lo necesitara— al detritico y siempre violento realismo hollywoodense, canto incesante a la devastación y la rapiña. Una mayor revisión del instintivismo puede encontrarse en “La sublimación del odio” (González, D. 2008).

tantos otros críticos e historiadores). A fin de cuentas la exégesis de la redundancia, coartada que sirve a tantos críticos para convertir la narración de historias en expresión de la condena inherente del ser humano, sirve para algo: darse cuenta de que cualquier cosa, al ser repetida, se vuelve “verdad”. Por lo tanto, esas ominosas leyes de Bentley no son *nature* sino *nurture*. Ante esas leyes bien podría plantearse la pregunta que se hace un personaje de la novela *Un momento de pura esencia* de James Tiptree Jr.: “¿Por qué empleamos la palabra ‘humano’ para designar la parte animal que hay en nosotros?” (Le Guin, Wolf & Tiptree, 1975).

Entre las abundantes implicaciones de la frase de Jung citada por Bentley —“en arte el reconocimiento es preferible al conocimiento”—, se encuentran las entretelas mismas de la vida sociocultural. Los artistas —salvo notorias excepciones— prefieren ser reconocidos (atendidos, respetados, citados, aclamados) que ser conocidos (saben que esto implica —si tienen suerte— a una pequeña minoría de estudiosos y críticos: los únicos que han incursionado a fondo en la obra respectiva, mientras que no es necesaria tal exhaustividad para reconocer: el reconocimiento se da ante todo por mimesis). Y la más inmediata forma de ser reconocido es aplicarse las fórmulas de la redundancia, lo cual significa convertirse en *tipo*, es decir, adaptar a una tipología particular las propias singularidades, excentricidades y en general todo lo que se llama “estilo personal”. Bien puede suceder que ese artista elija repetir elementos de otros *tipos* socialmente exitosos para formar aquel tipo por medio del cual quiere ser reconocido (redundancia abierta), o puede hacer el intento de convertirse en el único manifestante de esa tipología (redundancia vestida de lo irreplicable); bastará el mero hecho de haber accedido a convertirse en tipo: la redundancia hace el resto. (Y aún a los artistas que no juegan ese juego, la propia sociedad los convierte en tipos *a posteriori*: es de este modo que se les habrá de recordar, es decir, el único modo posible por medio del cual pueden ser *reconocidos*.)

Bentley sólo cita a Jung a medias: para este último la reiteración tiene, no únicamente un sentido sucesivo, sino *también* uno simultáneo. Es de este modo dual que el discípulo y principal crítico de Freud examina las similitudes y constantes en las

experiencias de artistas y místicos, y en general de esa manera contempla ciertas vivencias intensas (el *déjà vu*; la capacidad de reconocer de inmediato algunos símbolos y mitos; los paralelos que existen entre los sueños, las fantasías, las mitologías, los juegos) en tanto conjunciones fulgurantes de la realidad externa (sucesiva) y de la realidad interna del inconsciente colectivo (simultánea).

Y es que otra asociación afirma que el reconocimiento es sentimiento (instinto, verdad “natural”), mientras que el conocimiento es razón (la mente en frío, verdad “artificial”). Un lugar común que aparece en todas las religiones (y los lugares comunes son la forma más reconocible de la *garantía de sentido*) afirma que ningún conocimiento humano podrá nunca conocer a lo divino, pero que aun la más humilde de las criaturas es capaz de reconocerlo. “No podemos conocer a Dios tal como Él es, sino solamente a las imágenes que de Él hacemos”, escribe Jung Mo Sung (2007), maestro en ciencias de la religión en la Universidad Metodista de San Pablo. Esas imágenes son idénticas a las que cada hombre fabrica de sí mismo y de los demás: reiteración, eco, tipificación; la regularidad ofrece las sensaciones de control, seguridad y estabilidad. Desde luego, el proceso mismo tiene que ver con la antigua sentencia “No hay nada nuevo bajo el sol” y con la consiguiente idea de que todo está dicho. Pero esa idea es ante todo una *imagen*, susceptible de ser re-presentada a cada tanto con variantes. Nada puede presentarse (porque todo está *dicho*): de ahí el culto por la re-presentación (porque todo está *por verse*).

LA NADA Y EL TODO

La gran trampa es especificada muy claramente por la frase “los pueblos felices no tienen historia”, que bien puede re-enunciarse como “la ruptura carece de historia” —sólo por eso no se nota cuando se repite. Si fuera notorio que cada ruptura no hace sino cumplir un papel rutinario, resultaría insulsa y ridícula; si en cada ocasión parece nueva, es solamente porque “carece de historia”. La Historia con mayúscula es el recuento de las rupturas a un orden que es llamado “tradición” pero que sólo sirve para ser roto. Por ese camino se llega a la más sorprendente de las conclusiones: nada hay más convencional que la



ruptura (lo mismo se sobrentiende acerca del “bien”). Es en este sentido que puede llamarse “tradición de la ruptura” a toda institucionalización del acto de narrar (Hollywood es el ejemplo más férreo de una narrativa unidimensional instituida como vanguardia).

Bentley no tiene reparo alguno en afirmar: “La finalidad del mito es suministrar un elemento conocido que pueda servir como punto de partida, preservándonos así del vacío de lo absolutamente novedoso”. Con esto aparece otra dicotomía asociada y sobrentendida: la ruptura equivale al vacío (la Nada, el no-ser, lo desconocido) y la tradición a lo “lleno” (el Todo, el ser, lo conocido). Bentley asesta el golpe final: si el mito y el rito son tradicionales es porque corresponden a nuestra máxima defensa ante el aterrador vacío. La tradición es, por tanto, el reino de lo protegido, de lo seguro, el gran refugio rodeado por toda clase de amenazas espeluznantes:

si éstas son relatadas (re-presentadas) es para que el hombre esté al tanto de lo que podría suceder si abandonara el refugio. El punto de partida (tradición) no es sino el de llegada (de nuevo la tradición): las rupturas no son sino reacomodos periódicos de una única magnitud, sirven para que *lo mismo* siga siendo lo mismo, y sólo son toleradas por parciales, pues una ruptura absoluta equivaldría al Vacío (“lo absolutamente novedoso”). El mito, pues, tiene una sola finalidad: la de adormecer a través de la repetición (el *tam tam* ritual). El arte hereda esa finalidad porque deriva del mito.

La trampa radica en que los más ominosos razonamientos son vistos solamente desde la sucesividad. El niño ama escuchar cien veces la misma historia no porque sea incapaz de interesarse en historias radicalmente nuevas, sino porque para él la reiteración es una vuelta a su territorio más propio,

la simultaneidad. La misma manipulación se hace del término *recordar* en la frase “conocer es recordar”; paradójicamente se olvida la ulterior definición de este verbo: *re-cordare*, es decir, volver a pasar por el corazón.² La óptica sucesivista interpreta el recuerdo como pura y simple reiteración adormecedora (el arte, visto de este modo, no es más que la expresión exquisita o elaborada del *tam tam*), pero en lo profundo es una llamada al *despertar*, esto es, al gran territorio escatimado de la humanidad: lo simultáneo.

La célebre admonición de George Santayana “Los que no pueden recordar el pasado están condenados a repetirlo”,³ tiene aquí una especial injerencia, porque, al menos en cuanto al arte narrativo se refiere, la repetición del pasado no es asumida como condena sino como *destino*, y eso es justamente la narrativa en todas sus formas y leyes: el establecimiento del muy especial modo en que el hombre quiere recordar el pasado *para repetirlo*. En uno de sus libros de memorias, Santayana describe el exacto modo en que esto se realiza: “La memoria de un hombre puede casi convertirse en el arte de variar y falsificar continuamente su pasado, según sus intereses en el presente”.⁴

En el fondo de la eliminación de lo simultáneo que practica minuto a minuto la modernidad está el miedo. Afirma Roberto Calasso:

Hay un mecanismo de defensa en el pensamiento que induce a alejar el reconocimiento de esas potencias, porque dan miedo. ¿Por qué son peligrosas? Antes que nada, es peligroso todo lo que es más fuerte que nuestro poder de control. Lo

que nos pone en una situación de incertidumbre, de duda, de inseguridad sobre el origen de lo que pensamos, y esto se traduce en una especie de pánico. Para los griegos, que además elaboraron la noción del control sobre uno mismo, no existía esta ilusión: sabían perfectamente que ese control podía ser destruido con gran facilidad. (En Alonso y Molina, 2006: 34)

GÉNERO Y DECENERACIÓN

El panorama se vuelve aún más complejo si se hace la siguiente consideración: en la *Poética*, Aristóteles sólo reconocía dos grandes géneros-madre, la tragedia y la comedia. Siglos más tarde, Eric Bentley sintió necesario añadir el melodrama, la farsa y la tragicomedia, y acaso su error fue colocarlos en el mismo nivel que los dos primeros (acaso en rigor debían haber sido considerados ya en sí mismos como subgéneros). Lo mismo hicieron aquellos otros clasificadores que más adelante incluyeron la pieza y la obra didáctica. Por su parte, el cine proveyó el *musical*, el *western* y el *thriller* —a veces identificado con el cine negro—, y luego redefinió otros territorios como el “género de horror”, la ciencia-ficción y el “género infantil”. A su vez, todos estos rubros dieron paso a múltiples subdivisiones e interconexiones, desde la “comedia de matrimonios” hasta “el *thriller* de espías”, desde la “ópera rock” hasta el *splatterpunk*. Cada una de estas apariciones suele ser vista en sí como ruptura: la tragicomedia atenta contra la férrea distinción entre tragedia y comedia, del mismo modo en que la pieza subvierte las convenciones del melodrama. (Algo parecido sucede en cada territorio del arte: así, por ejemplo, se dice que la novela negra estadounidense surgió como reacción en contra de la novela inglesa de flemáticos detectives refinados a lo Agatha Christie.)

Desde entonces la gran ocupación de la crítica es la clasificación; y en tanto que esta actividad es subjetiva, una gran parte de la crítica y la historiografía es un debate entre teóricos que desean imponer su particular ordenamiento. De este modo, no son infrecuentes las largas discusiones acerca de que el *thriller* no es lo mismo que el cine negro porque aquél, a diferencia de éste, utiliza el *suspense*; o las disquisiciones en torno al valor de una obra en la única medida de su “audacia genérica” (un discurso artístico que en sí no

2 En esta línea imaginativa se sitúa lo que sería el opuesto, recapitular, *re-capitare* o *re-capitulare*, volver a pasar por la cabeza, capitular de nuevo, rendirse dos veces.

3 *Those who cannot remember the past are condemned to repeat it* (Santayana, 1998). Los estudiosos de la obra de Santayana suelen quejarse de que esta sentencia es citada fuera de contexto, y advierten que no se trata de la mera exhortación moral y didáctica a poner atención a la historia, sino una parte de la teoría del autor acerca de cómo se forma y adquiere el conocimiento. En este último caso resulta aún más reveladora, puesto que el conocimiento en la modernidad occidental —ante todo el que proviene de la ciencia— se basa en la reiteración: las leyes y reglas se forman a partir de lo que se repite igual y sólo así puede (com)probarse, de tal manera que sus variantes (excepciones) son parte del fenómeno y confirmación de su ser esencial, que es invariable.

4 *A man's memory may almost become the art of continually varying and misrepresenting his past, according to his interests in the present* (Santayana, 1994).

parece muy propositivo, debe valer enormemente si se le reconoce como “pieza *neo-noir* con elementos de tragicomedia y tono post-expresionista”). La aparición de una mezcla genérica exitosa llevará de inmediato a hablar de “género”, sobre todo cuando comienzan a brotar obras seguidoras de ese esquema combinatorio en particular; esta mecánica actúa como si hablar de mezclas ya fuera en sí una forma de ruptura (con frecuencia a los guionistas, directores y productores se les escucha negar que una cinta en la que intervienen sea simplemente “de horror”, para a continuación definirla en términos como “*thriller* psicológico de inspiración teológica bíblico-apocalíptica”).

Tampoco es infrecuente escuchar de ciertos críticos cansados la afirmación de que algunas personalidades —generalmente actores y a veces directores—, son más fuertes que el territorio genérico que visitan (Arnold Schwarzenegger, Pedro Infante o Woody Allen imprimen su “sello” invariable, independientemente de si hacen comedia o melodrama: éstos son “pretextos” para que tales personalidades hagan lo que los caracteriza o tipifica, es decir lo que *se espera que hagan*). En este panorama, todos los nombres están en el mismo nivel: Chaplin y Charlot, Charles Foster Kane y James Bond.⁵

5 Buena representante es, en efecto, la celeberrima saga de James Bond, el espía británico creado por Ian Fleming: el inusitado éxito de la primera cinta (*Dr. No*, 1962) dio paso a decenas de secuelas en los siguientes años (sin contar las copias y parodias), y la repetición convirtió en “leyes genéricas” a las características de esta historia (el villano exótico que quiere dominar el mundo, las armas secretas, las “chicas Bond”, la espectacular secuencia inicial, los temas musicales, etcétera). En un documental televisivo hecho para celebrar las cuatro décadas de esta “franquicia” (*Best Ever Bond*, 2002), varios guionistas de la serie “oficial” declaran que a cada película se vuelve más difícil “no repetirse”, lo cual no significa sino que es arduo imaginar apariencias novedosas para decir siempre lo mismo, esa serie de elementos y situaciones que los espectadores esperan con avidez, esa exigente y precisa mezcla que no puede alterarse de manera profunda sin que el público se sienta decepcionado y hasta *traicionado*. Singularísima forma de lo “nuevo” (“ruptura”) que sacraliza a lo “viejo” (“tradición”): el espectador espera ser sorprendido por la originalidad, ingenio o vistosidad con que le son presentadas las partes de una estructura que conoce de antemano y a la que ha vuelto una y otra vez hasta la saciedad (pero no hay saciedad, todo lo contrario); lo que lo hace feliz es poder predecir lo que sucederá pero no *cómo*. Dicho de otra manera: está protegido dentro de los límites de lo redundante (lo macrocósmico debe ser predecible) pero no siente que haya perdido su libertad, ni que esa protección sea un ahogo, precisamente porque los detalles de lo redundante son en sí irrepetibles (lo microcósmico es impredecible). La “ruptura” consiste en inventar nuevos vestuarios, siempre adaptados a la respectiva modernidad, para un invariable y monolítico maniquí. Esto es lo que permite a Eric Bentley enunciar definiciones no de lo que es la dramaturgia, sino de lo que *se espera* que ella sea, por ejemplo: “Filosóficamente, en las

Todo cabe en un único nivel porque todo termina anhelando, de una u otra manera, el carácter de género —o “subgénero”, pero siempre reclamando un lugar en el árbol genealógico de las convenciones dramáticas (y esto se debe ante todo a una mecánica de fondo: lo a-genérico es burdamente asociado con lo de-generado). Buena muestra son las propuestas de considerar a la pornografía un género, o al menos un subgénero dependiente de la farsa. Esto se debe al hecho de que el porno surge en gran parte como sátira de los productos filmicos más socialmente aclamados (así, por ejemplo, al estreno de *The Lord of the Rings* sigue muy pronto su “versión porno”, *Lord of the Cockrings*). En su momento y a su manera, la pornografía fue una forma de ruptura —subversión de convenciones morales—; en otro de tantos casos similares, muy pronto se convirtió en industria y por tanto en la más rutinaria de las tradiciones. El porno es, del modo más involuntario, una *parodia de la ruptura*.⁶

Los géneros parecen nacer no como revisiones o renovaciones sino como específicas rupturas contra los géneros convencionales, pero se trata de rupturas que tienen la más inmediata vocación de convertirse en géneros convencionales. Por este camino la conclusión resulta inevitable: todo es convencional: la tradición es ruptura. (Puesto que ambos términos, casi concebidos como sinónimos, se inmovilizan mutuamente, habría que escribirlos siempre entre comillas.)

LA TRADICIONALIZACIÓN DE LA RUPTURA

A tal grado se aceptan colectivamente la “tradicionalización de la ruptura” y la “institucionalización de lo revolucionario”, que ambos fenómenos se han vuelto lugares comunes de la “sabiduría popular” en ambos extremos del espectro ideológico. La derecha

obras de Shakespeare se hallan reiteraciones de antiguos puntos de vista; pero la *experimentación* de estas filosofías es siempre nueva. Tal es una de las razones por las que Shakespeare significa más para nosotros que aquellos que podrían enseñarnos más” (1996).

6 Lo mismo puede decirse del rock —por más escandalosa que resulte la asimilación—, y en general de toda corriente contestataria que es prontamente vuelta industria. Cada vez con mayor velocidad las revoluciones se industrializan, lo cual en Occidente es lo mismo que volverse instituciones. Por medio de la redundancia y de la aceleración de ese proceso, han llegado a aparecer rupturas ya institucionalizadas en el momento de su aparición. No parece haber territorio no contaminado por esas expectativas de industrias e instituciones, cuya perduración depende de las rupturas; y no de cualquiera, sino de las rupturas que parecen más subversivas (auténticas).

tiene incluso su magno refrán, que es la célebre sentencia atribuida a Churchill: “Si no eres un rebelde a los 20, no tienes corazón. Si no te has insertado en el *establishment* a los 30, no tienes cerebro”.⁷ Para evitar la directa referencia al sometimiento, las décadas siguientes suavizan pudorosamente y eliminan esa parte humillante: “El que no es un rebelde a los 20 años no tiene corazón; el que sigue siendo un rebelde a los 40 no tiene cabeza”.⁸

En todo caso, tener cabeza o cerebro equivale a darse cuenta de que lo único *realista* es someterse al aparato de poder: ello es inevitable, pese a lo repulsivo y oprobioso que resulta. La rebeldía es una fase “necesaria” para que el ciudadano se someta al *establishment* con al menos un recuerdo de digna derrota, una coartada de dolorosa nostalgia. La ruptura, pues, no sólo es tradicional sino *rutinaria*. El conservadurismo tiene, así, un sustento ideológico, pero también el bando liberal y contestatario lo considera una ley. Por ejemplo, el novelista y pintor Wyndham Lewis (1882-1957) incluye esta línea en uno de sus libros: “Cuando un hombre es joven, usualmente es un revolucionario de alguna clase. Así que aquí hablo de mi revolución”.⁹ La acotación “cuando un hombre es



7 *If you're not a rebel by 20, you've got no heart. If you haven't turned establishment by 30, you've got no brains.*

8 La sentencia, atribuida también a Bernard Shaw, Disraeli y Bismarck, entre otros, reaparece a cada tanto en diversas versiones; por ejemplo: “Cualquiera que es menor de 30 y no es un liberal, carece de corazón, y cualquiera que es mayor de 30 y no es un conservador, carece de cerebro”, o “Si no eres un socialista para cuando cumples los 25, no tienes corazón. Si todavía lo eres a los 35, no tienes cabeza”. Según investigación de Ralph Keyes (1993) esta “ley” se debe a un historiador y político del siglo XIX, François Guizot, quien habría dicho: “No ser republicano a los 20 es prueba de voluntad de corazón; serlo a los 30 es prueba de voluntad del cerebro” (*Not to be a Republican at 20 is proof of want of heart; to be one at 30 is proof of want of head*). George Santayana es autor de una maliciosa y espléndida variante: “El joven que no ha llorado es un salvaje, y el viejo que no ríe es un tonto” (*The young man who has not wept is a savage, and the old man who will not laugh is a fool*).

9 *When a man is young, he is usually a revolutionary of some kind. So here I am speaking of my revolution.*

joven” funciona como condicionante e implica un *cambio*: el término de la juventud es asimismo el de lo revolucionario. Incluso el adverbio “usualmente” implica que no todos los jóvenes son revolucionarios “de alguna clase”.

En efecto, también en esto se ha dado un proceso: en los años sesenta del siglo XX, época del hippismo y la contracultura, un reaccionario que ya había cumplido la treintena era visto como una desagradable anomalía por los integrantes de su generación, mismos que apreciaban a un revolucionario de sesenta años como guía y maestro. En cambio, a principios del siglo XXI, un joven revolucionario es contemplado por sus contemporáneos como una especie de bufón, lo mismo que un maduro conservador es objeto de respeto y fuente de autoridad. Una variante de aquel lema citado parecía ya prefigurarlos: “Muéstrame a un joven conservador y te mostraré a alguien sin corazón. Muéstrame a un viejo liberal y te mostraré a alguien sin cerebro”.

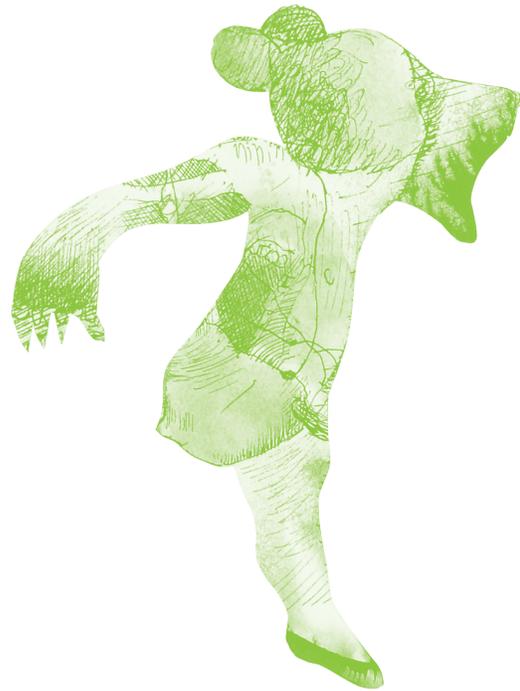
El crítico Carlos Velázquez atribuye al “tiempo” este fenómeno: “El tiempo, referencia inexacta y a la vez precisa, nos ha traído, entre otros vicios, el desgaste de la palabra. La palabra ha perdido su capacidad para transformar el mundo. [...] La palabra ‘revolución’ nos suena a comunismo, a resentimiento, a ‘poesía comprometida’, a ingenuidad retro. El tiempo nos ha imposibilitado para las revoluciones. Cualquier simulacro de levantamiento se nos antoja conmovedor pero estéril” (2008). Sin embargo, el causante de esa legislación inferida no es el tiempo en tanto magnitud abstracta, sino en cuanto progresión de las modernidades.

De vez en cuando aparecen ensayos que denuncian la “tradicionalización de la ruptura”. Por ejemplo, Avelina Lésper revela en “Asesinar al *performance*” la rutina en que se ha convertido esa experiencia artística nacida específicamente como transgresora:

Mientras que el dadaísmo era protesta y transgresión, manifestándose como el anti-arte, hoy todo es arte y nada transgrede. El *collage*, el *performance*, los anti-poemas, la escritura automática, las instalaciones, la destrucción en escena, todo es creación de los dadaístas. ¿Cuál es la aportación del arte actual? Convertir una revolución en conformismo y comodidad. El apetito por lo

nuevo que tienen las galerías, museos y curadores ha decidido que la pintura y la escultura no son nuevas y que estas manifestaciones que ya casi cumplen el siglo sí son nuevas; el *ready-made* y el urinario ya son centenarios y hoy siguen en el *top ten* de las novedades. Esta falta de originalidad tiene una razón evidente, ya lo dijeron los dadaístas: “Como esto no es arte, permite a todo el mundo ser dadaísta”. Y eso pasa ahora: como esto no es arte, permite a todo el mundo ser artista, cayendo en una contradicción fundamental. Estamos viviendo un asunto extraordinario: una generación multitudinaria de artistas sin arte. Una legión sigue a este movimiento repitiendo sus plegarias a san Duchamp y perpetuando algo de lo que sus creadores afirmaban: “las obras dadá no deben durar más de cinco minutos”. Los seguidores son la tumba del movimiento, por eso no logran aportarle nada. En el *performance* es más evidente esta contradicción: algo que tendría que ser efímero ya se estancó en los museos. (2008)

Ajustes de cuentas como el de Lésper aparecen a cada tanto y son honestos y oportunos, pero no puede dejarse de lado el hecho de que resultan más útiles a la ortodoxia que a la heterodoxia (si ésta realmente existe y no es la parte “liberal” de la ortodoxia, como quiere creerlo la crítica didáctica). Con el arribo de nuevas generaciones, más y más sensibilidades individuales se alían al terreno del arte como el menos contaminado: por pura lógica, su actitud es necesariamente la de la oposición, la inconformidad y el desprecio a las formas y géneros agotados. Independientemente de la originalidad de las obras que producen estos nuevos artistas, y de lo excepcional que sus propuestas personales pueden llegar a ser, su actitud los unifica (redundancia es tradición: de dos en adelante todo es familia o, como en este caso, *clan forajido*). El aparato los espera con los brazos abiertos, puesto que no “espera” que inventen nuevas formas, sino que renueven las existentes. La revuelta de los dadaístas muy pronto se volvió parte del mercado. ¿De dónde obtendrán armas los inconformistas sino de un único puñado de elementos (*collage*, *performance*, anti-poemas, escritura automática, instalaciones, destrucción en escena, etcétera) que en



su momento funcionó para “mover las cosas” y que a la vuelta de muy poco tiempo se volvió parte de la inmovilización generalizada? De ahí que la actitud de las nuevas generaciones sólo puede ser un nihilismo que no tarda en volverse histriónico (únicamente el cinismo parece resistir el hartazgo de una “ruptura” que hace mucho dejó de creer en sí misma).

Los mecenas son divertidos espectadores de este proceso, y nada les resulta más útil que el nihilismo de las sucesivas “vanguardias”; de hecho, ellas les son indispensables, puesto que aportan “novedades”, giros de mercado, perduración de las formas, afinación constante de las estrategias. Numerosos mecenas, cuando les es necesario, juegan incluso el papel de promotores de las rupturas más enérgicas, sobre todo cuando éstas apoyan la confusión de términos (en el nivel de los *media*, el arte es, en primera instancia, el espectáculo ofrecido por los artistas mientras intentan vehicular su hechura).

LO POPULAR Y LO EXQUISITO

Por ello no es extraño que, mientras los artistas luchan cada vez más —y ya no sólo por contar con espacios de difusión, sino por librar su trabajo de los

equivocos que a todo lo vuelven “tradición” (sobre todo a la “ruptura”)—, sucedan fenómenos como el que puede apreciarse en la más grande y detallada base de datos sobre cine en el ciberespacio, la Internet Movie Database. Los millones de usuarios en todo el mundo votan para hacer una lista de las 250 películas más grandes e importantes de todos los tiempos; aunque esa lista cambia día con día, no hay variaciones sustantivas al aspecto que ofrece, por ejemplo, en diciembre de 2008. En años anteriores, *Citizen Kane* ocupaba los primeros lugares; en esa fecha está en el lugar 29. Los primeros 30 títulos de esta lista son los siguientes:

1. **SUEÑOS DE FUCA (THE SHAWSHANK REDEMPTION), FRANK DARABONT, 1994.**
2. **EL PADRINO (THE GODFATHER), FRANCIS FORD COPPOLA, 1972.**
3. **EL PADRINO II (THE GODFATHER: PART II), FRANCIS FORD COPPOLA, 1974.**
4. **EL CABALLERO DE LA NOCHE (THE DARK KNIGHT), CHRISTOPHER NOLAN, 2008.**
5. **EL BUENO, EL MALO Y EL FE0 (IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO), SERGIO LEONE, 1966.**
6. **TIEMPOS VIOLENTOS (PULP FICTION), QUENTIN TARANTINO, 1994.**
7. **LA LISTA DE SCHINDLER (SCHINDLER'S LIST), STEVEN SPIELBERG, 1993.**
8. **ATRAPADO SIN SALIDA (ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST), MILOS FORMAN, 1975.**
9. **LA GUERRA DE LAS GALAXIAS: EPISODIO V - EL IMPERIO CONTRAATAACA (STAR WARS: EPISODE V - THE EMPIRE STRIKES BACK), GEORGE LUCAS, 1980.**
10. **DOCE HOMBRES EN PUGNA (12 ANGRY MEN), SIDNEY LUMET, 1957.**
11. **CASABLANCA, MICHAEL CURTIZ, 1942.**
12. **LA GUERRA DE LAS GALAXIAS (STAR WARS), GEORGE LUCAS, 1977.**
13. **LOS SIETE SAMURAI (SHICHININ NO SAMURAI), AKIRA KUROSAWA, 1954.**
14. **EL SEÑOR DE LOS ANILLOS: EL RETORNO DEL REY (THE LORD OF THE RINGS: THE RETURN OF THE KING), PETER JACKSON, 2003.**
15. **BUENOS MUCHACHOS (GOODFELLAS), MARTIN SCORSESE, 1990.**
16. **LA VENTANA INDISCRETA (REAR WINDOW), ALFRED HITCHCOCK, 1954.**
17. **CAZADORES DEL ARCA PERDIDA (RAIDERS OF THE LOST ARK), STEVEN SPIELBERG, 1981.**
18. **CIUDAD DE DIOS (CIDADE DE DEUS), FERNANDO MEIRELLES Y KÁTIA LUND, 2002.**
19. **ÉRASE UNA VEZ EN EL OESTE (C'ERA UNA VOLTA IL WEST), SERGIO LEONE, 1968.**
20. **EL SEÑOR DE LOS ANILLOS: LA COMUNIDAD DEL ANILLO (THE LORD OF THE RINGS: THE**

FELLOWSHIP OF THE RING), PETER JACKSON, 2001.

21. **SOSPECHOSOS HABITUALES (THE USUAL SUSPECTS), BRYAN SINGER, 1994.**
22. **EL CLUB DE LA PELEA (FIGHT CLUB), DAVID FINCHER, 1999.**
23. **PSICOSIS (PSYCHO), ALFRED HITCHCOCK, 1960.**
24. **EL SILENCIO DE LOS INOCENTES (THE SILENCE OF THE LAMBS), JONATHAN DEMME, 1991.**
25. **DOCTOR INSÓLITO (DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB), STANLEY KUBRICK, 1964.**
26. **EL OCASO DE UNA VIDA (SUNSET BOULEVARD), BILLY WILDER, 1950.**
27. **INTRIGA INTERNACIONAL (NORTH BY NORTHWEST), ALFRED HITCHCOCK, 1959.**
28. **AMNESIA (MEMENTO), CHRISTOPHER NOLAN, 2000.**
29. **CIUDADANO KANE (CITIZEN KANE), ORSON WELLES, 1941.**
30. **MATRIX (THE MATRIX), ANDY WACHOWSKI Y LARRY WACHOWSKI, 1999.**

Toda lista es arbitraria y cambiante, pero ésta resulta elocuente en sus arbitrariedades y cambios: lo que manda es la tradición, aquella que se recrudece más y más a cada día y que tiene otros nombres menos respetados (entre ellos, totalitarismo). Los nombres que representaron al séptimo arte en el siglo XX están ausentes de la mirada colectiva. Sólo Akira Kurosawa es aceptado entre los primeros títulos, y ello solamente porque *Los siete samuráis* fue ya en su tiempo adoptado y adaptado por Hollywood como *western* prototípico y estereotípico (*Los siete magníficos* —1960— fue la primera de numerosas “traducciones”). *Cazadores del arca perdida* superará con creces a *El ocaso de una vida*, y *La guerra de las galaxias* a *Doctor insólito*.

Más adelante en esa lista puede verse a *M* (Fritz Lang, 1931) seguida por *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994); puede también apreciarse a *Perros de reserva* (Quentin Tarantino, 1992) antecediendo a filmes como *El halcón maltés* (John Huston, 1941), *Rashômon* (Akira Kurosawa, 1950) y *Luces de la ciudad* (Charles Chaplin, 1931). Resulta apabullante ver a *Duro de matar* (John McTiernan, 1988) unos cuantos lugares antes que dos cintas de Kurosawa, *Yojimbo* (1961) y *Ran* (1985). En el lugar 93 aparece *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957), pero ello se debe sin duda a la cita que de este filme se hace en *El último gran héroe* (McTiernan, 1993). *Fresas salvajes* (Bergman, 1957) estará

junto a *Kill Bill: Vol. 1* (Tarantino, 2003). Por su parte, *8½* (Federico Fellini, 1963) se halla contigua a *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) y *Buscando a Nemo* (Andrew Stanton y Lee Unkrich, 2003). Podrá verse a *La strada* (Fellini, 1954) en tranquila inmediatez con *Río místico* (Clint Eastwood, 2003).

Una lista como ésta contará con la ferviente defensa de las áreas más conservadoras de lo ortodoxo y genérico. En los casos mayoritarios se hablará de “democratización”, de la venganza de lo popular

contra lo exquisito y elitista, y se citarán tradicionales lugares comunes como “en gustos se rompen géneros” o “en la variedad está el gusto”.

Sin embargo, también el “clan forajido” de la heterodoxia apoyará a esta lista, de modo más o menos indirecto, porque la presencia mayoritaria de productos plenamente comerciales en esa “enumeración popular” da a muchos artistas de la ruptura el pretexto perfecto para incorporar en sus obras estereotipos, clichés y fórmulas... y exigirse cada vez menos.

Y ello no es incomprendible: si *El séptimo sello* —obra irrepetible y personalísima— terminará siendo antecedida por *El golpe* (George Roy Hill, 1973) —encargo comercial y fórmula de entretenimiento promovido por un estudio—, ¿para qué buscar tres pies al gato? ¿Con qué objeto exigirse lo imposible si todo termina siendo visto a través de un solo cristal, sospechosamente uniforme y universal? ¿Para qué soñar con un arte que transfigure la realidad si toda posible vía de transfiguración parece haber sido prevista por los géneros, y si incluso el cine de festival o “alternativo” se rige por los mismos principios del cine comercial, comenzando por el *glamour* y el discurso del *éxito*?

He aquí la parte más tramposa de ese cristal único: si el esfuerzo invertido, la novedosa originalidad

y la depuración técnica son los criterios globales de la excelencia, ¿cómo negar la originalidad de la estructura de *Amnesia*, que en la lista antecede a *Ciudadano Kane*, o el virtuosismo de los efectos especiales de *Matrix*, que la sigue? La contigüidad es una forma de la repetición, y resulta previsible que si el filme de Welles es juzgado por esos criterios globales, continuará su descenso paulatino hasta salir de la lista, lo mismo que las películas de Kurosawa, Hitchcock, Kubrick, Lang, Bergman o Fellini, que parecen haber sido incluidas como suprema *concesión*.

Cabe replantear esa esencial pregunta: ¿para qué asumir el arte como el más desafiante e imprevisible de los desafíos, si en la extendida confusión de términos la palabra “arte” es equiparada a “ruptura institucionalizada” y sólo se le define como sometida a una tradición que en sí es artesanía orgullosa de su carácter de obediencia, fidelidad y sometimiento? Si “arte” es una mera búsqueda de originalidad, *Amnesia* es “más original” que *Kane* (libros enteros se han escrito para denunciar la “convencionalidad” de la estructura de la cinta de Welles). Si “arte” no es más que técnica —como su etimología parece indicarlo—, los efectos especiales de *Matrix* “superan” a los de *Citizen Kane*, lo cual significa que muy pronto, puesto que todo se reduce a una carrera tecnológica, *Matrix* será aventajada por cintas aún más vistosas y taquilleras que ya todos esperan con ansia (y que, en más de un sentido, están ya creando a quienes han de crearlas).

La respetabilidad de una lista como la de la Internet Movie Database surge de su carácter de “muestrario del gusto”, de “expresión de la diversidad”, es decir, de su imparcialidad o democratización; quienes se oponen a los excesos del especialismo o del academicismo, y más aún a los del fundamentalismo, tendrán que aceptar que el criterio válido (o el menos inválido) es el de “la mayoría en la que todas las áreas están representadas”. Pero el mensaje ulterior que se transmite de forma inferida no está en este último entrecomillado sino en la palabra *criterio* (código de lectura). Espectadores, críticos y cineastas saben que muy pronto en esa lista serán otras las cintas contiguas a *Kane* con el objetivo de “ponerla en su lugar”, mientras que ella continuará siendo una referencia infaltable (nunca será realmente sacada de las listas porque resulta necesaria para



oscurecerse al tiempo que otras adquieren un brillo momentáneo). ¿En dónde radicará la apuesta creativa de los nuevos realizadores si *Citizen Kane* es enojosamente irreplicable? Seguirán, pues, lo que sí es reiterable: el criterio de originalidad y la definición de virtuosismo que les ha mostrado el éxito de *Amnesia* y *The Matrix*.

Cuando se pronuncia la frase “lo popular y lo exquisito”, un automático regusto despectivo cubre al segundo término a la vez que el primero se reviste de dignidad y aun de vindicación. No se repara en lo peligroso que resulta equiparar al bolero y a *Tiempos violentos* (o a esta cinta de Tarantino con el original folletín genérico de donde ella toma nombre, *pulp fiction*) como si fueran lo mismo, es decir “expresiones del gusto colectivo” (la repetición genera tradición, pero resulta indispensable examinar a fondo cuál es el *criterio* que se usa para equiparar dos elementos y, sobre todo, a quién beneficia ulteriormente la aplicación de esa forma de mirar). El peligro estriba en que la contigüidad de entradas en la lista hace que los criterios se intercambien: el hecho de que estén colocados juntos, de modo descendente, filmes como *Casablanca*, *La guerra de las galaxias*, *Los siete samuráis*, *El señor de los anillos*, *Buenos muchachos*, *La ventana indiscreta*, *Cazadores del arca perdida* y *Ciudad de Dios*, no invita a una “mirada imparcial, abierta y desprejuiciada” sino que construye un único código de lectura en el que la mayoría define a la minoría.

Pero he aquí la clave: esa “mayoría” no está realmente constituida por las voces que supuestamente representa, sino que ha sido hecha por “convencimiento de los tiempos”, es decir por consenso de mecenas, es decir por un “realismo” en el que lo exquisito es el bufón de lo popular y en el que ambos son mentidos y manipulados para que uno resulte ridículo con objeto de legitimar, en la balanza, a la *verdad democrática y popular* (que, a despecho de toda democracia verdadera y de toda auténtica cultura popular, coincide punto a punto con la *tradición del poder*). Hay que ser realista, dice esta muy específica *tradición* a los nuevos artistas: ¿para qué luchar por una expresión realmente insólita si el público mundial consume de igual forma a *8½*, *Amores perros* y *Buscando a Nemo*, es decir, si estos tres títulos se equiparan en el único y parejo

renglón de lo *sólito* (comprensible)?

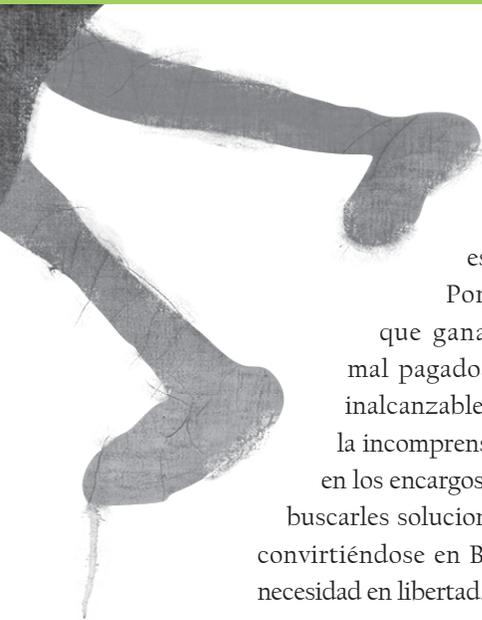
En este panorama nada parece más lógico y congruente que el hecho de que las nuevas generaciones de artistas estén cada vez más caracterizadas por el cinismo, la amargura, la indiferencia, el resentimiento y el desprecio; sin embargo, esta actitud es precisamente lo que la ortodoxia *espera* de los artistas en ciernes. Nadie puede oponerse a la corriente de manera indefinidamente sostenida: el aparato provoca la tensión de la liga y se limita a esperar a que ésta se rompa; de ahí que el esfuerzo de oponerse —la inmensa energía que ello implica— sea cada vez menos visto por los nuevos artistas como algo *necesario*.

Cinismo, amargura, indiferencia, resentimiento, desprecio hacia todo lo que parezca organizado (religión, política, moral, etcétera), e incluso la decidida apuesta por el Mal (siempre con mayúscula): todas éstas son actitudes que el mecenas fomenta y celebra en los artistas inconformes. Estos últimos, encerrados en torres de marfil, convencidos de la inutilidad del compromiso o del rigor, inmovilizados por su propio nihilismo, se convierten en ejemplos vivos para aquellos otros artistas que sí quieren transigir y vender su alma al aparato de poder. Virulenta arma mayor de los mecenas y del aparato al que pertenecen: convertir la pugna entre tradición y ruptura en un medio idóneo para mantener las cosas tal como el poder las desea y necesita. El terrible resultado es claramente expuesto por J. G. Ballard en el prólogo a la novela *Crash* (1974): “Nuestros conceptos de pasado, presente y futuro necesitan ser revisados cada vez más. Así como el pasado mismo —en un plano social y psicológico— fue una víctima de Hiroshima y la era nuclear, así a su vez el futuro está dejando de existir, devorado por un presente insaciable”.

NECESIDAD Y LIBERTAD

La idea “positiva” del encargo como educador del artista toca su punto más polémico en un texto del ensayista mexicano Gabriel Zaid. En “Teoría de la góndola”, este autor aporta el siguiente ejemplo ubicado en el terreno de la música:

Ser un organista creador requiere muchos años de trato cotidiano con teclados concretos, con interpretaciones concretas, con ejercicios concretos



de composición, para alcanzar la libertad que da el oficio: una libertad concreta para esto y aquello, no para todo. Por lo mismo, aunque tenga que ganarse la vida con encargos mal pagados, soñando con la libertad inalcanzable (por su falta de recursos y la incompreensión de otros), si se sumerge en los encargos concretos y se apasiona por buscarles soluciones creadoras, puede acabar convirtiéndose en Bach. Puede transformar su necesidad en libertad. (2008)

La “góndola” a que se refiere Zaid es el nombre técnico de los espacios de exhibición de mercancías en los grandes almacenes, aquellas mesas y anaqueles que sólo están a disposición de los fabricantes opulentos capaces de pagar los altos precios de publicidad y alquiler de tales espacios. La “selección natural” se cumple a cabalidad en las “góndolas”: en ellas no sólo no están todos los que son (en este caso productores o fabricantes) sino que únicamente están los de mayor poder económico, es decir los oligopólicos.

A continuación, Zaid menciona estudios mercadotécnicos según los cuales una gran variedad de productos confunde y hasta angustia a los consumidores, que prefieren tener pocas opciones de compra. Lo mismo, según sugiere, ocurre en el territorio del arte. La libertad del artista es inalcanzable y abstracta, porque en primer lugar el artista es humano y por tanto su tiempo de atención, memoria y capacidad de realización es limitado (del mismo modo que los consumidores tienen un limitado tiempo de selección de bienes y productos).

La libertad que otorga el oficio artístico es, para Zaid, “una libertad concreta para esto y aquello, no para todo”. Así pues, en la oración “aunque tenga que ganarse la vida con encargos mal pagados”, el “aunque tenga que” parece en realidad un “debería”. La libertad no resulta sino un sueño personal que es útil en la medida en que siga siendo un sueño y sólo se realice en una medida muy pequeña (limitada); así pues, la falta de recursos del artista y la incompreensión de quienes lo rodean son estímulos *porque* son obstáculos.

Los encargos equivalen a lo concreto, en contraposición a lo abstracto, ideal o ilusorio que son las aspiraciones, deseos o proyectos del artista; lo concreto es la medida humana, es decir, la limitación (de góndolas lo mismo que de tiempo, memoria o atención, porque todos éstos son opciones y las opciones deben ser, por definición, limitadas). Luego entonces, el artista que “se apasiona por buscarles soluciones creadoras [a los encargos mal pagados], puede acabar convirtiéndose en Bach”. Es decir que la restricción es la llave del genio. El verdadero artista es el que “puede transformar su necesidad en libertad”. Difícil contradecir este antiguo aserto; ya el latino Propercio escribía: “El árbol no es nunca más frondoso que cuando prospera en los abismos solitarios”.¹⁰

He aquí en donde brota lo polémico de estos razonamientos porque, siguiendo la misma línea, ¿no puede concluirse que los arquetipos del hombre libre son Edmundo Dantés o Robinson Crusoe, caídos en la mayor de las restricciones (el Conde de Montecristo por maquinaciones sociales, Crusoe por azares “naturales”)? ¿No es verdad que apenas hay un paso para concluir que lo mejor que puede suceder a los individuos es la tiranía, siempre y cuando decidan apasionarse por buscar soluciones creadoras a las represiones y sojuzgamientos? Todo oprobio es concreto y limitante, y por tanto sirve para promover esa necesidad que el ser humano, en sí limitado, puede transformar en libertad. Y si ésta es siempre inalcanzable, es decir abstracta, entonces puede incluso deducirse que, mientras más oprobiosa sea la dictadura (Dantés/Crusoe), mayores resultan las posibilidades de liberación. Si eso puede concluirse en el nivel social, en el nivel artístico no queda sino aducir que, mientras más duro sea el encargo, más concretas son las opciones de creatividad y realización (convertirse en Bach).

¹⁰ De más está decir que la propia Meca del Cine no podría concordar más con ese razonamiento. En una supuesta parodia sobre el negocio hollywoodense del cine, *Get Shorty* (Bary Sonnenfeld, 1995, basada en la novela de Elmore Leonard), un personaje surgido de la mafia de Miami que a la vez es un cinéfilo, Palmer (John Travolta), se interesa por convertirse en productor en Hollywood; en una secuencia se le ve acudir a un cine casi vacío para ver una copia de *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) y al final, maravillado, explica: “Welles no quería hacer esta película; estaba obligado por contrato con la productora”. Y su conclusión es la del filme y de la industria misma que se autoconsagra a través de la parodia: “A veces algunos trabajan mejor con una pistola apuntada a la cabeza”.

Acaso Zaid emprende este ensayo con miras a practicar una severa crítica a la globalización; por ello inserta frases como “lo mejor es enemigo de lo bueno”, “la mayor libertad no está en que todo sea posible” y, sobre todo:

Un joven talentoso y rico, para el cual todas las vocaciones son posibles, puede acabar en la mediocridad, no sólo porque tanta facilidad lo confunda, sino porque su trato con lo posible no se concreta en compromisos que lo obliguen a resolver dificultades concretas. La mera posibilidad no es todavía una libertad. (2008)

Así pues, cuando todas las vocaciones son posibles (simultaneidad), el resultado es la petrificación. Vienen a cuento los inmortales de Borges que, poseedores de la opción infinita, parecen terminar en estado casi vegetativo. Pero sólo lo parecen.

Si la libertad pura es inalcanzable —parece concluir Zaid—, resulta no sólo preferible sino indispensable una esclavitud apasionadamente asumida como compromiso que obliga a liberarse. El encargo del mecenas se confirma, así, como percutor del genio. ¿Por qué entonces, si el imperio de los mecenas no hace sino ampliarse, y si sus rigores e imposiciones se recrudecen a cada momento, no abundan los artistas geniales? ¿Mera falta de apasionamiento en el aprisionamiento? ¿O se trata de que falta aún mayor severidad en las corporaciones, en los mecenas y en todo “patrón de góndola”, sea mercantil o cultural? De forma aún peor, todo ello no hace sino confirmar la “selección natural”: sólo llegan los Dantés y los Crusoe, los *winners* capaces de sobreponerse a todo encadenamiento, humillación y adversidad y transformarlos en posibilidades concretas de realización. A fin de cuentas, sí son todos los que están.

¿Por qué si el ser humano equivale a sus límites internos (de tiempo y espacio), todavía se le hace necesitar otros, externos (dominio, mano dura)? ¿No le bastan los límites internos como acicates, como resortes para moverse? El artista multiplica en sí los límites internos de los otros seres humanos porque está más consciente de ellos; ¿es por eso que se festeja el que caigan sobre él toda suerte de catástrofes y despojos (es decir, que carezca de

recursos, de reconocimiento, de libertad)? ¿En verdad la doble limitación (interna y externa) ayudará a Dantés a convertirse en Napoleón o a Crusoe en Bach? En todo caso, tales trascendencias no podrían ser más individuales e irrepetibles; ¿por qué entonces se conciben como lugares comunes y, de hecho, incluso como *tradición*?

Acaso el gran problema de estos razonamientos es la total dependencia al pensamiento dialéctico, según el cual no hay blanco sin negro, libertad sin esclavitud, ganadores sin perdedores, tradición sin ruptura. Las limitaciones (de tiempo, de atención, de memoria) sólo existen en el territorio de lo sucesivo, y el arte es precisamente la búsqueda de aquella coordenada en donde se recupera lo simultáneo, cuya pérdida sigue siendo nuestro mayor oprobio. Porque es sólo esa pérdida la que hace parecer que la libertad es inalcanzable; que la realidad equivale a la gran “góndola” de los *media*; que “lo mejor es enemigo de lo bueno” y, en fin, que lo humano equivale a los límites siempre convencionales de lo humano.

LA NOVATADA

Los mecenas hacen suyos los aspectos reglamentarios y coercitivos del Estado y la Iglesia, pero también se revisten con ese mismo aspecto de la vida académica: los colegios y universidades obligan al alumnado a estudiar materias y temas que difícilmente serán de verdadera utilidad práctica para los graduados, pero cuyo objetivo ulterior —al menos en teoría— es dotarlos de rigor mental. El mismo ambiguo propósito tiene una práctica que resulta esencial no sólo en las escuelas sino en todo grupo humano, la *novatada* —aunque aquí se trata de fomentar un “rigor humano”. Y más que de una práctica surgida de “costumbres arcaicas”, se trata de la institución más sólida y perdurable, precisamente porque es inferida: nadie habla de ella pero todos la reconocen debajo de sus mil rostros. Por medio de la humillación (a veces violenta, por lo general “psicológica”), todo novato y todo novicio deben pasar por una etapa educativa¹¹ que, a través de la dinámica de choque, los endurece al mostrarles que la infancia es un lastre y debe ser

11 El caló norteamericano se refiere a la *novatada* con el término *to do your time*, que equivale tanto a “pagar tu temporada” como a “purgar tu condena”.

erradicada. La infancia es sobreentendida como inocencia, ignorancia e ilusión; los niños pasan por la más terrible de las novatadas en la pubertad y, en el caso de los artistas jóvenes, los encargados del choque son los mecenas. El endurecimiento es indispensable para la vida social y un artista no endurecido es incapaz de sobrevivir en la guerra cultural.

La dominante cultura norteamericana tiene como supremo paradigma al ejército. No sólo sus milicias y círculos de poder político y económico, sino todas sus subestructuras sociales están ordenadas en cadenas de mando (una estructura jerárquica estricta que no sólo implica un escalafón y rangos, sino disciplina, dureza, despersonalización y, en última instancia, deshumanización). Incluso en los *kindergartens* es posible ver a escala lo que sucede en el Pentágono: dialéctica de autoridad/sometimiento y ascenso/degradación como fundamento de un orden en donde la competitividad más brutal es vestida con toda clase de virtudes y la humillación es el método primordial para la adaptación de los individuos. En ese paradigma *todo se espera*, incluso una rebeldía que en el fondo no es sino una forma de la obediencia. En el mundo del arte, los mecenas son oficiales de mando especialmente capacitados para el arte de la guerra.

La lista de la *Internet Movie Database* es sin duda reflejo de algo, pero no es tan fácil definir a ese algo como “muestrario de la diversidad de gustos”: basta examinar un poco más de cerca a esa supuesta diversidad para comprobar que ella es más uniforme y unidimensional de lo que se proclama.¹² Puede aplicarse una técnica detectivesca y preguntarse quién sale más beneficiado en este muestrario (las primeras cuatro cintas son encargos de productor, y la quinta es una ruptura del *western* que ya en su nacimiento era más tradicional que la tradición misma). Independientemente de los géneros, tratamientos y estilos de las obras enlistadas, existe una clara uniformización ya no tanto del “gusto” como de la forma de mirar. Cuando se dice que la tradición

consiente sus propias rupturas, lo que se hace en primera instancia es afirmar que en un *western* como *La diligencia* el acento no está en aquello que hace único a este filme sino en la palabra *western*. Es uno de los incesantes mensajes dirigidos a los nuevos artistas, a los que se deja una amplia libertad para transitar en uno de dos caminos: la concesión al aparato o hablar en el desierto.

No hay artista que parta desde cero, que no deba nada a nadie; a la vez, no hay obra de arte realmente exigente que no se necesite a sí misma —o al menos se sueña— como única, irrepetible, total: *sui generis*. En todo caso, lo más que el artista puede hacer es elegir la tradición que ha de formarlo, y en el mejor de los casos *crearla* —a la manera en que, según Borges, Kafka creó a sus precursores.¹³ Este es el proceso más doloroso y conflictivo de todos los que vive un artista: entresacar de la madeja de la historia los hilos exactos que son *su* tradición. Y esto implica abordar, con el más impensable rigor, el territorio de lo paradójico: permanecer en una quietud absoluta a mitad de todos los vértigos, precisamente para moverse más rápido que toda la cotidiana avalancha de inmovilizaciones. 

Referencias

- Alonso, G. y Molina, M. (2006). Locura, posesión y felicidad. Entrevista con Roberto Calasso. *Letras Libres* [España], 5 (56), 32-34.
- Bentley, E. (1969). *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós.
- Borges, J.L. (1975). *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: TorresAgüero editores.
- González Dueñas, D. (2008). *Hollywood: la genealogía secreta*. Monterrey: UANL.
- Keys, R. (1993). “Nice Guys Finish Seventh”. *False Phrases, Spurious Sayings and Familiar Misquotations*. Nueva York: HarperCollins.
- Léser, A. (2008 diciembre 6). Asesinar el performance, Milenio. Obtenido el 25 de enero de 2012 de <http://impreso.milenio.com/node/8505694>
- Mo Sung, Jung. (13 de marzo de 2007). Mundo: ¿El mismo Dios? *Adital* Obtenido el 29 de septiembre de 2011 de <http://www.adital.com.br/site/noticia2.asp?lang=ES&cod=26697>
- Santayana, G. (1994). *Persons and places*. Nueva York: Scribner's Sons.
- Santayana, G. (1998). *The Life of Reason*. Amherst, Nueva York: Prometheus Books.
- Le Guin, U.K., Wolf, G. & Tiptree, J. (1977). *La nueva Atlántida*. Barcelona: Caralt editores.
- Velázquez, C. (junio-julio de 2008). Mi carne seguramente. *Posdata*, 5.
- Zaid, G. (2008). *El secreto de la fama*. Ciudad de México: Lumen.

12 No en balde al decurso profesional y artístico se le llama “carrera”, con las connotaciones de premura, rabia y canibalismo de toda competencia deportiva. Las listas son *órdenes descendientes*: la mentalidad competitiva del individuo moderno (eco de la pirámide del poder que se repite en todas partes) no sólo busca tener un lugar (que nadie le ofrece: por el contrario, se arrebató, se conquista, se gana) sino el *primer lugar* (excelencia a la que se asciende por medio de la descalificación, la negación y la rapina sobre los *perdedores*).

13 Borges lo dice también acerca del autor del *Martín Fierro*: “Hernández hizo acaso lo único que un hombre puede hacer con una tradición: la modificó” (1975).

LA PLACA (DETALLE EN MONGOTONO Y MOSAICO) / ÓLEO/TELA/MADERA / 122 X 144 CM / 2000

