



Édouard Manet, *Déjeuner sur l'herbe*, 1863. 208 x 264,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Ramón Salas

A PROPÓSITO DEL ARTE COMO CASA DE CITAS

Donde se discute la legitimidad de la “estética de la fragmentación” en el arte postmoderno por comparación con sus antecedentes modernos en la época de Manet y tomando en consideración su manifiesta y confesa correspondencia con la realidad histórica contemporánea, circunstancia que, hipotéticamente, depotenciaría la capacidad del fragmento para cumplir el cometido que le es propio: cuestionar las atribuciones representativas y apelar a aquello que le falta.

La belleza es una forma simbólica que en lugar de tender hacia la insignificancia y la anulación, produce continuidad en el sistema, cambios de forma, nuevos significados. No es conciliación, no involucra un ideal apolíneo y no-conflictivo que haya de restaurar: sino que mueve a la duda, es enigma y problema de la razón.

Stefano Zecchi

I

Dicen que la capacidad de atención –o de aguante– de los telespectadores disminuye rápidamente. Esta circunstancia ha obligado a los editores y realizadores a acelerar sus montajes para anticiparse al uso compulsivo del mando a distancia: tienen que hacer *zapping* dentro de su propio programa antes de que el espectador lo haga cambiando de cadena. El resultado es que una labor profesional que antaño respondía a una deseada unidad de criterio –el realizador trataba de encadenar percepciones disgregadas en una continuidad narrativa– responde ahora a la necesidad de anticipar lo inevitable. Lo inevitable es hoy en día *tan inevitable* que finalmente el mismo realizador ha terminado cambiando de cadena: el término “*zapping*”, que deriva de un verbo, es decir, de una acción, pasó luego a convertirse en un sustantivo que designaba un hábito para acabar aludiendo a esos programas que proliferan en todas las cadenas realizados haciendo *zapping* por esas mismas cadenas, es decir, esos programas en los que el editor ha adoptado el criterio y la postura intelectual del indolente telespectador para evitarle su última manifestación de actividad: la presión sobre el mando. “*Zapping*” designa hoy la desaparición del último y más elemental acto de la voluntad bajo una montaña de imágenes fragmentadas, eslabones sueltos de cadenas carentes de integridad (y de decoro) que no guardan en común más que su procacidad.

Esta *sustantivación* –de la que no costaría encontrar muchos más ejemplos– del acto de *ruptura de las cadenas* y de la fragmentación de los enlaces, me resulta tanto más significativa cuanto más se legitima culturalmente. Hasta hace bien poco los museos contenían casi exclusivamente cuadros, es decir, imágenes estáticas, y estaban ubicados casi exclusivamente en áreas capitalinas, es decir, en aquellas que tenían credibilidad y capacidad para *canonizar* esas imágenes inmóviles e inamovibles. Ahora hay museos de casi todo en casi todas partes, una dispersión de continentes y contenidos que ha afectado a las obras de arte: hoy las imágenes inmóviles e inamovibles han sido sustituidas por instalaciones eventuales que emiten ruidosos montajes de relatos truncados y frustrados, imágenes impersonales de cabezas parlantes que espetan procacidades a un espectador de paso. Desde luego, no se podrá culpar a estas obras de no evidenciar el espíritu de nuestro tiempo, lo que cabría preguntarse es si tal cosa resulta hoy meritoria teniendo en cuenta la disposición de este tiempo a evidenciarse y a ponerse en evidencia. ¿Cómo hemos llegado a canonizar –no mediante la discriminación sino mediante la proliferación– esta *sustantivación* de la renuncia al *acto* supremo de la conciencia, a la voluntad de convertir las percepciones dispersas en imágenes con sentido?, en definitiva ¿qué valor cabe hoy otorgarle a la estética del *shock*, del montaje y del fragmento en una época que ha convertido esta herramienta de la vanguardia en el más característico de sus estilos?

Desde luego, los telespectadores no somos los primeros en percibir la realidad como un conjunto de estímulos difíciles de poner en conexión entre sí. Nuestra limitada mente –arrojada además a un mundo del que sólo puede distanciarse, para observarlo en conjunto, a costa de su propia vida– siempre se mostró incapaz de reducir a una unidad de sentido un mundo que, en consecuencia, siempre hemos percibido como un montón de fragmentos. Pero estas limitaciones, si bien podían frustrar nuestras expectativas, no las deslegitimaban: hasta la modernidad, la confianza en la seriedad del Creador nos permitía imaginar que la multiplicidad de lo devenido podía reconducirse a un *principio* unificador. Hoy, la confianza en la identidad y continuidad del Ser, en su carácter inmutable y necesario, nos parece sólo un bello relato *arruinado* por el tiempo. El carácter idiosincrásico, caprichoso y contingente del mundo nos ha hecho tomar conciencia de que la existencia sólo puede reducirse a un conjunto de principios canónicos eternos y necesarios, es decir, inmóviles e inamovibles, a costa de verse sometida a una violencia desfigurante.

La pérdida de la fe en la capacidad de reconducir la multiplicidad de lo devenido al principio ordenador de la teología y la teleología –unida al terror producido por los reiterados intentos de hacer coincidir las vidas empíricas con sus principios trascendentales–, aconsejó la misma fragmentación de este tronco epistemológico

en una miríada de disciplinas y saberes relativos. Esta fragmentación tardó poco en demostrar su enorme eficacia no sólo para instrumentalizar el mundo (a través de la parcelación del objeto de estudio), sino también para rentabilizar el esfuerzo (mediante la segmentación y especialización social) e incluso para favorecer el consumo de los excedentes de tanta productividad (desapegando al ciudadano de su propio sistema de necesidades mediante el fraccionamiento de las conciencias). Y, en virtud de esa eficacia, la fragmentación se convirtió en el motor de la cultura moderna y de su administración socioeconómica –basadas en esa segmentación de la organización institucional de los saberes y de la vida social y psicológica de los ciudadanos– un sistema que ha declarado el “fin de la historia” y que, consecuentemente, ha asentado una sólida continuidad sobre un lecho de fragmentos.

En la medida en que la característica fragmentación moderna puso en peligro el mismo ideal moderno del desarrollo armónico de las potencias del alma, la estética asumió el compromiso de fiscalizar la evolución histórica de esa modernidad en defensa de la dimensión sensible de lo humano. Lo curioso es que durante siglos la estética había salvaguardado esa dimensión promoviendo productos *equilibrados*, es decir, productos, plenamente integrados en la continuidad histórica, tan preocupados por el bien y la verdad como por la belleza; pero en la modernidad, en virtud del distrófico desarrollo del racionalismo en un mundo cada vez más insensible, la estética rompió su tradicional compromiso con su tiempo y con el equilibrio para jugar una función de contrapeso del racionalismo. Por decirlo de otro modo: para combatir la fragmentación social y epistemológica se alienó del mundo moderno para refugiarse en una esfera escindida caracterizada por su chocante y anacrónica irracionalidad (una irracionalidad que, en unos casos, denunciaba la propia sinrazón del racionalismo y atentaba contra los intentos de la cultura burguesa por maquillarla y, en otros, intentaba convocar las fuerzas espirituales reprimidas).

Esta postura ambigua, en pos de una reconciliación que se perseguía a través de la escisión disciplinar y la fragmentación formal, explicaría tanto la soberbia confianza del arte en sus apelaciones a la totalidad desde una posición excéntrica como sus intentos de utilizar el *shock* contra el racionalismo, es decir, las rupturas de la continuidad contra la misma fragmentación que daba continuidad al utilitarismo moderno.

En definitiva, en la modernidad la fragmentación de lo real se vio *correspondida* con la fragmentación de todas las herramientas y las energías intelectuales que durante siglos se habían consagrado a la tarea épica de reducir esa montaña de fragmentos a un conjunto limitado de explicaciones coherentes y articuladas (tanto de las que definitivamente habían renunciado a esa quimera como de las que –como el arte o la ciencia– seguían tratando de dar explicaciones globales del mundo a base de

restringir su ámbito disciplinar). Esta correspondencia no dejaba de ser paradójica, por cuanto el fragmento –tradicionalmente identificado con la alegoría–, se convirtió en el *símbolo* del modo en que la conciencia contemporánea produce, interpreta y acumula la experiencia: la fragmentación, que había sido el índice de la crisis epistemológica que puso en solfa la pretendida capacidad de las imágenes mentales unitarias para coincidir con una realidad múltiple, se ha convertido hoy en una perfecta representación de esa misma realidad (y en el instrumento de legitimación simbólica de su continuidad). Aparentemente, se ha invertido el platonismo que caracterizaba la cultura occidental (en la medida en que el privilegio tradicionalmente otorgado a la idea, íntegra, necesaria e idéntica, le ha sido ahora concedido a la realidad devenida, fragmentaria, contingente y cambiante), pero esa inversión no parece haber puesto en peligro sus presupuestos metafísicos, pues, lejos de designar el triunfo de la tensión dialéctica entre la idea y lo devenido –es decir, de lo que debería ser y lo que es–, no ha servido más que para saltar de un polo a otro y conceder ahora a lo *efectivamente acontecido* el privilegio de ser considerado la *verdadera esencia* de lo real.

En resumen, el concepto de fragmentación es poco condescendiente con el maniqueísmo y muy esquivo a su caracterización: es el sello de la modernidad, el secreto de su triunfo y la mayor dificultad para la prosecución de su proyecto; es el espacio en que la autonomía de lo humano alcanza su más elevada expresión frente a la teología y la teleología, y también en el que esta autonomía se revela como quimérica; determina el fin de la metafísica y otorga al nihilismo el privilegio de representar la nueva metafísica de lo irremediable; designa la naturaleza más propia del arte moderno y su más acerbo enemigo. Quizá tanta contradicción es posible por la misma naturaleza del fragmento, que implica de suyo a su contrario, que define una realidad presente que, a su vez, *se caracteriza por aquello que le falta*. Lo curioso es que es precisamente esta característica definitoria la que se está desdibujando. Un mundo roto, que parecía deslegitimar cualquier intento de representarlo, se ve hoy correspondido con una imagen rota del mundo que, en virtud de su paradójica capacidad representativa, convierte una forma superficialmente antiacadémica y variable en una imagen canónica, inmóvil e inamovible de una realidad que ya no puede verse superada por una idea alternativa. El fragmento se ve así extrañamente cumplido en sí mismo, restituido en su integridad ya no parece apuntar a nada más, ha olvidado que durante décadas fue el guardián de la memoria de que la realidad incluye también su posibilidad. Creo que la caracterización de la pervivencia del fragmento en el arte y la cultura contemporánea debe hacerse a partir de este trascendental olvido.



David Salle, *Pastoral with Yellow Star*, 1999. 182.9 x 274.3 cm. Lehmann Maupin Gallery, Nueva York.

II

Fijémonos por un momento –para volver a la metáfora inicial– en el primer artista que declaró expresamente el *zapping* como su referente pictórico: David Salle afirmaba que no pretendía captar una imagen de la realidad sino certificar la realidad de la imagen. Es pues evidente que su intención no era otra que la de levantar acta de una circunstancia *ya efectiva*: la incapacidad de la imagen para dar cuenta de una realidad fragmentada y, en consecuencia, su pérdida de estatuto, en la medida en que la imagen se convertía en un fragmento más de esa realidad ruinoso con la que, sin embargo, adquiriría una *representativa* continuidad. Esta continuidad de su obra con el *statu quo* es manifiesta y confesa, aunque –como en casi todo el arte pop– ambigua: no se sabe si da cuenta de los hechos con una intención revulsiva, concienciadora, informativa, o meramente decorativa. Esta ambigüedad es también el correlato de la ambigüedad del publicista –el principal usuario de las técnicas otrora vanguardistas del collage y el montaje– y, como en su caso, insidiosa: el publicista también escuda sus decisiones más controvertibles tras el argumento de que la realidad en la que opera –y de la que no es responsable– *es como es*, olvidando que la realidad es como es en buena medida debido a su apuntalamiento y legitimación en la imagen que de ella nos hacemos.

Aparentemente, el pop y el neodadaísmo norteamericano enfrentaron violentamente su realismo al idealismo del expresionismo abstracto, pero los signos de continuidad entre ambas corrientes resultan tan manifiestos como los de cambio, sobre todo en lo tocante a la disposición en superficie y la composición *all over* características de buena parte del arte estadounidense. Con el expresionismo abstracto el cuadro alcanza unas espectaculares dimensiones que no invitan a la interpretación de una idea sino a la aceptación de una realidad, una realidad que nos rodea, pues –como luego quedaría demostrado– está en *perfecta continuidad* con el entorno.

Si se dijo que Pollock pintaba a ritmo de Jazz, el sonido improvisado y estadounidense por excelencia, cabría decir que el “dj” Salle practica el “*scratching*”: un ritmo frenético que nos envuelve en imágenes y provoca la pérdida del sentido de la orientación. La obra neodadaísta nos rodea como el ruido, sus múltiples elementos nos hablan en primera persona y desbaratan cualquier intento por armonizar narrativamente lo que se nos viene encima. De ese modo se culmina la crítica expresionista al arte como “ciencia europea”, naturalmente comprometida con la valoración diferenciada de los estímulos: la ausencia absoluta de voluntad estética amasará, a partir de Rauschenberg, una materia mucho más informe que la que Pollock derramara sobre sus lienzos al amalgamar los símbolos del magma prelingüístico de la tradición romántica con los trozos del aparato cultural supuestamente encargado de darle forma. Pollock pintaba conscientemente una realidad sublime que pretendía sobrepujar la vocación lingüística de la conciencia, sus supuestos contradictores van mucho más lejos en su labor, pintan inconscientemente (con la inconsciencia propia no del romántico sino del adolescente) una realidad sublime que incluye los restos mortales de la supuesta voluntad de la conciencia. Cabría decir que Salle, abundando hasta la obvedad en la obra de Rauschenberg, practica una suerte de “*action painting* postindustrial”, más ajustada a una época en la que el recurso bruto a procesar es la misma imagen y no la materia. De esa forma desvelan de paso el *realismo* del expresionismo abstracto al evidenciar que la superestructura cultural que soporta los sistemas prácticos postindustriales no es menos aleatoria (ni menos “accionista”) que los chorretones supuestamente alternativos de Pollock.

Pero la más evidente muestra de continuidad es la conversión del cuadro en pantalla: incapaz de jerarquizar, el arte no hace más que certificar la superficialidad de los mecanismos de legitimación. Lo que accede al plano de la visibilidad es sencillamente aquello que es capaz de consumir su cuota de pantalla, de adherirse al primer plano y adaptarse a su planitud como el usuario de un transporte público abarrotado aplastado contra el cristal de su ventana. En definitiva, lo que aparece es bueno y lo bueno es lo que aparece. Nada tiene pues de particular que, con su paródico renacimiento, la pintura no hiciera más que anticipar y certificar su sustitución por las nuevas pantallas, mucho más aptas para evidenciar el espíritu del tiempo: el *dripping* se realiza ahora mediante el *zapping*, el video se muestra aún más eficaz que el cuadro para *sustantivar la estabilización del accionismo*.

Retornamos pues al problema que antes dejamos apuntado: el ensamblaje aparentemente pone en solfa el estatuto del arte (que no puede dar forma a lo informe) y la capacidad representativa de la imagen (que no puede dar cuenta de una realidad que no es idéntica a sí misma), pero su perfecta correspondencia con una realidad

ensamblada le pondría en la paradójica tesitura de convertirse en un *símbolo* de lo acaecido (pues el icono participaría plenamente de la naturaleza de lo representado logrando la mítica continuidad entre forma y contenido), y el arte recuperaría por la puerta de atrás su capacidad de servir de modelo de la esencia (aunque sea al precio de limitarse a evidenciar—que no a poner en evidencia— el espíritu de un tiempo marcado por la lógica irremisible del espectáculo).

Posiblemente, nunca como con el pop y el neodadaísmo norteamericano, el arte había cumplido con tanta eficacia su papel de espejo del espíritu de la época: ilumina la ubicuidad de la lógica que ayuda a extender, provocando una suerte de “privilegiada” conciencia anticipada de frustración. Esta “metafísica de lo irremisible” obliga, creo, a replantear uno de los criterios de valor más arraigados desde el comienzo de la modernidad. Porque, ¿de qué vale avanzar los signos del futuro de una sociedad que vive al final de la Historia y que airea sin reparos y aun de forma casi obscena sus propias miserias?, ¿para qué dar expresión simbólica a lo evidente si no es para legitimarlo culturalmente y certificar así el triunfo de lo acontecido?

III

¿Cómo empezó todo? A mediados del XIX la insatisfacción provocada por la estética sistemática convirtió la vitalidad del arte, su capacidad de convertirse en el espejo de los tiempos, en un valor reconocido. Con Baudelaire esta circunstancia adquiere carácter de teoría estética: “el placer que nos proporciona la representación del presente no solamente procede de la belleza con la que puede estar revestido, sino también de su cualidad esencial de presente.”¹ El poeta vaticinó la irremediable decadencia de todo arte que no supiera hacer del presente su materia prima y no mostrara una especial sensibilidad hacia la experiencia de lo cotidiano, que es una y la misma cosa que la modernidad: “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente”. A partir de entonces el arte desbordará toda norma como forma de garantizar, paradójicamente, su cumplimiento. En consecuencia, Baudelaire declara la imposibilidad de alcanzar una definición unilateral de lo bello: “lo bello es siempre raro”, decía.² Una rareza inestable, fruto de *relaciones*, de *correspondencias* e *interacciones* realizadas al arbitrio de quien las estableciera y valorables *sólo en función de su aporte de discernimiento*. La belleza no sería una propiedad inmutable e intrínseca de un objeto inmóvil e inamovible sino el

1. BAUDELAIRE, Charles [1863]: *El pintor de la vida moderna*, Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, 1995. p. 76.

2. BAUDELAIRE, Charles [1855]: “Exposición universal 1855 Bellas artes”, en *Curiosidades estéticas*, Madrid: Júcar, 1988. p.151.



Marcantonio Raimondi, grabado en cobre (c.a. 1525-30) a partir de un dibujo perdido de *El juicio de Paris* de Rafael.

fruto de una conjunción de elementos heterogéneos capaces de interaccionar entre ellos y, mediante esa dialéctica, conducir a la iluminación. El gusto se habría de cultivar entonces en contacto con lo transitorio y no sólo con cánones axiológicos invariables; pero, dejémoslo claro, esta sensibilidad hacia las energías latentes en el espacio histórico se ponía de manifiesto en “las prolíficas tensiones advertibles entre las realidades efectivas y las formas imaginativas que las interpretan”.³ En consecuencia, lo efectivamente acontecido adquiriría legitimidad estética en función de su capacidad para desencadenar en el intelecto el deseo de imaginar las posibles alternativas que sugería la propia naturaleza truncada de lo real, *pero nunca de frustrarlas*.

El pintor de la vida moderna debía ser un *flâneur* sensible a lo accidental y contingente, dispuesto a sumergirse en la realidad pero también a interpretar sus murmullos y sus imágenes. Esta circunstancia es especialmente importante por cuanto la actitud inicialmente pasiva o, al menos, receptiva, del pintor de la vida moderna, sólo podría hacerse cargo de la responsabilidad que implica la propia modernidad en la medida en que adquiriera plena consciencia de que *la mirada configura lo mirado*. Una consciencia que, como habíamos visto, pondrá en peligro la mentalidad

3. PIZZA, Antonio: “Baudelaire, la ciudad, el arte” en BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna*, Murcia : Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995. p. 43.

“publicitaria” de la fragmentación postmoderna. El paseante inmerso en la vida y atento a sus estímulos recrea esta mediante imágenes inspiradas en el murmullo, imágenes que no conforman una totalidad cuajada sino un conjunto disgregado de recuerdos actualizados de forma taquigráfica. Pero estos fragmentos no se coagulan en un tiempo detenido, no se adhieren a la pantalla ni se legitiman por su capacidad de venirse al primer plano, antes bien, dejan el espacio necesario para chocar entre ellos, para lograr que lo no-idéntico de la realidad sólo se corresponda con lo no-idéntico de la imagen. En consecuencia, el cuadro no sería tanto una representación cabal de la realidad como una suerte de gimnasio, físico –donde “hacer cintura”– y mental –donde ejercitar las facultades necesarias para enfrentarse con éxito a una determinada manera de concebir esa realidad–; porque la vida moderna sería al mismo tiempo el resultado de una construcción visual, su referente y la cancha donde ejercitar la sensibilidad necesaria para percibir este referente y concebir aquella construcción. La mirada del *flâneur*, zarandeado por una masa entre la que se siente extraño, que le desorienta, sufre el disloque necesario para alcanzar la iluminación. El *shock*, al romper las pautas de hábito, revela que la verdadera experiencia sólo es imaginable a través de la ruptura de la inercia de la representación naturalizada del mundo, pero esta ruptura no es por sí misma el final del proceso, no es un recurso formalista ni la certificación indubitable de una verdad exterior. La imagen responsable levanta acta del proceso de cambio que identifica la modernidad –un cambio que afecta tanto a la realidad como a los hábitos epistemológicos–, deja pues constancia de lo efímero, no sólo de la esencia sino como la “esencia” de la modernidad. Tras esta sustantivación de lo inesencial el *shock* no puede pretender convertirse en el símbolo de una realidad chocante sino, bien al contrario, en la cifra de la decadencia de lo simbólico.

Como suele ocurrir, el signo ha acabado por estabilizarse a sí mismo y su función referencial, consolidando simbólicamente esta época en la que lo transitorio cobra visos de eternidad; pero, inicialmente, el proyecto que proporcionó carta de naturaleza estética al *shock* no perseguía otra cosa que lograr que lo fugitivo e inconsistente de la realidad se correspondiera con la propia fugacidad e inconsistencia del signo. Y ello, siempre desde la hipótesis de que esta discontinuidad incrementaría la conciencia de contemporaneidad, entendida como responsabilidad, al alumbrar la problemática adecuación de los fragmentos y la totalidad, de lo universal y lo particular, esto es, al recordar que mirar es configurar la realidad y que esta es la suma de lo que es y de lo que podría ser. Siempre desde la hipótesis de que esta discontinuidad ejercitaría además la capacidad de concebir esas otras posibilidades sin las cuales la realidad sería una autosatisfecha amalgama de desvaríos en la que se enfangaría cualquier criterio.

IV

Pongamos un ejemplo. En 1863, coincidiendo con la aparición en *Le Figaro* de “El pintor de la vida moderna”, Manet provocó el que quizá pudiéramos considerar como el *shock* inaugural de la modernidad al intentar colgar en el Salón oficial de ese mismo año su *Déjeuner sur l’herbe* (*Desayuno en la hierba*). “Le cabe al señor Manet el honor de ser un peligro”, comentó Théophile Gautier demostrando que, por aquellas fechas, ya parecía evidente que los honores de la posteridad estarían reservados a los rechazados en un Salón regido por los rancios principios del academicismo. Lo curioso es que, a pesar de esta evidencia, Manet renegaba de aquel “alto honor”: él no deseaba provocar el escándalo presentando aquel cuadro inadmisiblemente *quería ser admitido*. Seguramente por ello Baudelaire no le concedió el privilegio de ser “su” pintor de la vida moderna, un honor que, sin embargo, no le pudo negar la posteridad. “Nunca cubrirá las lagunas de su temperamento”, se lamentaba el republicano Baudelaire, incapaz de percibir la verdadera dimensión histórica del conservadurismo de Manet, de su escasa disposición al heroísmo. Y es que creo que Manet sabía que su cuadro difícilmente podría ser considerado antiacadémico y que, en consecuencia, su manifiesto y reiterado empeño por entrar en el Salón no sólo haría más patente la debilidad de los argumentos que justificaban su exclusión sino que, sobre todo, *los haría explícitos*.

Pero, ¿cuáles eran aquellos argumentos ocultos? Infructuosamente se han buscado los motivos del malestar que inspiraba este cuadro en su erotismo y en su supuesto antiacademicismo. El primer supuesto es fácilmente descartable, pues los cuadros del Salón eran a menudo mucho más sensuales que *El desayuno*; buena prueba de ello es el *Nacimiento de Venus* de Alexander Cabanel que fue adquirido por el mismísimo Napoleón III en el salón oficial de 1863. Respecto al antiacademicismo, el mismo Baudelaire había dejado claro que Manet no tenía temperamento para ser “anti” nada. Antes bien, Manet era lo que podríamos considerar un estudiante aplicado. *El Desayuno* es sin duda un cuadro clásico, de museo, que no surgió de la naturaleza, el hontanar de todas las revoluciones, sino del *atelier* donde Manet veneraba a los maestros del pasado y reproducía sus convenciones respecto a los modos de representar figuras en un paisaje: *El desayuno* no es un cuadro romántico ni mucho menos “plenairista” sino un cuadro inspirado en una rancia tradición. Otra cosa es, desde luego, que Manet interpretara esa tradición *en su propia ranciedad*, es decir, que, como diría Paul de Man, la “malentendiera”.

Como es bien sabido, Manet copió literalmente la composición de sus figuras de las divinidades fluviales que ocupan una de las esquinas de un grabado de Marcantonio Raimondi (c.a. 1525-30) inspirado a su vez en *El juicio de Paris* de Rafael (que no se conserva). Antonin Proust, viejo amigo y compañero de estudios de Manet, nos reveló,

no obstante, que este tenía con *El desayuno* la intención de “rehacer” –hoy diríamos “deconstruir”– *El concierto* de Giorgione (últimamente atribuido a Tiziano). Y, seguramente, es en esa intención aparentemente inocua donde radica el carácter “subversivo” del cuadro, al menos si hemos de tomar al pie de la letra un juicio tan válido en este sentido como el del mismísimo Emperador cuando lo calificó de *obsceno*. Es costumbre interpretar ese calificativo como sinónimo de pornográfico o, al menos, de procaz, pero si nos ceñimos a la etimología “obsceno” significa precisamente eso, fuera de la escena. En efecto, Manet no hizo más que tomar prestados unos personajes de un cuadro (escénico), sacarlos fuera de su escena y esperar a ver qué sucedía. Una actitud que, al poco tiempo, acabaría por resultarnos tan natural que dejaríamos de tildarla de obscena y la convertiríamos en un recurso plástico casi canónico: la famosa descontextualización. En efecto, Manet no desplazó a sus personajes del marco de la factura académica, *los sacó del texto*: el problema de aquella mujer que de repente se nos antojaba *tan desnuda* no era que le faltaran ninfas o pastores que la arroparan, es que le faltaban mitos que la explicaran. No puede ser casual que el referente de esta obscenidad fuera Giorgione, el famoso autor de *La tempestad*, otro cuadro que enfrenta un varón desnudo a una mujer vestida sin darnos la más mínima pista de la razón de ese encuentro; que fuera Giorgione, un pintor tan silencioso, tan incierto, que a menudo se duda de su propia existencia. Creo que Manet estaba anticipando con esa cita su propio “ocultamiento” como autor, pero no creo que esa fuera su única intención. Trataré de argumentar por qué.

La caracterización general del arte estuvo durante siglos marcada por el supuesto aristotélico de que su tarea más elevada era la de representar acciones humanas significativas, de ahí que durante largo tiempo el género más considerado fuera la pintura de historia, comprendiendo en él cualquier composición con varios personajes poniendo en escena acontecimientos memorables y fuera de la antigüedad clásica y sus mitos, de la historia sagrada y de la iglesia o de la historia nacional real o legendaria. La importancia de los géneros decrecía cuanto menor era la presencia humana y tanto más cuanto más se comprometía esta en asuntos meramente sensuales o locales, y no con la debida caracterización de verdades generales. La revolución moderna afectó también a esta jerarquía: desde Courbet se comenzó a tomar en consideración que los géneros tipificados de inferiores exigían sin embargo *mayor capacidad de observación* y *mayor sagacidad en la interpretación* por parte del espectador. En atención a esta consideración el arte ya no valoraría tanto la capacidad de representación como la capacidad *de observación* –entendida como *conciencia* respecto al espíritu del tiempo– y los artistas se preocuparían menos de representar acciones humanas modélicas que por captar detalles reveladores –al mismo tiempo, por otra parte, que la



Tiziano (en época de Manet atribuido a Giorgione) *Concierto campestre*, c.a. 1511. 110 x 138 cm, Musée du Louvre, París.

pedagogía comenzaba a valorar más la capacidad crítica que la obediencia debida al dogma—. La pintura de historia se había revelado identificada, desde el punto de vista temático, con la más descarada propaganda de las clases dominantes y, desde el punto de vista formal, con el elitismo de la maestría inánime codificada por la Academia. El descrédito de las ideas abstractas y las normas dogmáticas pasaba por la dignificación de lo insignificante y del talento para *percibir en ello elementos reveladores*. Esta actitud no era absolutamente nueva en la historia del arte.

De la época de Virgilio en adelante, la vacilación de la creencia en la virtud trascendente de los gobernantes (y esta creencia siempre vacila desde el instante en que es exigida) elevaba el tipo rústico —el pastor o el zagal— a la posición antes ocupada por Aquiles, Alejandro o Augusto. Dentro de esta concepción cortesana, el poeta o el pintor expresa la pretensión aristocrática de representar el todo de la sociedad (*l'état c'est moi*) a través de un personaje cuyo estatus representativo se deriva de su ubicuidad y su presunta proximidad a la naturaleza y los menesteres elementales de la vida.

Tradicionalmente, esta incorporación de lo común a lo elevado —y viceversa— ha recibido el adjetivo de “pastoril” o “pastoral”.⁴

Esa dialéctica, que invita a contrastar periódicamente la soberbia del catálogo de verdades universales y actitudes ideales con el potencial revelador de la sencillez y la falta de afectación, informa la secular disputa académica sobre la pertinencia de copiar a los maestros o a la naturaleza; pero entiéndase bien que esta disputa versa siempre *sobre modelos*, es decir, sobre la forma más correcta de elevarse desde la percepción

4. CROW, Thomas [1996]: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid: Akal, 2002. p. 180.

de los accidentes al plano de las verdades esenciales, cuya existencia nunca se puso en duda. Según Kenneth Clark,⁵ por regla general, cuando las sofisticaciones del estilo amenazan con disociar los esquemas mentales de la realidad, a la que deberían hacer referencia, surge en la periferia del estilo un brote de sentido común que impele a volver a acercarse a las cosas mismas. En el contexto del puritanismo hipócrita de la sociedad burguesa y de su retórica decadente era entonces normal que se produjera un brote de pastoralismo. Pero Manet era un dandy urbano, formal e impecable, que hubiera aguantado entre ovejas incluso menos que Baudelaire. Manet lo único que cultiva es el hiato entre la poesía del viejo desnudo académico y la prosa de su expresión moderna, un hiato que, precisamente, sólo da frutos en la frontera entre la naturaleza y la metrópoli, en el jardín, allí donde ni la norma abstracta ni la feracidad natural pueden imponer su dominio dogmático. El paisaje, al actuar como coprotagonista de la escena, impide que la racionalidad perspectiva se apropie de la misma; al mismo tiempo, el uso “urbano” de la naturaleza la convierte, no en el vehículo de la subjetividad del genio, sino en una neutral cortina de fotógrafo que, como luego veremos, disuade del ejercicio hermenéutico cómodamente apoyado en la intención.

Manet ya había desarrollado el tema del jardín el año anterior en *Música en las Tullerías* (1862), un cuadro en el que el autor renuncia a desarrollar un discurso autónomo donde lo dispar encaje a golpe de “forma”. El pintor es uno más, inmerso en la multitud y zarandeado por sus encuentros ocasionales. Allí aparece, junto al conde Albert de Balleroy (con quien compartía estudio) y Champfleury; un poco más allá, junto a un árbol, conversan Baudelaire, Gautier y el barón Taylor, inspector de museos; Fantín-Latour aparece tras ellos y también Offenbach, sentado; la figura inclinada a la derecha es el hermano de Manet, que volverá a aparecer en *El desayuno*. Todos ellos son apenas reconocibles, sus rasgos individuales son reducidos a esbozos, sus rostros se desvanecen en el magma de la multitud, que parece combar hasta los árboles, y sus cuerpos navegan a la deriva en el fluido de lo social, en ese mar que, como el de un archipiélago, une aquello que separa. Las Tullerías era uno de los nuevos espacios en los que la urbe invadía la organicidad de la naturaleza para convertirla en un lugar de intercambio, un escenario para las relaciones y las correspondencias: el jardín ya no pretende evocar el paraíso sino, bien al contrario, un “salón vegetal” un terreno para el ejercicio de la vida artificial.

La composición, que se despliega en un corto espacio paralelo al plano del lienzo, subraya la superficialidad de la escena. La escasa profundidad sólo nos la brindan las copas de los sombreros (bajo las que se libran pequeñas escaramuzas

5. Cfr. CLARK, Kenneth [1954]: “Provincialism” en *Moments of vision*, London: John Murray, 1981.



Édouard Manet, *Música en las Tullerías*, 1862. 76,2 x 118,1 cm. The National Gallery, Londres.

representativas). El espacio es escurridizo, se resiste a ser cartografiado por la mirada monocular de la perspectiva. El único ojo que puede recorrerlo es el del espectador moderno, que se representa el mundo de un vistazo con una visión que podríamos calificar de borrosa o periférica: en el punto central del cuadro, al que apunta la “flecha” de cielo, la imagen aparece sorprendentemente “fuera de foco” como si quisiera desviar la atención hacia lo tangencial. Manet parece derramar disolvente sobre la superficie para que nada resulte aprehensible, para que nada cristalice en una forma definida y todo se confunda con la mezcla virtual de olores y perfumes o con los duros contrastes entre las rápidas pinceladas que chocan provocando un rumor casi audible que parece acallar la música que promete el título. Más que una falta de tema presenciamos la imposibilidad de concluir en una síntesis la ingente cantidad de temas que *se dan cita*. El ojo se funde con la escena, experimenta el espectáculo pasajero juntando impresiones y sensaciones sin la necesaria distancia crítica. Esta mirada desde el interior es correlato del final de la metafísica.

Este cuadro es un claro ejemplo de que ni la vida ni la obra de Manet pueden calificarse de pastorales ni siquiera cuando se desarrollan ante un escenario “natural”: la novedad de su obra no estriba en practicar el pastoralismo, sino *en citar*lo, una actitud paradójica (no hay nada más sofisticado que la apariencia de naturalidad) de la que cabría deducir que Manet cifraba su contrapunto al orden gobernante en una amplificación de la sofisticación. Esta complicada cita de lo sencillo, hace confluir al mismo nivel lo ideal y lo pastoral, una tensión que ya no provoca un cambio

de plano sino su fractura, la fractura del enlace que une la imagen representativa con una supuesta verdad esencial. Algo muy parecido ocurrió cuando Velázquez arribó a Madrid. El pintor de corte se veía liberado de la necesidad de pintar para sus anteriores comitentes y, por ende, de tratar temas religiosos o géneros menores, un estatuto que se celebraba abordando el tema intelectual por excelencia: la mitología. Significativamente, Velázquez afronta por primera vez en su carrera este tema con una manifiesta actitud descreída que, sin embargo, tampoco se convierte en una exaltación del sentido común vernáculo de un pueblo, por otra parte, plenamente imbricado, pese a su miseria, en la superestructura cultural del imperio. Cuando Velázquez decide pintar *Los borrachos*—unos tipos rústicos carentes del más mínimo encanto— en el mismo lienzo que su *Triunfo de Baco*, no produce un cuadro pastoral que, usurpando las obligaciones de sus entrañables bufones, ensalce la capacidad de la gente llana para informar y dar cuenta de un estado de cosas inaccesible al aparato representativo de la corte. Es precisamente el mantenimiento de esta indefinición si caer en ningún tipo de maniqueísmo el que obliga a hacer convivir en el mismo plano dos órdenes irreconciliables que fracturan el cuadro (exactamente) por la mitad y ponen en duda la representación misma. La parte izquierda del cuadro, un auténtico examen de ingreso en la corte (cuyo “temario” incluía tradicionalmente un desnudo clásico de un tono muy elevado—que permitiera valorar el dominio sobre los semitonos—, un escorzo y un contraluz), no puede convivir con los crudos retratos de los catetos que nos sirven de interlocutores: el resultado es la virtual ruptura del plano de la representación. En adelante, como bien señalara Foucault, la sagacidad del sevillano no estará comprometida ni con la pintura de historia ni con la pastoral sino con la imposible adecuación de las palabras (y sus discursos históricos o pastorales) y las cosas.

Me cuesta creer que esta circunstancia pasara desapercibida a los ojos de un admirador confeso de Velázquez como era Manet, que, en su *Desayuno*, reiteró esa difícil convivencia entre lo académico y lo pastoral para meter una cuña entre la fluida correspondencia del referente con los textos de los que disponemos para interpretar. Según David Halperin:

Lo pastoral cobra significación a través de oposiciones, de una serie de contrastes, explícitos o implícitos, que los valores encarnados en su mundo crean con otras formas de vida. El más tradicional es el contraste entre el pequeño mundo de sencillez natural y el gran mundo de la civilización, el poder, el arte de gobernar, la sociedad ordenada, los códigos de conducta establecidos y el artificio en general.⁶

6. CROW, 2002, p. 181.

Pero lo pastoral plantea este contraste en el marco del aristotelismo antes comentado, es decir, *como tal representación* –unitaria y coherente– de esa oposición. Esta oposición, como la que provocaba la inversión del platonismo, se sostenía en el acuerdo de base sobre la posibilidad de encontrar un modelo cabal para orientar unas formas de vida *más verdaderas* (ya proviniera esta *verdad* de la sencilla vida natural o de los sofisticados códigos culturales de la civilización, de la aceptación de la realidad devenida o del cultivo de la idea). Ahora bien, cuando de lo que se trata es de caracterizar como “más verdadera” *la vida consciente*, es decir, la vida capaz de poner en solfa la atribución del apelativo “verdadero” a un determinado modelo de vida, en ese caso conviene tomarse en serio el encargo de Baudelaire de mezclar (que no diluir) “un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es excesivamente difícil de determinar, y [...] un elemento relativo, circunstancial”⁷; una mezcla que sólo puede provocar esa reacción, propia de la belleza, que hace que salten las chispas del discernimiento.

Como la *Música en las Tullerías*, *El desayuno* está lleno de hiatos groseros que subrayan el carácter elaborado de la escena “informal”. Una iluminación de estudio determina la escasa gradación tonal del desnudo sentado (modelar de forma tan rotunda una figura con un contraste tan limitado entre el máximo claro y el máximo oscuro supone un ejercicio de virtuosismo académico que esta institución valoraba y exigía) resuelta con un degradado que esconde la pincelada. Una forma de pintar que contrasta vivamente con los apuntes de luminosidad impresionista del paisaje de fondo, resuelto con pinceladas amplias y sueltas. Esta disociación del fondo y la figura se resalta aun más con el agigantamiento de la mujer del último plano (que no puede ser achacado a un error, pues las proporciones están correctamente valoradas en el boceto preparatorio), que favorece la clásica composición piramidal pero hace inverosímil la situación de la figura, introducida en una suerte de lago de límites borrosos (también a diferencia del boceto). La unidad del cuadro no se consigue en el plano formal, pero la propia disociación de las actitudes de los personajes dificulta también la posibilidad de encontrarla en el plano del contenido. Este extraño encuentro se desarrolla, como parece propio de las divinidades fluviales que le sirven de modelo, sobre un terreno movedizo: el extraño encuentro entre el academicismo compositivo y la actualidad del *atrezzo*, se reitera en el plano formal entre el tratamiento del fondo y el de las figuras.

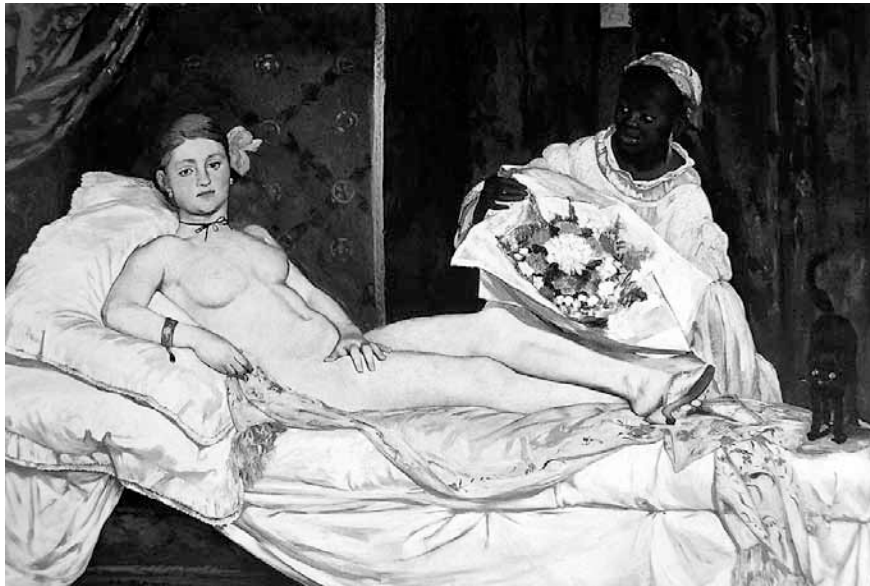
El “peligro” de Manet se halla una vez más en su falta de personalidad, en su “incapacidad” para jerarquizar su carácter disciplinado, en su determinación de ocultar su personalidad tras el doble encargo de la academia y la modernidad sin darle a esta determinación, por otra parte, especial importancia. Y es que, en Manet, la fragmentación

7. BAUDELAIRE, 1995, p. 78.

no es un estilo sino, precisamente, su límite. Ocho años antes también Courbet había cometido la “indecencia” de situar a una contemporánea desnuda junto a un montón de figuras vestidas en *El estudio del artista* (1854-55), pero en este caso la indecencia no podía llegar a resultar obscena pues la modelo estaba en el sitio que le correspondía. Ciertamente no se entiende bien su presencia, dado que el pintor está pintando un paisaje, de la misma manera que tampoco se entiende bien qué hace tanta gente convocada en su estudio, pero el propio cuadro desarrolla la clave de lectura de esta incertidumbre: el épico antiintelectualismo de Courbet postula el arte –en concreto el arte que representa *lo natural*–, flanqueado por el animal –alegoría de la intuición–, el niño –alegoría de la inocencia– y el desnudo –alegoría de la franqueza– como la bisagra capaz de unir y reconciliar la clase intelectual (que aparece a la derecha del cuadro) con la proletaria (que aparece a la izquierda). El postulado de Courbet era tan controvertible como claro y tajante, de ahí que el desnudo se justificara, como comenzaría a ser normal en materia artística, *en virtud de la intención del artista*, de su voz.

Tan escandaloso resultaba que un artista pintara una señora “en pelotas” como que renunciara explícitamente a su autoridad, a su voz, a señalar “lo esencialmente verdadero” para poner en evidencia, no ya los límites de los paradigmas representativos, sino los límites de la misma representación. Eso era lo que, si no estoy equivocado, proponía Baudelaire cuando animaba a despojarse del aura para convertir en asunto artístico la enorme distancia que medra entre los altos fines de la representación y sus limitados medios. De esa disfunción habría de surgir la pastoral moderna del cazador de instantes, comprometido con la misión imposible de pastorear el ingente rebaño de los estímulos hacia el redil del sentido. Manet llevó a cabo esta labor con una ausencia de *pathos* que habría de exasperar al mismísimo Baudelaire. Porque Manet no estaba haciendo arte “vanguardista”, no trataba de provocar un *shock* rompiendo las convenciones gramaticales, antes bien, con su cita al *Concierto campestre* de Giorgione estaba retrotrayéndose precisamente al género en el momento en que comenzaban a dejar de operar los códigos compartidos y, por lo tanto, las pautas de legibilidad. Manet no estaba regando significantes, sino operando en el entorno estructurado del género para lograr que resultara significativa una desviación del código capaz de hacer saltar la chispa de la conciencia, una chispa que fue perdiendo fuerza conforme la progresiva ruptura con las convenciones (y, con ellas, con las expectativas, incluidas las que trataba de alterar el arte de vanguardia) fue dificultando que el *shock* se elevara al plano del significado y lo puso en riesgo de convertirse en otro de los muchos medios sin fin que caracterizan la sociedad del espectáculo.

Manet “traiciona” a Baudelaire –como a la academia– cumpliendo estrictamente sus expectativas, al permanecer desatento al eventual lado heroico de su pin-



Édouard Manet, *Olimpia*, 1863. 130,5 x 190 cm. Musée d'Orsay, París.

tura, al destilar con absoluta indiferencia y pastoral sencillez el contenido revolucionario de su propio conservadurismo: una ambigua renuncia al aura que habría de exasperar a una clase dirigente que odiaba los individuos poco elocuentes, faltos de nobleza y épica, poco regios o divinos. “Vd. es el primero en la decrepitud de su arte”, le espetó Baudelaire, pero ¿no estaba anticipando con esta afirmación su propia tesis de la capacidad de regeneración del arte —y la mercancía— a partir de su propia humillación? *El Desayuno* plantea una ruptura interna a nivel formal entre fondo y figura que sólo es el correlato de otras dos rupturas más graves, la que manifiestan las figuras entre sí y con su contexto y la que mantiene el artista con su propia obra. *El Desayuno* resulta obsceno no sólo porque extrae a sus figuras de su lecho textual sino porque el propio pintor se niega a proponerse como clave de lectura alternativa. En primer lugar, pone en un brete la correspondencia de las palabras y las cosas y le priva así al espectador de un guión claro; al mismo tiempo, niega la posibilidad de identificar el significado del arte con la voluntad expresiva del artista (un truco socorrido que en lo sucesivo haría que la ruptura de la continuidad del sentido perdiera toda mordiente crítica y que el aura se refugiara en el halo del estrellato).

Manet no pinta el triunfo de la voluntad y la conciencia constituyente. Su mirada indiferente parece compartir la perplejidad del espectador. Esta es una actitud

“muy suya”, de hecho, a punto de entrar en combate como oficial de la Guardia Nacional en el sitio de París dejó escrito: “vamos a *presenciar como actores* algo terrible”⁸. Manet cita (a Velázquez, a Giorgione, a Tiziano, a Rafael, a Rinaldi, a Baudelaire) y la cita no es nada más que una operación consistente en convertir al autor en lector, en desgajar un fragmento de la continuidad del relato en el que cobraba sentido para arrojarlo a un lugar que le es ajeno. Al extraer los modelos que demandaba la burguesía de la tradición cultural autónoma donde adquirían sentido, al sacarlos del relato donde resultaban elocuentes y daban expresión del poder y de los mitos de las clases dirigentes, se ven arrojados a un lugar fronterizo donde sólo resuena su silencio. Exiliados en su propio presente realizan, como los personajes, los gestos retóricos del mudo que pretende hacerse oír. En *El Desayuno* falla constantemente la palabra: el hermano de Manet (el personaje de la derecha) habla, incluso parece que argumenta, pero los demás no le escuchan. El intelectual está absorto, o atónito, y la cortesana, la única que parece estar al corriente de lo que ocurre, se halla más preocupada por el espectador que por el cuadro. Victorine Meurent se vuelve a mirarnos (su postura es insostenible, sólo la justificaría el movimiento circunstancial de volverse de repente, como si se acabara de percatar de nuestra presencia) ¡y sonríe! Quizá ante la incapacidad de su espectador de hacer uso de sus esquemas mentales para explicar su presencia.

Ese mismo año, Victorine Meurent volvió a retornos con su mirada en *Olimpia*, un cuadro que, quizá por la trascendencia de los rechazos de 1863, fue aceptado en el salón oficial del 1865. La prostituta se convertía así en la heroína moderna al tomar la Bastilla académica, no obstante, asumía de nuevo su papel con dignidad pero sin aspavientos. La grandeza de Olimpia se cifra, una vez más, en su degradación, en su abierta aceptación de su carácter mercantil. El cuerpo, convertido en artículo comercial, se veía así despojado de cualquier atributo natural, esencial o propio y sometido a los vaivenes del mercado. Olimpia no es Astarté, la Esfinge, la ramera babilónica ni la mujer fatal romántica, ni tan siquiera es ella misma, sólo es lo que imagine aquel que esté dispuesto a pagar su valor de cambio: la puta no se mitifica, es el mito el que se prostituye. Como todas las mercancías, la prostituta ha dejado de ser un objeto inocente: fragmenta la continuidad sobre la que se asentaba la comprensión del acontecer y reclama, como todos los objetos de consumo, una nueva definición del programa de necesidades.

Manet había conseguido con *Olimpia* introducir en el Salón su bomba de relojería. De nuevo, los puntos de partida de su obscenidad eran Giorgione y Tiziano, cuyas *Venus* (tanto la de *Urbino* como la de *El Pardo*) había copiado Manet en anteriores ocasiones. En su nuevo escenario, Venus ha perdido su forma de huso y su

8. Cit. en HOFMANN, Werner [1973]: *Nana. Mito y realidad*, Madrid: Alianza, 1991. p. 114.

fluir casi gótico, y se incorpora para observar, como en *El desayuno*, nuestra llegada. La mujer no ha dejado de ser un objeto, un objeto que, como tal, se pliega a la voluntad del sujeto. Pero ahora el objeto nos devuelve la mirada, se nos encara, reta a nuestra voluntad a convertirse efectivamente en el atributo de un sujeto, a plantear intenciones fuera del marco de lo convenido y conveniente. Venus aparece desempacutada –ya no es un lujo abstracto– sobre unas sábanas que recuerdan las del aula de ropajes pero son las de una cama recién usada y calzada con unas sandalias de tacón: “el culto del pie y de la pierna calzados refleja el dominio de la hembra sobre el varón” dejó dicho Eduard Fuchs,⁹ aunque quizá lo que anticipe aquí sea el dominio del objeto fetichizado sobre el sujeto. A sus pies ya no encontramos, como en la *Venus* de Tiziano, un perro pachón y adormecido, sino un gato erizado y pronto, como su dueña, a sacar las uñas. Y es que la mercancía nunca puede ser plenamente poseída por el sujeto: la mano izquierda de Victorine ya no cumple públicamente, como en Tiziano y Giorgione, la función estética de reforzar la continuidad de la curva del vientre, antes bien, subraya exactamente el punto de inflexión de la nueva actitud del personaje. Esa mercancía, parece decir mostrando las uñas que defienden su pubis, tiene un precio: el de renunciar a los viejos clichés y a los patrones continuistas. En consecuencia, aquel que visitaba el Salón con la intención de disfrutar de la continuidad de su tradición se encontraba desplazado por sorpresa a una “casa de citas”: el *shock* que debía provocar la mera posibilidad de que llegara a leerse el nombre del secreto admirador de la cortesana (y, seguramente, acendrado crítico de su representación pictórica) en la tarjeta del ramo alteraba la decorosa correspondencia de hábitos y escenarios. Los textos volvían a no encajar con los contextos.

Efectivamente, Manet no pinta el triunfo de la voluntad y la conciencia constituyente. Pero tampoco pinta la apoteosis de la fragmentación. La cita no es sólo el resultado de extraer algo de su espacio natural, de allí donde resulta familiar y elocuente, para resituarlo entre extraños; la cita convierte al autor en lector, pero también al lector en autor: es, igualmente, el índice de la voluntad de rescatar una porción del contenido de ese continuo en el que pasaba desapercibido, precisamente en virtud de su cómoda adecuación, para restablecer con él una nueva continuidad a base de rupturas con la esperanza de que esa pequeña sucesión de sobresaltos impida el adormecimiento del lector. El *shock* no es un fin en sí mismo, sino un mecanismo de suspensión de las inercias intelectuales y sociales que genera una perplejidad de base sobre la que elevar una nueva atribución de sentido.

9. Cfr. FUCHS, Eduard [1909-12]: *Historia ilustrada de la moral sexual*, Ed. de Th. Huonker, Madrid: Alianza, 1996.

En *El desayuno*, como en tantos otros de sus cuadros, Manet parece compartir su ausencia de *pathos* con sus personajes, que parecen atrapados por el famoso *spleen* parisino, por ese tedio ilimitado que sume a los sujetos en el tiempo letárgico, como de tarde de domingo, que caracteriza la mirada que se siente incapaz de seguir el ritmo arrollador del progreso, esos cambios que van “más aprisa que el corazón del hombre”.

¡París cambia, mas nada en mi melancolía
ha variado! Andamiajes, palacios, nuevas casas
viejos barrios, para mi, todo, todo se torna alegoría...¹⁰

Si la pintura de historia era expresión del dominio de la voluntad sobre el tiempo, la nueva pastoral revela esa conciencia de desfase propia del hombre moderno, que percibe cómo el mundo avanza a un ritmo que no parece contar en absoluto con su propia capacidad de asimilación. Las cosas van más deprisa que nuestra conciencia y se alejan hasta volverse extrañas, *otra cosa* desligada de nuestros usos y costumbres, usos y costumbres que van a la zaga de unas novedades que se zafan de su valor de uso. Esta alteralidad no tiene una dimensión esotérica, es simplemente el índice de que la plena aperccepción de las cosas es ya sencillamente implantable.

La cortesana de *El desayuno* no es una ninfa acostumbrada a pasear desnuda por el bosque. Al contrario, acaba de quitarse la ropa ante nuestros ojos atónitos y de dejarla en el primer plano del cuadro. Otro apunte clásico mezclado con la moda, la moral, la pasión, la época: el eterno bodegón del primer plano de las composiciones históricas es, en este caso, al parecer, un documentado ejemplo de la desordenada y trepidante moda parisina de la temporada primavera verano del 63. Y digo “al parecer” porque ese guiño de Manet a sus contemporáneos resulta imposible de percibir casi desde el mismo año 1864. Manet tenía que ser consciente de que su cuadro estaba destinado a envejecer tan rápido como su referente, de que el funcionamiento de sus citas a la moda de temporada sería tan efímero como el propio *shock* que estaban destinadas a provocar. La tradicional *vanitas* vuelve a recordarle a nuestra conciencia el carácter efímero de su aparente dominio sobre las cosas, la diferencia estriba en que ahora ya no nos presenta aquella calavera que nos recordaba nuestro futuro, sino la propia fugacidad de nuestro más inmediato presente, que pasa ante nuestros ojos sin darnos tiempo para representárnoslo.

Ya no son sólo las citas, sino las mismas cosas del mundo las que se nos presentan como estímulos disgregados arrancados del lecho temporal en el que nuestra con-

10. “El cisne”; Cuadros parisenses, en BAUDELAIRE, Charles [1857]: *Las flores del mal*, Madrid: Alianza, 1982. § 106.

ciencia era capaz de percibirlos como parte de un todo coherente. Pero estos estímulos no se limitan a mortificar al espectador que pasea entre ellos con su sobreabundancia, además, le exigen la reconstrucción de esa continuidad hecha a base de rupturas. Una continuidad que, necesariamente, habrá de resultar tan efímera como los propios estímulos que la demandan. El espectador urbano se siente siempre exiliado en su propia tierra, desplazado en su propio tiempo, pierde la familiaridad con el mundo que le rodea y se ve en la obligación de engarzar con su tránsito mental una cadena de sobresaltos. El mundo entero se convierte ante sus ojos en una casa de citas, todas las cosas parecen prostituirse, los antiguos objetos adecuados a un uso concreto, conocido y compartido, se convierten en mercancías, novedades que aún no sabemos muy bien para qué habrán de servirnos, objetos huérfanos albergados en un escaparate esperando que un desconocido pague el precio de extraerlos de un lugar que ya no es el suyo para llevarlos a un nuevo domicilio plagado de otros objetos adoptados con los que, inevitablemente, se producirán centenares de inusitados encuentros. Lo que antes era una continuidad de sentido en el tiempo se convierte ahora en una mera contigüidad espacial abierta a cualquier relación. Las cosas apenas pueden ya ser atrapadas por un discurso comprensivo, y cuando este, “a duras penas”, acorta distancias con aquellas, la alegoría le golpea para recordarle la precariedad de las relaciones que establece.

A esa mirada alegórica le es extraña cualquier intimidad con las cosas (...). Allí donde ella domina no pueden de ninguna manera formarse hábitos. En el mismo instante en que la cosa es a duras penas aferrada, inmediatamente la alegoría interviene para rechazar la situación. Aquí ellas envejecen más rápidamente que un corte nuevo en una tienda de modas. Pero envejecer quiere decir: volverse extrañas.

En consecuencia, Manet apuesta por el envejecimiento de sus referencias a la época, la moda, la moral, la pasión, como una forma de extrañamiento. Los ropajes que en su momento cubrían efectivamente el cuerpo del rey desnudo envejecen tan rápidamente que le dejan literalmente con el culo al aire. Pero es precisamente esa sensación de desnudo la que impide que nos acomodemos en una interpretación definitiva. El extrañamiento nos permite perderle el paso al progreso para alumbrar alternativas a su capacidad hipnótica de someter la voluntad de los hombres; pero, al mismo tiempo, nos impide albergar la posibilidad de que nuestras propias hipótesis se conviertan en soluciones definitivas. En aras de su fugaz triunfo, *El Desayuno* se humilla, tritura su propia aura, se priva del prestigio de una tradición que, sin embargo, convoca; pero no la convoca en la forma de esa continuidad inercial en la que se basaba su incontestable autoridad sino en la forma de la interrupción que permite rescatar los significados arrollados por esta misma inercia. La extrañeza del cuadro, sus rupturas internas y



Tiziano, *Venus de Urbino*, 1538. 119 x 165 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia.

con los discursos que él mismo convoca para legitimarlas, es pues correlato de su “conciencia lingüística”: llegamos al discernimiento a través del encuentro “informal” entre imágenes, un apunte de lucidez fugaz que deslegitima cualquier disposición a identificar nuestra interpretación con una supuesta voluntad de las cosas mismas. La “cita” entre la cortesana y el intelectual acaba con las pretensiones ideológicas de la representación para liberar una constelación de “citas” que convierten el mundo en una tarea hermenéutica que ha de desarrollarse sobre una barroca montaña de miembros amputados de diferentes cuerpos: de Rafael o Raimondi, Giorgione o Tiziano, de Velázquez o Baudelaire o incluso, sorprendentemente, de Benjamin.

La dispersión de fragmentos que no se dejan conducir al redil del discurso mortifica al sujeto. El hastío que provoca la conciencia de la incapacidad de experimentar la imagen como un todo coherente consigo mismo y con su contexto produce a su vez una melancolía cuyo síntoma principal es precisamente una patológica capacidad para percibir correspondencias o, más en concreto y como dijera Benjamin, *resonancias* de unas cosas en todas las demás. El fragmento convierte el mundo en alegoría, un tropo que invita a poner cualquier cosa en relación con cualquier otra. Pero no debemos confundir esta circunstancia con ese juego de salón de las referencias en el

que parece haberse convertido el arte postmoderno. Esta dispersión no tiene más sentido que el de implicar el esfuerzo de la voluntad de un lector activo que no puede acomodarse en su propia melancolía. La estética de la cita y el fragmento, convertida en un género moderno, no sólo implica una suerte de restablecimiento de un canon sin los cimientos de la tradición, sino que selecciona, o incluso engendra, un determinado tipo de sujeto (“escribo breve para tu mucho entender”, decía Gracián) carente de dimensión trascendental: el espectador moderno, una suerte de Sísifo privado de la capacidad de alcanzar certezas pero no de la obligación de plantear hipótesis. “No hubieras debido comenzar, pero puesto que has comenzado, no deberías acabar jamás”, añade Gracián. Si vivir es interpretar los signos del presente, el primer cuadro da comienzo a una condena siempre algo más larga que la perpetua.

La suspensión de las expectativas del sujeto nos pone en situación de alcanzar una forma que no se nos da anticipadamente sino propeúticamente. El fragmento sólo se entiende en función de lo que le falta, de lo que está por venir. En realidad, si podemos leer *El desayuno* como un cuadro fragmentario es porque lo hacemos como si hubiera una posibilidad de enlace. Percibimos la desvertebración porque intuimos un sentido global, porque barruntamos la posibilidad de la comprensión como un trabajo al que se nos emplaza. No en vano, la alegoría es transitiva. No hay alegoría donde no hay ruptura pero tampoco hay alegoría donde sólo hay ruptura. Los silencios sólo anticipan posibilidades para el sentido que hay que desarrollar a despecho de las descalificaciones del propio autor. El espectador usurpa un lugar que no le pertenece pero cuenta para ello con el beneplácito implícito del artista que, voluntariamente, guarda silencio. El gesto del fragmento sólo abre un claro en el bosque donde tomar un frugal desayuno para continuar una interminable labor de doble paso, entre filológica y hermenéutica, cuyos postulados, según Benjamin, son:

El arte de la interrupción, en contraste con el encadenamiento de la deducción; la tenacidad del tratado, en contraste con el gesto del fragmento; la repetición de los motivos, en contraste con el universalismo superficial; y la plenitud de la positividad concentrada, en contraste con la polémica refutadora.¹¹

V

El cometido fundamental de la estética de la alegoría era recordarnos que nuestro mundo roto no puede consignar el fin de la historia precisamente porque el fragmento apela de manera manifiesta a aquello que le falta. Para llevar a cabo esa labor

11. BENJAMIN, Walter (1925): *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus, 1990. pp. 14-15.

propensiva se proponía además formar un sujeto comprometido con la suspensión de la continuidad de los esquemas mentales para reciclar ciertos contenidos y llevarlos a un espacio que les sirviera de caja de resonancia. Pero, como ya vimos, por su propia naturaleza “la alegoría se ve obligada a desplegarse de modo siempre nuevo y sorprendente [por cuanto] las alegorías envejecen, ya que el efecto chocante forma parte de su esencia”.¹² El factor sorpresa se pierde con la misma facilidad con la que el *shock* se convierte en una tradición y acaba recuperando su aura.

En consecuencia, ¿puede hoy realmente el *shock* provocar una ruptura del discursivo lineal de los acontecimientos que ilumine el carácter transitorio de un presente y la vanidad de una actualidad, marcados, precisamente, no sólo por su carácter fragmentario sino por su abierto reconocimiento de esta circunstancia? Si la incapacidad de remitir nuestras vivencias inconexas a la experiencia del sentido no sólo caracterizara nuestra condición histórica sino la forma más eficaz de adaptarnos a sus exigencias ¿no habríamos de concluir que el arte del fragmento ha terminado adquiriendo tintes ideológicos?

Los collages neodadaístas son incapaces de apelar a lo que falta por pensar porque, como reconoce Salle, sus imágenes son la expresión realista de un contexto espeso y acabado: “los cuadros, con su opacidad, apuntan una última explicación al dar la impresión de participar en el sinsentido”.¹³ Su mérito no radica en sobrepujar la hipocresía de la ideología burguesa espoleando la conciencia de que su superestructura simbólica, íntegra y coherente, no se corresponde en absoluto con la realidad desgarrada y desgarradora que trata de maquillar. La última “explicación” a la que apuntan sus fragmentos es *a la participación*. En consecuencia, la perfecta correspondencia entre el mundo y su imagen hace ocioso pensar en otra cosa: a las imágenes de Salle *no les falta de nada*, su densidad escatima el espacio indispensable para el tránsito intelectual. Los fragmentos se aprietan en ellas de una forma tan aleatoria como precisa, que más parece fruto de la necesidad que de la libertad. Debord nos revela de dónde proviene esa sensación de necesidad: “[d]el carácter esencialmente tautológico del espectáculo [que] surge a partir del simple hecho de que los medios de este son, a la vez, sus fines. Es el sol que nunca se pone sobre el imperio de la pasividad moderna”.¹⁴ Los

12. *Ibidem*. p. 177. Y prosigue: Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y esta hace que la vida lo desaloje hasta que queda como muerto, aunque seguro en la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya. Lo cual quiere decir que a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido: el significado que le corresponde es el que le presta el alegorista.

13. Cit. en WALLIS, Brian (ed.): *Blasted Allegories*, New York: New Museum of Contemporary Art, 1987. p. 25.

14. DEBORD, Guy [1967]: *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pre-textos, 1999. § 13.

fragmentos de imágenes de ese *totum revolutum* se aceptan sin más no por razones de coherencia, lógicas o causales, sino por la evidencia de su propia presencia, por el hecho incontrovertible de que ya estaban allí cuando llegamos a juzgarlas. En nuestro mundo, mientras que cualquier demostración de solidez se disuelve en el aire, toda multiplicidad sencillamente mostrada adquiere una espesa estabilidad.

En el dadaísmo, la correspondencia entre la naturaleza desgarrada de la imagen y del mundo tenía una función revulsiva en un mundo hipócrita; ahora, en un mundo cínico, tiene una función *participativa*, cuyo *último* cometido es descartar cualquier ulterior explicación. ¿Qué sentido tiene el arte de la denuncia en este mundo de la huida hacia delante que tiene el desparpajo y la falta de vergüenza por vitolar? Precisamente, el de legitimar la participación cohesiva de los pocos que aún se avergonzaban del adormecimiento de su conciencia. El espectáculo de la presencia sin sentido cautiva el escepticismo y exime a lo contingente y caprichoso de acreditarse en la medida en que se ofrece como posibilidad efectivamente cumplida. Pero no sólo eso, además, calma la ansiedad, el fatalismo neodadaísta sale en nuestro auxilio:

El objeto es real, y lo real está sometido a unas leyes, punto y aparte. Así es: frente a un mundo delirante, sólo existe el *ultimátum* del realismo. Eso significa que si queremos escapar a la locura del mundo, también hay que sacrificar todo su encanto. Al aumentar su delirio, el mundo ha incrementado el precio del sacrificio.¹⁵

La cordura que nos proporciona el sacrificio del encanto de lo posible puede proporcionarnos la seguridad intelectual de que lo que pasa, pasa. Pareciera que nuestro delirante y proliferante mundo secularizado al fin ha encontrado un manojito de tranquilizadoras certezas: el que vale, vale; lo que ves es lo que ves, el que manda, manda; tanto tienes, tanto vales... un culto a la tautología en el que parecen darse cita las proposiciones analíticas conceptuales, los objetos específicos minimalistas, las *commodities* de la razón cínica postmoderna, el neodadaísmo "*pattern and decoration*"... La hipotética fuerza del sujeto radica en la posibilidad de su realización; la del objeto, en el hecho incontrovertible de que está ya realizado. El fabricante de objetos desgarrados que participan en el sinsentido saluda la fatalidad de una realidad que se autoproclama sin atender a sus posibilidades no consumadas: satisface la voluntad de espectáculo, el gusto por lo crudo y bruto, por lo objetivo, por los hechos (el famoso *reality show* del que se nutren los *zappings*).

Entendíamos por arte chocante, fragmentario, el que rompía con las versiones eudemonistas de la realidad para dejar ver por sus grietas la fría lógica del beneficio

de la economía de mercado. Pero el mercado hace ya tiempo que, en lugar de ocultar nada, sabe que su fuerza coercitiva radica en la cínica claridad de sus planteamientos. Ya nadie miente, las únicas promesas que nos hacen nuestros dirigentes son progreso y trabajo, es decir, medios, no fines; ya nadie trata de edulcorar el trágala de la libre competencia al que pareciera que le hemos empezado a coger el gustillo. Como dijimos al principio, la fragmentación del aparato epistemológico, social y psicológico se convirtió hace ya siglos en el más eficaz sistema de producción; hoy es, además, el producto estrella de la sociedad de la información. La información es lo moderno por excelencia, lo efímero por naturaleza, aquello que muere al ser aprehendido, lo que se desvanece en cuanto nota la cercanía de la conciencia. Destruye toda continuidad a golpe de novedad, pues su esencia es la instantaneidad: desde el instante en que es consumida deja de ser informativa y novedosa. La numeración de las páginas del periódico no responde al orden del relato sino al orden de lo cuantitativo, el fino hiato entre sus columnas puede trasladarnos del Guggenheim a Irak, del Bernabeu a Bruselas, de la moda a la moral, de la pasión a la época. Todo se da cita en unos periódicos que, como los *zappings*, engordan al engullir su propia falta de criterio a la hora de distinguir lo que realmente ocurre de lo que simplemente pasa: ya todo es susceptible de ser calificado de histórico. El *shock* que provocaba el objeto al negarse a ser absorbido por la continuidad de la experiencia es hoy el diapasón del mundo de la vivencia. Su ritmo hipnótico impide que, en realidad, nada suceda pues no es capaz de poner en duda si realmente sucede lo que sencillamente pasa.

El *shock* es hoy un valor de uso y un valor al uso, inteligible, tradicional y capaz de producir una continuidad sin fisuras entre pasado, presente y un futuro tan anticipado que no merecería tal consideración. El fragmento se identifica miméticamente con la "realidad". Esta coincidencia marca el fin de la responsabilidad en el juego moderno de la retórica de la representación. Si todo está ya aquí, para qué interpretar; y, en el caso de hacerlo sin un fin propensivo ¿por qué no practicar esa interpretación como un nuevo y espectacular juego de salón? La alegoría, negándose a sí misma, obligaba a intentar la recepción a la vez que la desautorizaba, conminaba a apostar por el sentido con matices de desafío, trágicos. Salle conduce el drama de lo trágico a lo patético, pues su obra encaja perfectamente con su interpretación porque su fragmentación es literal: es el espectáculo, el símbolo de lo contemporáneo. Sus cuadros paralizan la alegoría porque no permiten adoptar al espectador más papel que el de televidente.

El concepto nacido para volverse contra sí mismo se ha vuelto plenamente identificante. De tanto afirmar que las palabras no coinciden con las cosas nos hemos llegado a creer que finalmente hemos conseguido conceptualizar la verdadera realidad del mundo. La firme convicción de que el mundo es pura representación nos

15. BAUDRILLARD, Jean [1983]: *Las estrategias fatales*, Barcelona: Anagrama, 1987. p. 195

conduce a la falsa conciencia de confundir esta nueva “representación” del mundo devenido imagen con el mundo real, una deslumbrante coincidencia que opaca la curiosa circunstancia de que hoy, precisamente, las promesas de progreso y abundancia del capitalismo son ideas que no encuentran un correlato real en el bienestar de unos ciudadanos incapaces de representárselas ni con el concurso de la más delirante imaginación. Se olvida así la finalidad política de la afirmación del fragmento: que ningún modelo administrativo encaja sin dificultad con la realidad y que sólo por sus fisuras podremos superar los problemas que la propia fragmentación opone a la consecución de la vida digna a través del cumplimiento del proyecto moderno entendido como dificultad y responsabilidad.

Entonces, ¿se puede romper con la fragmentación? Baudrillard confiaba en la existencia de un núcleo de resistencia a la objetividad en la teoría: el arte contemporáneo colapsa con frecuencia este recurso, pues al confundir el signo con el referente, asume para sus “piezas” la doble condición de objeto e imagen. En concreto, Salle no reconoce que una imagen es también una teoría sobre la realidad, que no sólo refleja su estructura sino que la produce y reproduce.¹⁶ Si se ignora este hecho, el hallazgo de que el mundo coincide con su representación no será aliento de la autonomía de lo antropológico sino alimento de la falsa conciencia. Si la fragmentación se muestra incapaz de resistirse a los intereses de dominación mostrando la transitoriedad y la heterogeneidad de toda pretensión de totalidad, no sólo legitimará la imposible unidad de lo antropológico sino que convertirá su silencio, otrora evocación de la posibilidad de ampliar lo que cabe decir, en mero conductor de la pérdida de sentido. La ruina será entonces un medio de embellecer la barbarie cuando no su argumento.

VI

La forma siempre alcanzó su bella integridad sobre el llanto real de los individuos, pero el mercado desbocado no parece menos indiferente al grito seco de lo particular, de los millones de víctimas de sus crisis estructurales autorreguladas. El progreso sigue ofuscando a los hombres al proponerse como un valor dogmático por el que merece la pena sacrificar la existencia, una tragedia que puede llegar a resultarnos sublime si el arte nos proporciona un parapeto estético desde el que disfrutar de la sinrazón convertida en espectáculo. La sublimidad desaparece en el instante en que nos sentimos directamente afectados, cuando somos privados de la condición de espectadores y

asumimos la de víctimas de un absurdo de tal magnitud que sólo resulta soportable si aceptamos su propia invitación a la pereza intelectual. Hoy, la industria de la cultura busca integrar también el arte fomentando la ausencia de juicio a través del disfrute de la correspondencia inmediata entre la imagen y el mundo. Una inmediatez –anhelada por clasicistas y añorada por románticos–, que sólo se logra mediante la exención de responsabilidad al espectador, ya sea proporcionándole imágenes concluidas de una totalidad autónoma o espectaculares atentados contra el sentido. Frustrado el juicio en el que se actualiza la obra de arte se frustra la única posibilidad secular de trascender lo dado, huelga la búsqueda de una relación renovada entre el pasado, el presente y el futuro inmersos en un “presentismo” que todo lo convierte en actualidad. En estas circunstancias, el fragmento sería un mero registro de la realidad de la imagen, de la incapacidad de narrar en el marco de una historia convertida en periodismo.

El fragmento debe descubrir que nuestros hábitos representativos no alcanzan a cubrir la totalidad de lo real, crear incertidumbre sobre la realidad de lo que aparentemente sucede pero nace con la impronta de la muerte, de lo fugaz. Esto es, debe suspender el terror que proclama un tiempo cumplido, una historia finalizada. La función del fragmento es destacar el enorme terreno que medra entre lo que puede ser concebido y lo que puede ser imaginado, golpear para hacer sentir que “nada se ha dicho en relación a lo que queda por decir”. Porque el concepto –hoy, el de fragmentación– coincide con el mundo, se necesita de la fragmentación para mostrar que esta coincidencia es fruto de la brutalidad y el olvido de que el mundo es más de lo que es y de que su realidad incluye también, como postulara Bloch, la posibilidad. La fragmentación puede hoy como ayer considerarse tanto expresión del capitalismo más feroz como del esteticismo más absolutista y revivir, por ende, las sospechas sobre la connivencia de la vanguardia con el sistema. La tarea del arte sigue y seguirá siendo entonces la de desmontar la tendencia del espíritu a imaginar que ha conseguido describir el tiempo, pero esta tarea habrá de modificarse al ritmo de las propias descripciones, porque, efectivamente, la alegoría envejece.

16. Cfr. CLARK, T.J.: *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton University Press, 1985.