

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
"ALFONSO REYLS"
HEMEROTECA

8



UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

1967

EL DEMONIO DE LO ABSURDO: IRRACIONALISMO EN LAS ARTES CONTEMPORÁNEAS

DR. JOHN L. BROWN

ES PARA MÍ UN PLACER y un honor presentarme ante ustedes y tener la oportunidad de tratar un tema de sumo interés para los intelectuales: el irracionalismo en las artes contemporáneas.

Una gran alienación que aparta al hombre del mundo y aun de sí mismo, caracteriza la vida espiritual de nuestro prodigiosamente interesante y atormentado siglo. En nuestra charla de esta noche quisiera someter a la consideración de ustedes algunas observaciones relativas a una de las fuentes de esta alienación: —la gran ola de irracionalismo que ha ido en ascenso constante desde el fin del siglo XIX— y que actualmente amenaza el pensamiento y la expresión artística occidentales. Parece que hemos perdido la fe en la razón humana como instrumento para conocer qué somos y dónde estamos, para conocer la realidad del universo en que vivimos. Tal vez, como indicaré más adelante, paradójicamente, ha sido el extraordinario desarrollo de las ciencias físicas, en particular la física y la astronomía teóricas, lo que más ha minado nuestra confianza en la razón. Se hace más y más difícil, a medida que se abre ante nosotros el espacio infinito interestelar, creer que “el Hombre es la medida de todas las cosas”. La física y la astronomía modernas nos hacen dolorosamente sentir la insuficiencia del hombre como medida, la ineptitud de la razón humana como instrumento del saber, en el frío e inmensurable universo dentro del cual nuestro mundo, inclusive nuestro sistema solar, no es más que una brizna de polvo. Pienso en Pascal, quien, hace tres siglos, dijo: “Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraie”. El hombre occidental se ha expulsado de un paraíso acogedor de humanismo racional que sus antepasados habían creado para sí mismos sobre las tibias playas del Mediterráneo. Ha comido del árbol del saber y ha sido lanzado al espacio interestelar. El hombre no aparece más como el centro y el héroe del uni-

verso, sino más bien como una especie de accidente absurdo: Como escribió Pierre Emmanuel, el poeta contemporáneo francés:

*“Nous avons trop mangé du fruit de connaissance,
Nous les nouveaux Colomb d'une horreur infinie.”*

El racionalismo tradicional ha sido amenazado no sólo por el desarrollo de las ciencias físicas, sino también por el clima de la relatividad cultural, que se hizo sentir desde el final del Siglo XIX. Las investigaciones de los antropólogos y sociólogos en regiones no occidentales han revelado que existe una infinita variedad de pautas de conducta y costumbres humanas que no concuerdan en absoluto con nuestros conceptos de lo que es racional. El arte no occidental ha hecho su entrada triunfal en nuestros museos. Es precisamente el tipo de obras que hubieran parecido “barbáricas” o “primitivas” ante los ojos de nuestros antepasados —la escultura arcaica, el arte de las estepas, las primeras obras del arte cristiano, las máscaras de los negros, etc.— lo que más le habla al espíritu contemporáneo.

Por supuesto que el conflicto entre la razón y el irracionalismo, entre la inteligencia y el instinto, entre Apolo y Dionisio, entre el orden y el caos, entre el cerebro y las glándulas ha seguido su curso a través de la historia humana. Pero no puede haber duda de que en el siglo XX reina triunfante la época de las glándulas. Estamos viviendo, quizá, las fases postrimeras de la revolución contra la razón del “Age des Lumières” iniciada por los Románticos, continuada por los Simbolistas, empuñada hasta su máximo por los Dadaístas, los Futuristas, los Surrealistas. Como lo expresó Arthur Rimbaud, el gran poeta simbolista francés, hace casi cien años: “J’ai fini par trouver sacré le désordre de mon esprit” (He acabado por creer que mi desorden intelectual es cosa sagrada).

Esta frase, que se ha convertido en grito de guerra del artista moderno, es significativa cuando se trata de comprender el sentido del sin sentido de las artes de nuestro tiempo. Muchas personas insisten en preguntar qué *significa* tal pintura de Jackson Pollack, o Franz Klein, o Mark Rothko, o Rauschenberg, o cierta novela de William Burroughs, o Samuel Beckett, o Robbe-Grillet. En efecto, no “significan” nada en un sentido racional y no hubo la intención de comunicar ningún contenido intelectual preciso. Estas obras van “más allá” del idioma racional y lógico, de la misma manera que los más nuevos conceptos de la física teórica van “más allá” del lenguaje humano y sólo se logra expresarlos mediante fórmulas matemáticas, las cuales no pueden ser significativamente “retraducidas” al lenguaje humano.

Ha llegado a ser evidentemente imposible apreciar los más notables ejemplos de las artes de nuestro tiempo en términos de la razón, la tradición, o el análisis formal. Jean Cassou, director del Museo de Arte Moderno de París, acertó al comentar acerca de un aspecto de este fenómeno en un paisaje de su *Panorama des Arts Plastiques* (p. 714): “De toute façon, nous en venons a soupçonner, à reconnaître, dans l’art abstrait, quelque chose de l’expérience mystique et comme un substitut du sentiment religieux”.

Ciertamente el gran número de espectadores que frecuentan los museos no acuden allí por mero interés en la pintura como pintura. Muchos, tal vez la mayoría, van en busca de una emoción religiosa, una exaltación mística que no pueden encontrar ya en las religiones formales y que tanta falta hace en el mundo moderno, con su prosaica precisión de máquinas IBM. Por consiguiente, muchas personas que compran pinturas modernas no están adquiriendo un artefacto, un objeto de arte, como antaño. Más bien, tienen esperanzas de estar obteniendo un fetiche, un amuleto mágico que, de alguna manera misteriosa, pueda dar significado a vidas vacías. El artista, en nuestra época de irracionalismo, a menudo tiene que desempeñar el poco envidiable papel del médico brujo alucinante.

Como he dicho, siempre ha habido, gracias a Dios, elementos de ilógica e irracionalismo, de locura y magia negra en la organización de las sociedades humanas, de lo contrario serían insostenibles. Y este elemento de lo irracional, de la furia dionisiaca, es sin duda necesario también en la magna obra de arte. Pero de los griegos en adelante, la gran tradición occidental, como ha sido expresada en la filosofía griega, o el derecho romano, o las catedrales, ha insistido en que, a pesar de sus pasajeras y frecuentemente saludables locuras, el hombre es esencialmente un animal racional. “Domina omnium et regina ratio” (la razón es la dueña y soberana de todas las cosas), proclamó Cicerón en sus *Tusculae disputationes*. Y también sostuvo esa tradición que, aunque la obra de arte deriva una parte de su sustancia —y muchas veces una parte considerable— de las fuerzas oscuras del inconsciente y de lo irracional, siempre debe ajustarse a las leyes racionales de la forma y la expresión. Debe subordinarse el universo privado del artista, al universo público de su auditorio. Desde luego, las artes de los pueblos primitivos —tan estrechamente aliadas a la magia y los rituales— nunca fueron productos de tal disciplina racional. Su magia negra tiene un atractivo irresistible para la sensibilidad moderna. Todos nosotros estamos bien enterados de la popularidad de que goza el arte primitivo en nuestra época, y de la influencia que ha ejercido sobre la pintura y la escultura contemporáneas. Sólo necesito citar el patético ejemplo de Picasso. En una de sus primeras obras cubistas (1904), la históricamente importante *Demoiselles d’Avignon*, imitó las distorsiones de la “forma

racional" que admiraba en las máscaras de los negros de Africa (las había admirado en la colección de Paul Guillaume) y se convirtieron en uno de los rasgos distintivos de la pintura moderna durante el tiempo que lograron sobrevivir algunos vestigios de la "forma".

Después de su dominio durante los siglos XVII y XVIII, la tradición racional de Occidente empezó a mostrar señales de quebranto, a mediados del siglo XIX, precisamente en los momentos en que la ciencia positivista hacía ruidosa gala de sus triunfos. Como era de esperarse, fueron los poetas y los artistas, perennes antenas de la sociedad, quienes advirtieron primero las grietas que se abrían en la orgullosa estructura. En la literatura, pienso en figuras como Nietzsche, Kierkegaard, Hölderlin, Dostoyevski, Baudelaire, Rimbaud. Dos de ellos, Hölderlin y Nietzsche, murieron completamente locos. Los otros fueron hostigados por las Furias, perseguidos por los Demonios del Absurdo y se sintieron fatalmente trasladados a una época cuya realidad eludiría sus poderes de comprensión. Fue una época, como dijo Nietzsche, "Jenseits von gute und Böse" (más allá del bien y del mal), en la cual los viejos instrumentos de la lógica y la razón humanas parecían inadecuados para captar el nuevo universo de la ciencia. De pronto, todas las viejas certidumbres fueron barridas y el hombre se encontró parado a la orilla del abismo de lo desconocido. Baudelaire, por ejemplo, escribió en su soneto "Le Gouffre":

*"Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant,
Hélas —tout est abîme— action, désir, rêve"*

Y nuestra Emily Dickinson también experimentó el mismo terror:

*"I felt a cleavage in my mind
As if my Brain had split;
I tried to match it, seam by seam,
But could not make them fit.
The thought behind I strove to join
Unto the thought before,
But sequence raveled out of reach
Like balls upon a floor."*

En el campo de la pintura, las obras de los Impresionistas, especialmente Manet y Monet —que fueron contemporáneos de Baudelaire— marcaron un cambio revolucionario, una verdadera crisis del concepto de lo que es "la realidad". Para los críticos y el público de su tiempo, sus lienzos se oponían a todas las nociones racionales de "lo real", con sus sombras verdes, sus árboles

morados, y su transformación de los firmes contornos en espejismos movendizos, creados por la magia de la luz.

La primera guerra mundial minó en forma definitiva los cimientos racionales sobre los cuales había descansado el pensamiento occidental durante siglos. Los movimientos estéticos que surgieron, especialmente el dadaísmo y el surrealismo, indican este derrumbamiento con claridad dramática. En 1918, Tristán Tzara, uno de los fundadores del movimiento surrealista, exclamó: "Je suis pour l'action, pour l'éternelle contradiction aussi. Je ne suis ni pour ni contre et je n'explique pas, car je hais le bon sens". En el Manifiesto Surrealista, André Breton exhortaba al escritor a librarse completamente de las cadenas de la razón: "L'écriture automatique, la description des rêves, l'utilisation de toutes les formes de délire, d'automatisme, d'hallucination deviennent les instruments nouveaux de l'écrivain."

En Inglaterra, D. H. Lawrence, castigando a la enfermiza razón, predicaba "the dark religion of the blood" (la oscura religión de la sangre), exhortaba a sus contemporáneos a pensar con sus vísceras o con sus órganos sexuales, y finalmente huyó al México de La Serpiente Emplumada a librarse completamente de la intelectualidad.

Thomas Mann, escribiendo inmediatamente después del fin de la primera guerra, convirtió al triunfo de la sin razón en el tema dominante de su novela *Der Zauberberg*. En el ambiente de un sanatorio en los Alpes Suizos (símbolo del mundo enfermizo de la postguerra), dos autonombrados preceptores luchan por el alma del protagonista, una especie de antihéroe, Hans Castorp, un joven ordinario de la clase media de Hamburgo; uno de ellos es Settimbrini, humanista y retórico italiano quien defiende los valores del siglo XVIII; razón, inteligencia, orden, lucidez, humanitarismo. Su contrincante es Leo Naphta, padre jesuita convertido del judaísmo. En las extensas batallas dialécticas libradas en la Montaña Mágica entre estos dos adversarios, es Naphta quien parece salir triunfante al principio. Habla con la voz del irracionalismo militante y en sus victoriosas afirmaciones sobre las virtudes de lo ilógico, las enfermedades, la anormalidad y el terror, parece epitomizar lo que Jung había designado "El lado sombrío (the shadow side) de la psicología del Siglo XX" —el lado, por cierto, que ha encontrado expresión en las principales obras de arte de nuestro tiempo. Pero tanto Settimbrini como Naphta pierden la partida ante Mynheer Peeperkorn, el corpulento y estúpido holandés de incontenible vitalidad animal, todo glándulas y nada de cerebro. Peeperkorn representa la energía elemental y sensual, divorciada de todo sentido de valores— hombre esencialmente místico-glandular sin mezcla de intelecto ni moralidad, el ideal de los escritores Beatnick y de muchos pintores modernos. Tanto Settimbrini como Naphta vieron derrumbar su brillante razonamiento ante

este "dinámico" y esencialmente estúpido personaje, para quien las palabras eran simplemente sonidos de fuerza viva, que carecían en absoluto de sentido, y quien simboliza los aspectos del arte contemporáneo, el arte del gesto puro (Queneau "Tu causes, tu causes pour rien dire". Ionesco, Beckett).

En Peeperkorn (Peeperkorn quiere decir "grano de pimienta", un estimulante sin valor nutritivo), Mann revela una etapa del irracionalismo que va más allá del nihilismo intelectual consciente de Naphta. (Era un tema al que habría de regresar en forma más específica en su cuento *Mario und der Zauberer* (Mario y el Mago), una clara alegoría del fascismo italiano). La implicación, naturalmente, es clara: los Naphtas, pese a toda la inhumanidad de sus doctrinas (como un Sorel, o un Spengler, o un Nietzsche), cuando menos se mantuvieron dentro de los límites de la comunicación, de la discusión, del sentido. El hilo de la razón del siglo XVIII había sido estirado hasta un máximo, pero aún no se había roto totalmente. Mynheer Peeperkorn fue un predecesor de los protagonistas de Hemingway, del héroe *beatnik*, de los antihéroes del *nouveau roman* que no hacen más que existir, señal de que una ruptura fundamental había ocurrido en nuestra sociedad.

En los años posteriores a la primera Guerra Mundial, las producciones literarias de Occidente se han ido entregando más y más al irracionalismo. La gran popularidad de la novela norteamericana moderna en Europa se debe principalmente a su calidad instintiva, al hecho de que proclama la supremacía de los sentidos. La obra de Ernest Hemingway es un ejemplo evidente de la exaltación lírica de las sensaciones, de la vida física, del conocimiento visceral más bien que cerebral. Se trata, sobre todo, de no pensar. En todas partes, en el mundo de Hemingway, el pensamiento se considera como una enfermedad, como una amenaza. El héroe típico nos dice constantemente que "no piensa en nada". Para él, la sabiduría es siempre una iluminación intuitiva, nunca una conquista de la razón.

También Faulkner, otro gran novelista norteamericano del período entre las dos guerras, ha insistido siempre en que él no es un intelectual, sino más bien un "campesino" que cree en la "religión oscura de la sangre", "dark religion of the blood". En este momento los novelistas del tipo *beatnik* en los Estados Unidos, como Kerouac o Burroughs, de los que Henry Miller es el padre espiritual, insisten frenéticamente en el repudio del intelecto, a favor de la sensualidad, de la droga y de las filosofías irracionales como el Zen.

En realidad, después de la guerra, las tendencias anticerebrales en la literatura cobraron mayor fuerza, tanto en los Estados Unidos como en Europa, y de ello son testimonio no sólo los *beatniks*, sino también el *nouveau roman* en Francia. La obra de Samuel Beckett representa la renuncia total al intelecto. El tiempo, como el espacio, no existen en su universo. Sus personajes no saben

dónde ni cuándo existen, ni siquiera saben si existen. Caemos aquí, como en tantas obras de nuestro tiempo, en el silencio absoluto, en ese mismo silencio que alaba el crítico Roland Barthes en su *Degré zéro de l'écriture*. Beckett alcanza con su genio del negativismo el abolicionismo artístico casi completo, el *bed rock* existencialista, la abdicación total de la voluntad de entender. Como escribe en *Malone*, uno de sus más recientes libros, "por otra parte, poco importa si soy o no soy, si haya o no haya vivido, si ya esté muerto o sólo moribundo; haré lo que siempre he hecho, ignorando lo que hago, lo que soy, de dónde vengo y si existo."

Otras obras de Beckett. Su inmensamente popular obra teatral *En Attendant Godot*.

Krapp's Last Tape —un hombre que escucha una grabadora de cinta. Después se eliminarán en absoluto los personajes humanos: sólo habrá una grabadora en el escenario. (El teatro de Cherry Lane anuncia una obra cuyos personajes son tres pelotas de ping pong).

Finalmente, habrá únicamente un escenario vacío para tres actos. La Nada en toda su pureza, como los cuadros blancos sobre blancos y los negros sobre negros de Ad Reinharot.

Escribe Italo Calvino, uno de los más brillantes novelistas italianos de hoy día, en su ensayo *Il midollo del leone*: "No es que el yo no aparezca entre nuestros jóvenes escritores, pero es un yo que se abstiene de formular pensamientos, de mostrar otros intereses que no sean los elementales, muy poco por arriba de los fisiológicos, que no participa en lo que sucede bajo sus mismos ojos ni ofrece nada que parezca ser un juicio moral; el punto de vista del escritor quiere ser lo más lejano posible del punto de vista intelectual."

Raffaele La Capria, autor de un reciente *best-seller* italiano, *Ferito a morte*, nos ofrece un testimonio de la misma crisis epistemológica que se manifiesta en el *nouveau roman* de Robbe Grillet, de Nathalie Sarraute, de Michel Butor y de Beckett. "Actualmente", escribe "si no quieres cometer un fraude, esto es si no quieres fingir que crees en una realidad en la que de hecho no crees, representándola como si creyeras en ella, el escribir una novela es una empresa un poco molesta. Una a una se van apagando todas las luces, luces falsas, que con diversos colores e intensidad iluminaron esta realidad. Nos encontramos ahora como ciegos dentro de un cuarto oscuro, sin poder reconocer las cosas". La Capria también se da cuenta de que la pobreza del intelecto implica la pobreza del lenguaje, instrumento del pensamiento. El lenguaje de la novela tradicional —de Manzoni, de Stendhal, de Balzac— era el lenguaje de la razón, pero el lenguaje del *nouveau roman* es esencialmente irracional. Y La Capria continúa: "Ahora parece que las palabras ya no sirven para señalar las cosas, sino solamente para señalar."

Estas formas nuevas de literatura también pueden ser significativas al tratar de comprender el desarrollo contemporáneo de las artes plásticas. Por ejemplo, el *nouveau roman* en Francia, en su deseo de concentrarse en la reproducción sin sentido de las cosas y la eliminación del hombre que piensa, tiene estrecha relación con el "pop art". Para mí, el "pop art" —en las obras de personas como Warhol (que pinta cajas de jugo de manzana Motts y cajas Brillo), o Alex Kats, o Frank Stella— sólo indica una absoluta abdicación del cerebro humano. Son cuadros que reproducen fielmente unas latas de sopas Campbell o unas hamburguesas, como diciéndonos con insistencia que el artista moderno *no puede* comunicarnos ideas ni emociones. En su tediosa repetición de los más banales objetos, estos artistas tratan de expresar el aburrimiento que según ellos invade nuestra civilización. (*Ennui, noia*, aburrimiento, *boredom* como único tema universal del arte contemporáneo).

Como los pintores del "pop art", Robbe Grillet y sus colegas del *nouveau roman* están convencidos de que han sido agotadas las posibilidades de hacer algún comentario válido, ya sea intelectual o psicológico, sobre la existencia humana; describen únicamente la superficie de las cosas, se niegan a conferirles sentido alguno. Robbe Grillet ha escrito:

"En torno nuestro, desafiando todos nuestros adjetivos animísticos y protectores, *existen las cosas*. Sus superficies son claras y tersas, absolutamente intactas, absolutamente invulnerables. Toda nuestra literatura no ha logrado aún penetrar su más pequeño rincón."

Así podemos apreciar mejor la desesperada búsqueda que realizan los pintores cuyos lienzos se parecen a los paisajes lunares, los escritores que han ido más allá de la comunicación y están empeñados en inventar lenguajes que no sean "meramente humanos" y que puedan expresar esta nueva visión de un universo, que es, a la vez, infinito y completamente privado.

Esta significativa tendencia se hace evidente al hojear las historias ilustradas de la pintura occidental y advertir cómo ha sido eliminada gradualmente la figura humana. En la Edad Media, Dios Padre, majestuoso en su forma humana, reinaba en todo el mundo. Los retratos del Renacimiento afirmaban la creencia en la omnipotencia y la majestad del hombre, divino en su propio derecho, divino en su humanidad. En el arte burgués del siglo XVII, sin embargo, empezaron a cobrar importancia por sí mismos los objetos y las cosas, y fue posible dedicar lienzos enteros sólo a ellos. Ya no ocupaban la esquina de un cuadro como un simple plato de fruta, o como un ramo de flores colocado frente a una Madonna, o un adorno incidental para un sujeto esencialmente humano. La pintura del siglo XIX iba siendo invadida en forma creciente por las cosas. Los paisajes se pintaban desprovistos de figuras; Van Gogh dedicaba a la pintura de un par de zapatos viejos, o a una col, el mismo

cuidado y respeto que antes concedía a las personas. Pero la pintura más significativa de nuestro tiempo parece haberle volteado la espalda no sólo a la figura humana, sino hasta a los objetos identificables y al paisaje terrestre. Cuando se llega a representar la figura humana, se convierte en objeto de burla y desprecio, como en la obra de Jean Dubuffet o William de Koenig. Con Jackson Pollock y otros pintores de su generación, el artista aparentemente se ha escapado totalmente de su vínculo tradicional con el hombre y con las cosas de este mundo, con tal de realizar mucho antes que los hombres de ciencia, un viaje por el espacio interestelar y una peligrosa llegada a la Luna. ¿Podrán ellos sobrevivir allí? Al contemplar estas distancias infinitas, ¿cederán a la nostalgia por los colores y las texturas de la vieja y familiar Tierra, tan conmovedora en estos momentos por su misma falta de importancia, tan atrayente en su provincialismo?

Es evidente que la historia de la pintura moderna desde Manet y Monet en adelante, es una historia de la abolición de todas las formas de contenido intelectual, ya sean narrativas, morales o, en último término, hasta estéticas. ¿Qué ha sucedido con las manzanas de Cezanne? En los mil ochocientos noventa cuando Cezanne pintaba fruta, simplemente un platón de fruta en lugar de una retirada de Moscú o una escena de la historia romana, el público empezó a protestar que un platón de manzanas no era bastante, que la pintura debía relatar una historia o representar objetos de suficiente interés como para que merecieran ser representados — una mujer desnuda, por ejemplo. Pero Cezanne ya no se interesaba en el sujeto ni en el objeto: se interesaba en las manzanas únicamente porque le daban un pretexto para experimentar con ciertas relaciones "abstractas" de forma y color. Sus sucesores, los Cubistas, barrieron totalmente con las manzanas que estaban sobre la mesa, abolieron el objeto como objeto para exaltar la pintura como pintura — una norma absoluta que trataba exclusivamente de relaciones abstractas formales y nada tenía que ver con lo narrable, ni con la representación de objetos, ni con la comunicación de ideas. (Podría seguir el desarrollo de este movimiento en la poesía, en los esfuerzos de los Surrealistas después de las experiencias audaces de Mallarmé por producir *une poésie pure* — música pura, sin tema, sin sentido, un discurso como el de Mynheer Peepkorn).

Pero desde la guerra, la escuela de pintura que se llama "los expresionistas abstractos" ha abolido el "pintar" como "obra de arte" a cambio de pintar como "acción del pintor" — gusto existencial. De allí proviene el término "action painters".

No es posible describir ni defender ni juzgar la pintura abstracta de la última postguerra en términos del arte del pasado, cuyo propósito, como he dicho, era la producción de obras de arte, de objetos de valor intrínseco, moral o esté-

tico. El arte contemporáneo exalta la "acción de pintura" y considera que pintar es un "evento", un fin en sí mismo. (Pero no puede colgarse un "evento" en la pared). Si esto es verdad, entonces los *action painters*, los expresionistas, los artistas "pop", no pueden ser juzgados con un criterio estético ni intelectual. Nadie puede decir cuál es un buen cuadro de Pollack y cuál es uno malo —además, no tendría caso tratar de hacer semejantes apreciaciones. Harold Rosenberg es el crítico que más ha escrito sobre los *action painters* norteamericanos. Por cierto, él inventó ese término en un ensayo que escribió en 1953 acerca de dicho movimiento, el cual, con su técnica de "manchismo" se ha convertido en el movimiento mundial de la pintura contemporánea. En todas partes se practica, y el resultado es siempre casi igual, así se trate de un pintor lituano o libanés, un francés o un mexicano. Rosenberg escribe (*The Tradition of the New*, p. 25):

"En determinado momento, un pintor tras otro empezaron a considerar el lienzo como una arena para actuar — más bien que un espacio sobre el cual reproducir, rediseñar, analizar o 'expresar' un objeto, real o imaginado. Lo que iba a realizarse sobre el lienzo no era una pintura, sino un evento".

Más adelante dice (p. 26): "La nueva pintura no es arte 'puro', puesto que la expulsión del objeto *no* se hizo por razones de estética. Las manzanas de Cezanne no fueron eliminadas de la mesa para dar lugar a una relación perfecta de espacio y color (¿qué *es* perfecto o menos perfecto si *no* quedan valores fuera de la 'acción' de pintar?). Fue necesario hacer desaparecer las manzanas para que nada estorbara la acción de pintar. En esta gesticulación con materiales, la estética también ha sido subordinada. Lo que importa siempre es la revelación contenida en el acto".

Naturalmente, mucho de esto es necesidad, una peligrosa y rotunda necesidad. Pero lo que resulta inquietante es que mucha gente repite la insensatez en otros términos y otros terrenos. Como he dicho, tomemos a los Beatnicks por ejemplo, o el *nouveau roman*, o a Cage, Berio, Nono en la música. Y es aún más inquietante que la sociedad en general, es decir personas como nosotros que se supone tienen buen criterio, se traguen todas estas sandeces con la inocencia y la pasividad de un niño que bebe ácido prúsico. El público acepta todo hoy día —los ruidos de John Cage o el aburrimiento de Beckett— porque no quedan convicciones, salvo la del esnobismo que dicta pertenecer a los "entendidos". Y el desorden del arte moderno, queridos amigos, es sencillamente el reflejo superficial de otro desorden más profundo y más peligroso que existe dentro de nosotros mismos.

Ciertamente el artista contemporáneo, sea escritor o músico o pintor, se ha librado —se ha librado totalmente— de las exigencias de la razón, de la disciplina, o moral, o estética, o intelectual; se ha "salvado" del peso de la cultura

y de la historia; y se yergue orgulloso como un bárbaro sin cerebro, mientras nosotros, en nuestra confusión, lo admiramos. Con mucha rapidez y poco esfuerzo ha logrado el estado de inocencia que Paul Klee anhelaba hace medio siglo. "Je veux être comme un nouveau-né, ne sachant rien, absolument rien". (Quisiera ser como un recién nacido, sin saber nada, absolutamente nada). Pero no debemos olvidar, queridos amigos, que la clase de liberación absoluta de que hemos estado hablando es también la aniquilación absoluta. Hace ya un siglo que el arte se ocupa de una gigantesca tarea de demolición. Las ruinas se extienden en todo nuestro alrededor y nosotros nos regocijamos en estas ruinas como si se tratara de una gran realización. Personalmente, tengo más interés en las nuevas estructuras que han de alcanzarse ahora que ya no queda nada que demoler. Es claro que no podemos vivir indefinidamente entre los despojos, los residuos y el desmoronamiento que nos rodea.

Y puede suceder que las nuevas estructuras, los nuevos instrumentos de la percepción humana no sean obra en absoluto de los artistas. Puede ser que el arte esté muerto, como tantos artistas lo han estado proclamando alegremente mientras bailan sobre tablas de masonite, chorreando duco de una lata, tan satisfechos consigo mismos, como niños traviesos que juegan en el lodo.

Pero tengo el optimismo de pensar que quizá estemos en vísperas de descubrimientos que nos permitan comprender la naturaleza del hombre y del universo de una manera más profunda, de lo que se ha logrado en el pasado. Sin embargo, al tratar de comunicar estas nuevas percepciones, tal vez sean las personas que laboran en el terreno experimental de la electrónica, la cibernética o la lingüística, quienes reemplacen a los artistas —si es que los artistas siguen empeñados en practicar los trucos de Dada como si fuera algo nuevo e importante, exhibiendo urinarios como esculturas, chorreando manchas de tinta sobre lienzos, perforando agujeros en las superficies, colocando cepillos de dientes en las cuerdas del piano. Ya nada de esto sorprende, ni tiene significado alguno. Es, en verdad, la expresión de un aburrimiento profundo, pero ante tal situación, nadie debe permanecer indiferente, ninguno de nosotros. Pues todos estamos involucrados en este asunto. Todos somos culpables, si es que existe culpa. No basta con decir *tch, tch*, ante este desorden, y querer que con ello retornen las manzanas de nuestra realidad al sitio conocido y reconfortante que ocuparon antes. Yeats lo expresó muy bien: "Things fall apart, the center cannot hold" (Las cosas se desmoronan, el centro no resiste) y nos advirtió hace años acerca de "the descent into the mad and mindless dark" (el descenso hacia la oscuridad loca y sin cerebro). Y todos estamos en esa oscuridad juntos. Espero que podamos encontrar la salida, y retornar al mundo visible, finito, y contemplarlo bajo la luz de la razón humana —una pobre luz, por cierto, pero es la única que nos ha sido dada.