

EL SILENCIO DE LA OBRA¹

*Pablo Oyarzún R.
Facultad de Filosofía,
Pontificia Universidad Católica de Chile.*

El presente ensayo intenta ofrecer una interpretación del estatuto de la obra de arte en el contexto contemporáneo, caracterizado por la totalización estética de lo real. En correspondencia con esa interpretación, discute también la situación de la crítica en dicho contexto.

In this essay, the author attempts an interpretation of the work of art status within the process of thoroughly aesthetization of reality, conceived as the salient feature of contemporaneity that is relevant for art. Correspondingly with this interpretation, he discusses also the situation of critical discourse in such a context.

Voy a incurrir en un vicio habitual. Voy a partir hablando del título de esta conferencia. Es el expediente que se tiene más a mano cuando se está un poco descaminado al respecto de lo que se va a decir, estándose obligado a decir algo, o cuando, sabiendo uno lo que dirá, quiere, acaso, por beneficio retórico, emborrachar la perdiz. Les aseguro que este último no es el caso presente. No digo que no haya tenido nada en mente, pero el título se me cruzó mucho antes de que lo apenas entrevisto, lo fugazmente garabateado, tomase algún cuerpo o algún curso. Desde el punto de vista de la escritura, eso suele ser un desastre, porque entonces se hace sentir sin contrapeso la gravitación del título sobre el texto aún inexistente, y, por lo mismo, tiende este a quedar abortado, y como reabsorbido en el laconismo del pórtico, como si todo lo decible pudiese estar contenido en el lugar imposible de un umbral. Debieran los títulos hacer su aparición a medio camino: cuando lo hacen, se

1. Última conferencia del ciclo *Filosofía y Estética*, dictado por el autor en el Museo de Bellas Artes de Caracas, entre febrero y marzo de 1993. Una primera versión, mucho más breve, fue presentada en el panel "Pesquisas del Deseo", de la Escuela Internacional de Temporada de la Universidad de Chile, en enero de 1993. Allí se empleó como expediente de tematización del silencio un objeto, aquí, las consideraciones que inmediatamente siguen a propósito del título. Puede no ser del todo inoportuno evocar el "libreto" que estaba a la base de aquella primera intervención: "la lectura del texto supone la simultánea comparecencia de un paralelepípedo de vidrio que se alza verticalmente, y dentro del cual un pez, una pescada sobrepintada con *spray* de amarillo venenoso, pende de un anzuelo de metal reluciente, sumida hasta la altura de las branquias en formalina lilácea, mientras su cabeza queda fuera del líquido. En la parte inferior de la caja y dentro de ella una envejecida rejilla de gallinero le da la vuelta. El fondo es un espejo en el cual se refleja el revés de la tapa negra que cierra el paralelepípedo: hay en él un foco de linterna encendido dentro de un cono reflectante y un pequeño dispositivo con un par de pilas que lo alimentan. El foco concentra su luz en el anzuelo de tres puntas, resaltando su brillo acerado y jugando con los reflejos del agua y del espejo. La caja permanece completamente cubierta por un paño verde musgo -en que también está forrada la tapa-, que se retira al momento de comenzar la lectura y vuelve a ser puesto al finalizar". He supuesto que debería haber una equivalencia entre un expediente y otro, el de entonces y el de ahora.

convierten en verdaderos hitos, señas orientadoras hacia cuya efigie hierática podemos y queremos bizquear reiteradamente para revisar el rumbo². Digo que debieran aparecer en un momento propicio, y de hecho es normal que así ocurra. Por eso, su irrupción prematura tiene forzosamente que ser un síntoma. Y se me hace patente que sobre todo en este caso lo es, por lo que el título, mi título, dice. Habla del "silencio de la obra". Habla, primero que nada, del "silencio". Unida esta palabra al hecho de la irrupción prematura, me parece que forman un solo signo, especie de admonición que se yergue sobre el texto posible, cerrándole explícitamente el paso, conteniéndolo ya en su simple conato, acallándolo por anticipado, como si lo que buscara fuese anular el deseo –el deseo de decir, de escribir– sin el cual no hay, en general, texto posible. Se dirá que desplazo las cosas, que, después de todo, embo rracho la perdiz, no tanto a la manera del que acecha a su presa, sino del que trata de ganar tiempo. ¿Acaso no dice el título "El silencio de la obra", y no el silencio del texto que debería hablar, ya que así lo promete en su pórtico, del "silencio de la obra"? Nada le impide al texto ocuparse de lo suyo, más bien todo parece obligarlo, puesto que los títulos también son algo así como contratos que uno suscribe, comprometiéndose a cumplirlos a plazo establecido. En el caso de los títulos, el tiempo de ese plazo lo mide el despliegue del texto. Al término de este, si ustedes quieren, se podrá discutir y decidir si el compromiso fue cumplido o no de acuerdo a los términos del contrato. En todo caso, el que pone un título, promete y se compromete, se endeuda. Un título es una deuda. Sólo que en este caso, ¿qué clase de deuda es la que se contrae? ¿Qué clase de deuda es "el silencio de la obra"? ¿Qué podría significar el compromiso de hablar acerca de tal silencio? ¿No se anuncia en esta promesa algo que tal vez se parece mucho a una paradoja, a un despropósito? ¿Cómo, suponiendo que "el silencio de la obra" dice algo, entornarlo de palabras, sin que lo vocinglero de estas vuelva imperceptible, inaudible ese silencio? Suponiendo que "el silencio de la obra" dice algo, ¿no sería lo más a propósito, lo más adecuado a su respecto, guardar silencio? Por eso pienso que lo que dice el título del texto no sólo habla de la obra, sino que también habla del propio texto. Habla lo mínimo necesario para imponerle silencio, como si se tratara de saldar la deuda apenas contraída. Pero todos sabemos que eso es imposible. Lo sabemos, porque sabemos que las deudas son huellas del deseo, y los títulos como deudas son huellas del deseo de hablar, de escribir. Una vez que se anuncian, ya no podemos abjurar del deseo que murmura sordamente en ellos, y no nos queda más salida que tratar de averiguarlo –y escribir y hablar son ese intento–, so pena de profundizar la deuda. Por eso hablaba de un síntoma. ¿Qué deseo hay en "el silencio de la obra", qué clase de deseo sería ese que, en lugar de inducirnos a hablar sobre tal silencio, prefiere callar, aun al precio –impagable– de suprimirse? Da la impresión de que me estoy refiriendo a un deseo que estuviese en falta consigo mismo, y, más aún, en falta de sí mismo. Desde antaño se nos ha enseñado que todo deseo es índice de una falta; por esa misma razón alienta en ellos virtual, pero indefectiblemente, el exceso. Pero ¿qué falta sería esa que se ahuecara como depresión en el deseo mismo, qué sería una falta del deseo, acometiéndonos en el instante mismo en que ese asoma:

2. Así, quizá, con la prosa. En la poesía, el título siempre sobreviene *post festum*, o más bien como el último brindis de la fiesta.

¿qué sería una falta de la falta? Nada, quizás. O bien puede que esa falta no se deba a otra cosa que a la propia inopia mental, y que, en verdad, no se tenga nada que decir. O bien puede que esa falta, como deuda de silencio, sea el efecto de una cierta discreción que los hechos mismos imponen, como si lo mejor que se pudiese hacer a su respecto fuese guardar silencio. Pero también este sería un deseo, una tentación, y para remate una que está indefinidamente abierta a malos entendidos, por eso de que "quien calla, otorga", y porque no sabríamos aquí qué es, precisamente, lo que se otorga. Sólo me resta advertir que, puesto a imaginarme una situación ideal, el callar habría sido aquí mi primerísima opción. Y esto equivale a subrayar la instancia del deseo no por el lado de su esperada plenitud, es decir, de su cumplimiento, ni por ese otro, que marca la insistencia tenaz de una falta (aun a despecho del evento de la satisfacción), sino por un tercero, que no es un lado, sino más bien un fondo, el fondo desfondado de la falta de la falta. Trataré, pues, no de saldar mi deuda, cosa imposible, sino de ahondarla. Empiezo.

"El silencio de la obra" ¿Por qué podría resultar decidior este título, ahora, como me parece que lo es? Ahora, digo, no simplemente si se lo toma en general o en absoluto. Porque de las frases que uno dispara se tiene que dar una cuenta en el tiempo en que son proferidas, y de cara a ese tiempo, no como si pudiesen resonar sin más en las aulas de la eternidad, ¿y qué oído las escucharía entonces? Nada más difícil que sustraer las frases que uno dice, los pensamientos que uno piensa, a la índole quebradiza de la ocurrencia: esta las escolta como su sombra, y aun más, las habita como su propia sustancia. En la medida en que vienen envueltas en ese aire de ocurrencia, aire del que están hechas, tienen que ver con lo que ocurre. ¿Y qué ocurre, en cuanto al "silencio de la obra"? O, entre tanto, para plantearlo de otra manera: al borde del 2000, ¿qué puede decirse todavía del arte, de las artes, qué puede decirse de su fisonomía actual, del modo en que ellas surgen a partir de su proveniencia, reciente o remota, qué podría decirse del estatuto que les sería asignable en la coyuntura histórica, de sus destinos posibles, de su obra?

Atengámonos, por de pronto, a lo que ocurre. El primer vistazo parece favorable. Las artes tienen sitio, se expanden y pluralizan. Hasta se podría hablar de una cierta *euforia* del arte en el momento presente, y aportar como prueba un sinnúmero de estadísticas sobre los más variados aspectos que instrumentos de esa especie pueden registrar: incrementos de público, diversificación de los mercados, aumento de los precios, elevación de la imagen pública de los artistas, persistente profesionalización de los mismos, disponibilidad general de las técnicas, acceso relativamente preferencial a los medios de comunicación, masificación de los espectáculos artísticos, divulgación de criterios estimativos que permitirían adecuar al público —e incluso, a distintos públicos— a una oferta múltiple, incremento prodigioso del acervo universal de información histórica, acentuación del pluralismo estético, y varias otras cosas más. La mencionada *euforia* va en camino de ser una plena eclosión del arte en el ágora y en el foro, y no digo a título de ídolo del mismo, porque es bien sabido que a estas alturas nada ni nadie está en condiciones de brindar el material acreditado para esa (por lo demás, siempre dudosa) dignidad.

Y, sin embargo, permítaseme que lo diga: creo que en el seno de esta misma euforia medra la insatisfacción y el equívoco. Mencionándolo, hago una primera seña hacia la falta de que hablaba al comienzo, aunque no todavía hacia la falta de la falta.

Pero quisiera inmediatamente dejar una cosa en claro: cuando hablo de insatisfacción y de equívoco no sólo me refiero a algo que yo experimento y que –me imagino– es posible que otras y otros también sientan; quiero significar además, y sobre todo, y así lo dije, que la insatisfacción medra allí mismo, en esa misma euforia, nutriéndose en proporción directa a su pletórica expansión. Claro que hablo de ella tomándome a mí por testigo, pero no lo hago en el tono de quien protesta la impertinencia de ser apabullado con cifras o inventarios, cuando lo que estaba demandando eran pruebas substanciales. No. Que la eclosión agórica y fórica se exprese ante todo en términos estadísticos no nos autoriza a aplicar de inmediato la oposición habitual entre cantidad y calidad, como quien dice, para insinuar que si *hay* tanto, no es porque *sea* mucho. De hecho, en mi enumeración introduje factores que no son cuantitativos a secas, sino que se supone que pertenecen prioritariamente a otra dimensión: entre esos factores menciono lo de la riqueza y diferenciación del conocimiento histórico, por ejemplo, o aquello del pluralismo estético, que suele ser encarecido como uno de los beneficios fundamentales en el círculo rebozante de esta euforia. Pero el problema no se queda en esto. La verdad, creo que la oposición entre cantidad y calidad no serviría hoy por hoy para producir el indispensable distanciamiento crítico desde el cual los distinguos que esa misma oposición debe acusar se hicieran posibles. No es la última razón para ello el que los criterios con los cuales podemos medir la llamada “calidad” están sobreabundantemente determinados por la impronta de lo que –con parecida despreocupación– seguimos denominando la “cantidad”. Ya nada, podría decirse, es rigurosamente aislable como mera “cantidad” o “calidad” pura, sino que ambas son recíprocas condiciones de ser la una para la otra, y quizá todavía más: modos de ser intercambiables, dispuestos de tal manera que siempre es posible un tránsito continuo y un estado casi completamente indiscernible de fusión entre ellas.

No podría ocurrir de otro modo en un contexto universal modelado por los medios, es decir, configurado por un sistema reticular de poderes que tiene su clave en la globalización del control y de la administración, y la representación general de su efecto en la continua permeabilidad de lo social –en cualquiera de sus niveles, desde los más rudimentarios de la cotidianidad hasta los estratos más sofisticados de la cultura– por la trama comunicativa de los medios. Quiero destacar particularmente lo último que mencioné (el efecto), pues me parece que es precisamente la categoría de *efecto* la que da cuenta hoy de esa mutua indiferencia de “cantidad” y “calidad”, de la imposibilidad de mantenerlas tajantemente separadas.

Ese efecto general es el de la homogeneidad performativa de la comunicación³. Con ello no sólo me refiero a que los nexos de la comunicación se han conver-

3. Lo que ahora empiezo a referir lo he abordado, desde perspectivas distintas, en otros sitios, por ejemplo en *Fuera de contexto* (1985), en *B/Wildnis* (1988) y en *La desazón de lo moderno*, capítulo I (1989).

tido en nuestro entorno, sino especialmente a ese hecho embargante en virtud del cual el cómo de lo que se comunica se sobrepone al qué se comunica, y es precisamente ese cómo —y la incitación a plegársele— la condición para que se oiga o, más bien, para que se vea, aquello que se comunica; y entonces no importa mucho cuán *diferente* sea lo comunicado. Lo más resaltante del dispositivo contemporáneo de los medios, y que lo convierte en algo así como el sueño realizado de la dialéctica más empujada (y conste que esta relación que trazo no es retórica, porque el dispositivo mediático es quizá la realización misma de la *mediación*, a la vez universal y exhaustiva, sólo que aliviada —o por lo menos así se presenta— de la hipoteca substancialista, metafísica, que gravaba a la dialéctica), digo que lo más resaltante de ese dispositivo consiste en esa especie de infinita versatilidad que le permite incorporar los contenidos de la más variada especie y procedencia (geográfica, histórica, cultural), sin tener que readecuarse cada vez a la diversidad de tales contenidos. En realidad, se podría sostener que esa versatilidad es, precisamente, una in-diferencia, pero no tanto una del medio respecto del contenido, sino una cierta in-diferencia recíproca a la que son sutilmente forzados a encuadrarse los contenidos, por heterogéneos que puedan ser entre sí. La in-diferencia en cuestión es, pues, el común embebimiento de tales contenidos en el caldo mediático. De este modo, la *forma* de la comunicación anticipa y condiciona a los contenidos, y la heterogeneidad, y aun la *realidad* de éstos, que podría haber sido percibida, sentida, leída en otras tantas experiencias más o menos individualizadas, queda de antemano convertida en una suerte de fantasmagoría (pero una fantasmagoría sin contraste: queda *virtualizada*) en la *performance* de la comunicación. Dicho de otro modo, no importan tanto (no son gravitantes por sí solas) las representaciones transmitidas por los medios, sino que lo determinante es el principio de una representabilidad global, generalizada, principio que se halla resuelto y diseminado en los mismos nexos mediáticos. Lo que importa, lo eficaz en la comunicación, no son los aspectos substantivos de la representación, sino el modo en que ésta se presenta.

Sin duda que, en un cierto sentido, esto no es completamente nuevo, sino que pertenece al carácter mismo de aquello que llamamos la modernidad. Justamente para esta la credencial de ser de lo que es ha sido su representabilidad: se acredita como ente aquello que es representadizo, y, por cierto, lo prioritaria y originariamente representadizo es el ente que se representa a los demás entes, ante el cual comparecen estos como sendas representaciones suyas, el Sujeto: lección de Descartes, de Leibniz, de Kant, y también de Hegel, si bien de este último en formato de dialéctica absoluta, que totaliza sin reserva al representar como proceso de la realidad. El principio de una representabilidad generalizada obedece, pues, a las pretensiones más propias y al destino mismo de la modernidad. Pero lo nuevo estriba en aquello que decía: que este principio se encuentra resuelto sin residuos (o pretendidamente sin residuos) en los nexos mediáticos. Se podría sostener que esto entraña una exacerbación de la modernidad, y es a esta exacerbación a lo que yo denominaría la entronización del *efecto* como tal, es decir, la cabal cobertura de lo real por la categoría del efecto. Todo lo que es, todo lo que la modernidad ha reconocido bajo el apelativo de "objeto", comparece ahora, no sólo *por* efecto de la capacidad representacional de un sujeto céntrico, sino *como* efecto de representación, pero de tal modo que el representar mismo es momento explícito de tal efecto. Esto último supone la

dispersión –y podría decirse también: la periferización– de la instancia del sujeto en la multiplicidad indefinida de puntos relacionales que configura la red mediática. Esta explicitud del representar en la representación inmediateza a la propia representación, en la misma medida en que esta se encuentra ahora enteramente mediada en la red comunicativa. De manera aparentemente paradójica se consume, pues, el principio de la representabilidad: la mediación universal de los contenidos representables torna por doquier inmediatos a estos mismos contenidos. Digo que la paradoja es aparente, porque este estado de cosas supone, a su vez, una suerte de descentramiento de la representación misma, que ya no requiere del gasto reflexivo de los sujetos (que en Hegel está todavía vigente, en la “paciencia” y el “trabajo” del concepto, en la “noche de la negatividad”) para constituirse. La mediación universal economiza en principio ese gasto, y en todo caso está en condiciones de capitalizarlo para sí misma donde quiera que se produzca. El efecto esencial de esta economía –que no hace sino ofrecerse como efecto– puede ser designado con el término *presentabilidad*.

La presentabilidad sería, entonces, la esencia, leve, de la globalización del efecto por la mediación comunicativa. Ella es ahora el supuesto de que impregna de antemano a toda representación, la garantía constitutiva de su propia representabilidad, en cuanto que no es otra cosa que su forma comunicativa. En ella consiste, también, la *performance* de la comunicación, cuya eficacia es, ante todo, formal. El predominio de la forma de la *performance* comunicativa impone como forma de todo contenido posible su presentabilidad. Esto mismo es lo que posibilita que los contenidos (hechos, experiencias, mensajes) sean nivelados por esa misma *performance*, que, como decía, no necesita cancelar sus diferencias, que incluso puede permitirse exacerbarlas, haciendo de todos ellos momentos y fragmentos de un efecto embargante, que no se deja contener en ninguna conciencia, y que por eso no tiene tampoco, en sentido propio, la índole de la representación, si bien modela –esto es, informa– conciencias, representaciones, deseos y conductas. Tal es, literalmente, la euforia o, para usar un término de Baudrillard que aquí es pertinente, el éxtasis de la comunicación, la inmediatez mediática, en cuyo vilo volvemos a estar suspendidos, día tras día, oscilando en las redes de la televisión, la publicidad, la señalética urbana, el entorno de los objetos técnicos, que menciono aquí sólo como las instancias más obvias de esta nueva condición.

Imagino que desde hace un rato debe andar insinuándose la pregunta: ¿a qué vienen todas estas descripciones complejas?, ¿qué tiene que ver todo esto con el arte? Me atrevería a decir que tiene que ver –hoy– *enteramente*. Que el prerrequisito contemporáneo de lo que sea susceptible de circular socialmente, y –ya debería decirse– de *existir* socialmente, sea la presentabilidad, apunta a un hecho o, si se prefiere que lo diga así, a una tendencia fundamental, que, supongo, es fácilmente inferible de lo que he descrito previamente: la totalización estética de la realidad. En esta tendencia, “cantidad” y “calidad” se entremezclan hasta hacerse indiscernibles. O, si se quiere decirlo más matizadamente, los resabios de lo que alguna vez tuvo vigencia per se como “calidad”, se refugian en el sesgo individual, en la peculiaridad y la “manera”, en el “estilo”, aunque sólo para ser incorporados a la *performance* mediática a título de signatura, huella de nombre y diferencia socialmente proce-

sable. No debe extrañar, entonces, que en la cabal estetización de lo real pueda aparecer el arte como un insumo preferente, si sus rendimientos pueden ser siempre reinvertidos en la economía de la presentabilidad o en el fetiche de la signatura para beneficio y ampliación de todo el proceso.

Tener derecho a hablar de una insatisfacción y de un equívoco en este contexto, más allá de las veleidades del humor o de la mera impresión, que por sí mismas no son otra cosa que un síntoma vagaroso, más o menos inasignable, dependerá de que en el mismo contexto persistan fisuras o bordes incontrolables, *impresentables*. Y también de que se tenga la fuerza para discernir, evidenciar y elaborar esas fisuras; que, por ejemplo, subsista una semejante fuerza en el arte. Una cosa no va sin la otra. Creo que esta doble condición gravita sobre cualquiera que hoy trate de mantener el ejercicio artístico en el nivel de sus tareas esenciales. Dos condiciones, digo: que la realidad siga siendo, por así decir, porosa, problemática (y me parece que estos caracteres de porosidad y de problema son ingredientes inextirpables de "lo real"); y que el arte no se resuelva enteramente en la totalización estética, que siga habiendo, en el arte mismo, impulsado a esa totalización, una diferencia, una resistencia no procesable. Sobre todo si para hacerlo es inevitable entender que hoy toda operación artística está inscrita ya, por lo menos en principio, en el proceso general de la comunicación, del mercado, de la globalización técnica y mediática de los vínculos sociales.

Y en el caso de que persista aquello que he llamado lo impresentable y la fuerza para dar testimonio de ello, tendría asidero todavía el prurito de un distanciamiento crítico, y éste podría ser algo más que una rutina discursiva o una máquima retórica.

De hecho, la crítica pareciera estar llamada aquí, de suyo, a ejercer su fuero, si la situación que he intentado describir es una de cambio. Pues ocurre que ese dominio del discurso es particularmente decidor cuando se trata de discriminar los perfiles de una situación de cambio; más aun, la crítica deberá ser por vocación ese tipo de discurso capaz de aprehender y calibrar en su transitoriedad el cambio mismo. Atenta a *lo que pasa*, trata de cogerlo en su vuelo sin fijeza, de volver a trazar en la estela de tal pasar la figura frágil, instantánea, en que éste todavía se mantiene indecisamente pendiente de sus posibilidades: se resiste así a brindar su tributo a cualquiera consagración de lo fáctico como legalidad del mundo. Eso, junto con marcar en ella la condición de la distancia, le asigna un carácter acusado, conscientemente histórico.

Pero no es ésta su única determinación esencial. La crítica concierne a actos u objetos intencionados. Al menos ésta es su inscripción heredada. Y es del todo verosímil que sea así. A nadie se le ocurriría hacer la crítica de un fenómeno o de un proceso natural: nadie soñaría, por lo pronto, con llevar a cabo la crítica del metabolismo orgánico, de una tempestad o de un escarabajo, por mucho que estos puedan darnos en qué pensar. ¿O no es así? No lo sé; precautoriamente he dicho "por lo pronto". Espero que más tarde se vea, aunque sea indirectamente, el porqué de esta cautela. En todo caso, la característica apuntada destina la crítica al ámbito

de la cultura, cogido este término en su acepción más amplia: usos y costumbres, propósitos, actos y productos. En el ámbito más específico del arte, la crítica se refiere esencialmente a la obra; podrá hablar de todo lo que esta supone, de todo lo que constituye su entorno, pero siempre bajo la remisión de última instancia a la obra misma. Pero como esta referencia puede ser de distinta índole, creo indispensable explicar en qué sentido me gustaría que se entendiese la expresión “distanciamiento crítico”, y en verdad aquí no voy a hacer otra cosa que limitarme a ofrecer, de ella, una acepción que me parece válida, casi diría la única que aún podría ser vigente a estas alturas. Eso no quiere decir que se la practique. Para clarificar cuál es, conviene discernirla de otras, con las cuales, por razones obvias, históricas y nominales, puede confundírsela fácilmente. A todas las acepciones que distinguiré subyace, en todo caso, la idea que mencionaba antes, de que el lugar de la crítica, en lo que atañe al arte, se determina en relación a la obra, independientemente de que crea estar en posesión de las claves o de la verdad de ésta, o que no crea estarlo, independientemente de que no haga otra cosa que hablar de ella, o que sólo la implique en zonas menos o más remotas del contexto. Podrá parecer poco reconciliable esta destinación a la obra, que tiene el aspecto de una configuración estable, sustraída al devenir hasta donde puede estarlo aquello que de todos modos permanece expuesto a la corruptibilidad inexorable de lo físico, poco reconciliable, digo, esta remisión a la obra con la anterior idea de una aprehensión crítica del cambio, del *trance*; pero creo que en verdad no hay tanta disparidad entre ambas cosas: bien puede la crítica ser concebida como el ensayo de saber lo singular, y obra y trance son de esta índole. En otras palabras: concierne a la crítica atinar a ese punto en que la obra se ha hecho inconmensurable con lo precedente, para ofrecerse, ni más ni menos, como un advenimiento.

Decía que me interesaba discernir formas diversas de referirse la crítica a la obra, para destacar aquella que me parece ser hoy más pertinente. Lo hago de manera sumaria.

Primero, pues: el distanciamiento de que hablo no sería deseable en el sentido de que pudiese ayudar al restablecimiento de una mirada normativa. Tal se podría decir que es el sentido de la crítica *clásica*, primera de las acepciones que quiero destacar. Esta clase de crítica refiere la obra al canon, a la regla, y tiene, en esa medida, presupuestada la posibilidad de contener en el concepto, si no la especificidad concreta de lo avistado en ella –su minucia iconográfica, por ejemplo–, en todo caso sí los principios genéricos de su producción. Para esa crítica, la obra, desde su interna legalidad, signa el ser-mundo del mundo, haciendo evidente, en la brillantez de su manifestación, el cosmos, aun allí donde pareciera hervir lo diverso o perderse irreparablemente lo fugaz. La *modernidad* entiende la crítica de una manera distinta: la obra se le aparece, esencialmente, como excepción. La crítica asume, entonces, la función de expresar el interés humano, social, de que haya obras, articular los juicios en que tales productos excepcionales son estimados y, por ende, depurar su custodia y su vigencia históricas. Mientras en la época clásica el discurso crítico establece su lugar apelando a una suerte de prerrogativa a la que ha de plegarse armónicamente la obra, y que en cierta medida vendría acreditada *sub specie aeternitatis*, en la época moderna ese lugar se vuelve espacio público, desde el

cual es proyectada la obra como bien transmisible en el horizonte histórico de la comunicabilidad humana. En el paroxismo de la modernidad que conocemos bajo el nombre de vanguardia, ese lugar –el lugar de la crítica– coincide con el de la obra misma. Ello trae consigo dos consecuencias solidarias. Por una parte, la noción de vanguardia significa la imposibilidad de la crítica, en la misma medida en que el *shock* vanguardista sólo admitía esta supresión bajo la condición de que su acto tuviese la máxima eficacia crítica, es decir, irrumpiese en el contexto (artístico, histórico y social) subvirtiéndolo. Esto equivale a sostener que la vanguardia es, al mismo tiempo, la imposibilidad de la crítica como (mero) discurso y su realización enérgica, como acto⁴. Por otra parte, que el lugar de la crítica coincida con el de la obra produce la crisis de la obra como tal. Con las vanguardias del siglo XX, la categoría de *obra* cede su sitio a la categoría de *gesto*.

Con prescindencia de las explicaciones que podamos dar sobre el destino de la vanguardia, sobre la necesidad que ha podido o debido obrar en él, aun a pesar de todas las precauciones “neo” de que llegó aquella a armarse, a fin de conferirle a su voluntad la mayor lucidez estratégica, el hecho es que la demolición vanguardista de las obras remata en la parálisis de los gestos. Y hay tanta más ironía, o –si quiere decirlo más rudamente– hay tanto más escarnio en esta parálisis, cuanto más notorio se hizo que esta no sólo entrañaba el inacabamiento o el mentís de las pretensiones agudas de vanguardia, sino, literalmente, su perversión. En efecto, no sólo no se dio la síntesis dialéctica, la ansiada fusión alquímica de vida y arte –o, en formato “neo”, la reiterativa interrupción, crítica y autoconsciente, de la normalidad burguesa y del primado de la razón instrumental–, no sólo se hizo más evidente la separación entre el aventurado de la vanguardia y el habitante cotidiano, sino que allí donde este pudo ser interpelado, los arrojados del arte llegaron a ser pervertidos –y aclaro que aquí el uso del término no es primariamente moral, sino lógico– en la economía de lo presentable: la estética del mercado y el mercado como estética. Por su parte, el importe más denso de la producción, su eficacia de saber y de hacer, la energía de su *pathos*, fueron a parar inexorablemente a unas zonas relativamente herméticas de relación especializada, que supone información exhaustiva, estar al día en las *nuances* de la innovación, destreza en el reconocimiento y manipulación de los códigos y, en fin, talante de *elite*.

La prolongación de un cierto estado de crisis de la crítica podría ser recelado en este destino. ¿De la obra, también? Pero ocurre que tras lo dicho, y lo repito: tras la demolición de las obras en que se empeñó la vanguardia y tras la parálisis de los gestos, aquello a lo que asistimos, más recientemente y ahora mismo, es un proceso –llámeselo posvanguardista o, de manera más general, posmoderno, o de ambos modos–, el proceso generalizado de una reposición de las obras, lo mismo las nuevas que las viejas, aunque dispensándose de toda reclamación enfática, de toda elaboración o re-elaboración temática de la categoría de obra: una sistemática reposición de las obras como cosas que ya no necesitan ser refrendadas por una dilucida-

4. Por esta misma razón, la instancia discursiva que la crítica no desempeña, es cubierta por el manifiesto.

ción conceptual de su índole, ni llevar en sí el principio de una comunicabilidad inédita, porque, de hecho, el proceso de su propia producción, que tiende a distinguirse cada vez menos de su circulación, ya las inscribe por anticipado en el contexto de la comunicación social en virtud de una exponibilidad sin reservas. Y ya que me parece percibir en la reposición el rasgo tipificador de la producción artística contemporánea –se entiende que hablo de un *régimen*, no de la particularidad de las obras mismas, que sigue siendo susceptible de otras lecturas, con la sola condición de que estas sean efectivamente ensayadas, y puedan resistir el embargo que viene impuesto por el régimen y el contexto sobre toda tentativa de reflexión, de análisis e interpretación–, como decía, ya que hablo de una reposición sistemática, me parece que podría aventurar la idea de que el modo de producción artística que predomina es la *restauración*.

¿Estaré muy descaminado si digo que, en este mismo contexto, precisamente en medio de la euforia a que me he referido, y a despecho de la restauración general de las obras, hay una persistencia problemática de lo que se ha llamado la obra, así, *en singular*, la obra?⁵ Y, desde luego, no hablo de una persistencia de la obra, sino de su problema, y precisamente allí donde la obra se ha vuelto más que problemática: ausente. Tal sería la insatisfacción que medra en el centro mismo de la euforia, de la exponibilidad ilimitada de las obras, de la difusión de la bruma estética por doquier, de la fascinante saturación de la presentabilidad. En medio de la proliferación más o menos indiferente, más o menos banal de las obras, la *obra* subsiste como residuo o, mejor, como una especie de *borde*: algo que hace falta a través de toda la plétora de obras presenciales, algo que orla con su falta esa misma atosigante presencialidad. Bajo la condición de la falta, hay una insistencia residual, marginal, parergonal de la obra. Y esto es lo que me interesa esencialmente –si he tenido algo que decir ahora, más bien que callar, ha sido esto–, porque este es el punto en que me parece necesario replantear hoy el interés, el deseo de la crítica.

En un cierto sentido, siempre ha sido así: siempre ha sido la obra una especie de borde. O tal vez no me he expresado bien. Debí decir: de una manera u otra, siempre la obra ha sido a partir de un borde, borde desde el que se despliega, efusiva, locuaz y radiante, borde en el cual confina, callando. ¿No son acaso los bordes de la obra su zona más enigmática? ¿Qué hace a un poema contenerse en sí mismo, a una sonata? Tan enigmática es esa zona, que la gran tradición pictórica del cuadro la disimulaba –sólo para hacerla tanto más insinuante– mediante el expediente del marco. Pero claro, la gran tradición de la reflexión sobre la obra no concebía a ese borde en su pura y fugitiva entidad liminar, sino como la continencia de la forma. Eso, porque su concepto de obra es tributario del prurito de la actualidad, vale decir, es la idea de una presencia cumplida. A su manera, la circulación contemporánea de las obras como artículos que alimentan un ilimitado *stock* histó-

5. Digo, en singular: no *la* obra, su idea o su esencia, sino la *singularidad* de la obra. Ya antes lo he sugerido, muy de paso, pero conviene insistir en ello aquí: la singularidad es a tal punto la índole de eso que denominamos la "obra", que nuestro saber de la singularidad lo extraemos, y no por acaso ni en última instancia, precisamente de la experiencia de las obras.

rico-cultural, realiza esta idea, pero ya no más como idea, sino como dispositivo de representación y presentación y comunicación sociales. A ese tipo de presencia de las obras, que rima con el régimen de la restauración, podría denominárselo, pienso, la *musealidad*, que por cierto coincide con una transformación de la institución museística, convertida ahora en plexo de comunicación artística. La musealidad del arte se extiende hoy ilimitadamente, salvo por ese límite, por ese borde, al que la obra como tal ha emigrado, entre tanto. Entonces, la existencia de una crítica contemporánea que fuese conmensurable con la experiencia de ese borde nos debería llevar a un concepto de obra distinto de aquel que impertérritamente, y ya ni siquiera como concepto, impera en ese despliegue; esto implica también que debiera ser distinto de aquel que la tradición premeditó, y que hoy, aunque realizado, o justamente por ello, parece sumirse irreparablemente, junto con la obra, en la ausencia⁶.

Quizá este ausentamiento de la obra –y de su concepto– se refleje con alguna nitidez en la pérdida de una cualidad que le ha sido propia, hasta el punto de merecer que se la inscriba en su definición más ceñida. Me refiero a la cualidad de lo *absorto*. Permítaseme explicar brevemente este punto, cosa que haré, por cierto, de manera un tanto elíptica; no sé, en verdad, si podría decir esto de otro modo. Precisamente en virtud de esta cualidad, la tradición le reconocía a la obra la prerrogativa de un modo peculiar y paradigmático de presencia. Pero la peculiaridad de la presencia de la obra de arte estriba en una insuprimible dualidad: por una parte, la obra es aquello que jamás podrá ser hecho presente en ninguna lectura, en ninguna aprehensión. La obra es irre-presentable. Ninguna conciencia le equivale, ningún concepto la precisa, ningún discurso la estruja, ninguna presentación la circuye. Pero por otra parte, la obra misma es presencia, es el dechado de la presencia, puesto que reposa en sí: tal es el sentido de la actualidad, del cumplimiento a que me refería antes. Así, le enseña a la aprehensión y a la lectura que, si bien la presencia misma es irrepresentable, sin embargo la *hay*, se da presencia; y por ello refiere a ambas, lectura y aprehensión, a ésta. Pero el modo en que la obra es presencia no es simple. La obra es presencia cifrada. La cifra no representa, sino que concentra. Como tal concentración, ella misma no es presente, sino el espejo de la presencia. Esta misma permanece oculta, abismada, es decir, ausente. A semejante espejeo se lo solía llamar parecer, apariencia, lucimiento. Con estas palabras, precisamente, se resaltaba la mencionada cualidad de lo *absorto*. La obra *absorta* se absorbe en el abismo de la presencia, reflejándola y reflejándose desde él. Y, sin embargo, *absorta*, la obra guiña. Es también en este sentido que la tradición reconocía en la obra el evento único del luciente parecer, que fascina. El círculo que podría llamarse narcisístico de la obra, su tersura, está interrumpido, fisurado por este guiño. En él, la obra, sin renunciar a su ser *absorto*, se dedica a Otro. No existe obra que no esté dedicada. Las expresas dedicatorias que algunas ostentan no serían sino efectos –y, como tales, encubridores– del guiño en que consiste la obra, su abertura al Otro, a lo

6. Probablemente –digámoslo, entre tanto, en sordina– sea preciso abandonar –en un trabajo largo, paciente, inseguro– el circuito entero de conceptos al cual pertenece, sistemática y eminentemente, el de obra, es decir, la teleología de la producción. Pero esto exigiría ser abordado en otro lugar. Aquí me limito a ensayar unas pocas incisiones en aquella noción, que no sean del todo inútiles para una tentativa de la índole que aquí sugiero.

otro. Por eso, ese guiño, en que destella la presencia en la cual la obra se abisma, es, no sólo la huella concentradora de la presencia, sino también el rastro del deseo. Digamos, del deseo de ver⁷ Si la obra no guiñase no podría ser vista, ni podría ser entrevista la presencia. El guiño es la seducción de la obra que seduce hacia el abismo de la presencia, de lo otro, del Otro. Pero ¿qué relación habría, entonces, entre deseo y presencia? Precisamente aquí se enceguece y calla la obra, sobre este puro borde guarda silencio.

¿Y es en este borde que insiste ahora la obra, ausentándose? No sé. Pero en todo caso diría que justamente en el borde que, hoy por hoy, es la obra, debiera instalarse la crítica, si de lo que se trata es de producir una mirada y una inteligencia que, junto con tomar distancia del material que se le muestra pletóricamente y que conforma la oferta actual que debería satisfacer su vocación, se separa también de los paradigmas dominantes del discurso y la comunicación que tienden a modelarlo expresa o tácitamente, y que hablan la misma lengua de esa oferta. Para una crítica de esta laya la obra sería aquello que nunca está presente, si se quiere, lo huidizo, lo fugaz, lo *cifrado en ausencia*. Decía que en un cierto sentido esto siempre ha sido así. Lo distinto, lo radicalmente distinto, es el sentido que la crítica cobra, oscilante sobre ese borde: no sólo está remitida a lo cifrado en ausencia, sino también, y sobre todo, a la *ausencia de la cifra*. La ausencia de la cifra: es decir, de la obra. Ya lo insinuaba poco antes: ¿no es acaso la índole de la obra ser la cifra de lo esencialmente impresentable, de lo radicalmente ausente, de la ausencia misma, o –lo mismo– de la presencia misma, puesto que la presencia misma es lo esencialmente impresentable? Pero ¿qué sería, entonces, la ausencia de la cifra? Pesquisar esta pregunta es lo que me parece ser tarea prioritaria de la crítica, hoy.

En la pista de esa pesquisa podría quizá decirse, entre tanto, lo siguiente: si hay un deseo de la crítica, ese es el deseo de obra. Ha sido silente ese deseo, para que desde allí pueda proferirse la palabra crítica, como aquella que responde soberanamente al soberano silencio de la obra. Cuando desaparece la obra en medio de la proliferación de las obras, le concierne a la crítica alcanzar el borde y decir su deseo, que se funda en la relación más enigmática que en la obra se borda y se trama entre deseo y presencia, de la cual permanece pendiente todo lo que llamamos historia del arte. Esa relación es el borde de que hablaba. Yo diría que todavía se da ese borde como lugar; o más bien: que todavía lo haya es la única condición bajo la cual tendría la crítica algo que decir, antes que (o antes de) guardar silencio.

Santiago, enero de 1993.
Caracas, marzo de 1993.

7. Y aquí, ciertamente, deberíamos incluir, como *pendant*, el deseo de hablar.