

Apólogo de la bicicleta

O de por qué el arte no tiene gran cosa que ver con la comunicación

Jesús González Requena

Catedrático del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Presidente de la Asociación Cultural Trama & Fondo; responsable de la edición de una revista con el mismo nombre, y miembro del Consejo Consultivo Internacional de la Asociación Mundial de Semiótica Massmediática & Comunicación Global (ASEMASS&COMGLOBAL). Sus líneas de investigación giran en torno al mundo del

pensamiento psicoanalítico y las artes audiovisuales, siempre bajo el criterio del Análisis Textual. Entre sus publicaciones se encuentran: La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk (1986); El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad (1988); El espectáculo informativo. O la amenaza de lo real (1989); El espot publicitario. Las metamorfosis del deseo (1995); Los tres Reyes Magos. La eficacia simbólica (2002), y Amor loco en el jardín. La Diosa que habita el cine de Luis Buñuel (en prensa).

I. El arte y las aporías de la comunicación

¿Qué es el arte?

Desde su nacimiento mismo, la estética fue una disciplina problemática, destinada una y otra vez a retornar a un mismo problema: el de la utilidad del arte.

Hoy, sin embargo, ese problema parece haber sido desechado. No tanto porque la estética moderna lo considere resuelto, sino más bien porque esta disciplina parece haberse diluido ante lo que quien más y quien menos acepta como una evidencia incuestionable: que el arte es una forma de comunicación. Que sirve para comunicar. Que no existe problema alguno allí donde la estética, disciplina a la que ahora se observa con esa misma desconfianza que el pragmático hombre contemporáneo reservara a la filosofía, creyera encontrarlo.

Consenso generalizado: el arte es comunicación, medio de transmisión de mensajes, más o menos emocionales, más

o menos ideológicos. Los críticos, los comisarios, los periodistas y los públicos parecen haberlo consensuado: el artista, repiten insistentemente, comunica, reivindica, denuncia...

Pues bien, es intención de este ensayo deshacer este equívoco para luego, en un segundo momento, retomar esa cuestión que se ha creído resuelta, la de la función del arte.

El modelo comunicativo

La dificultad de someter a cuestión esa aparentemente indiscutible evidencia del ser comunicativo del arte estriba en el cegador prestigio que la palabra *comunicación* ha alcanzado en la sociedad contemporánea. Concebido como el valor máximo, toda objeción a la proclamación de la naturaleza comunicativa del arte es vivida, de inmediato, como una suerte de insulto al arte mismo.

Por ello, para abordar la cuestión con mayor sosiego, conviene que repasemos sucintamente las nociones nucleares de la teoría de la comunicación para, a continuación, someter a reflexión su utilidad y sus límites a la de hora pensar los procesos artísticos.

En su versión más esquemática, el modelo comunicativo puede ser descrito como un proceso de transmisión de información –es decir: de significación codificada– vehiculada por un mensaje entre un emisor y un receptor.

Código		Código
Emisor	→ Mensaje	→ Receptor
Significación	Significación	Significación

De manera que, en lo esencial, el proceso comunicativo estriba en hacer llegar al receptor esa significación que en principio sólo el emisor posee.

Y, a su vez, por ello mismo, la eficacia comunicativa consiste en el grado de efi-

cia con el que se suprime esa desigualdad preexistente en el campo de la significación entre ambos, pasando de una situación de partida que podríamos esquematizar así:

Emisor (Significación) ≠ Receptor ()

a una de llegada en la que esa desigualdad habría sido resuelta, es decir, anulada:

Emisor (Significación) = Receptor (Significación)

Tal es, por tanto, la tarea del mensaje: constituir el vehículo de ese proceso de transmisión de significación.

¿Es la obra de arte un mensaje?

La cuestión que debemos abordar entonces es ésta: ¿es apropiado este modelo teórico para pensar el arte? ¿Aporta luz a lo que se juega en la experiencia artística? ¿Es la relación estética homologable con la relación comunicativa? Y, finalmente, ¿puede ser concebida la obra de arte como una modalidad de mensaje?

Examinémoslo.

Como es sabido, desde el punto de vista de la teoría de la comunicación, el mensaje es el soporte y el vehículo de la información –y, por tanto, de la significación– que circula en el proceso comunicativo. Por ello, en términos comunicativos, carece de valor en sí mismo. No es, como tal, un objeto interesante, sino sólo un medio, un vehículo de lo único que, en términos comunicativos, importa: la información que contiene. Por eso, ni su forma ni su materia son relevantes: tan sólo lo son sus rasgos pertinentes, es decir, los aspectos diferenciales que permiten cifrar, de acuerdo con el código que lo prefigura, su función significante.

Veamos un ejemplo: imaginemos un proceso comunicativo en el que participan dos interlocutores y que se desenvuelve a

través de la escritura. En un momento dado, uno de ellos emite un mensaje que formula la siguiente pregunta: “¿Hombre o mujer?”

El otro puede responder así: “Hombre”. O bien así: “HOMBRE”.

Sin duda, se trata de dos mensajes físicamente diferentes. Y, sin embargo, en términos comunicativos son dos mensajes idénticos, pues con cualquiera de ellos el emisor emite –y el receptor recibe– la misma significación. Salvo que, por supuesto, el código que rige el proceso comunicativo dote de un valor específico –es decir: reconoczca como pertinente– la diferencia entre mayúsculas y minúsculas.

Pero, en cualquier caso, a efectos de nuestra argumentación, la conclusión seguiría siendo la misma: ni la forma ni la materia del mensaje es, en sí misma, valiosa; su valor depende, exclusivamente, de que constituya un rasgo pertinente en relación con el código que preside y regula el proceso comunicativo.

Así, de hecho, aun cuando podríamos introducir indefinidas variaciones en la forma y en la materia del mensaje –ya fuera por la modificación de la grafía, de la tinta empleada o de la calidad del papel escogido– serían todas ellas comunicativamente irrelevantes siempre que no fueran identificadas como pertinentes por el código rector del proceso.

Insistamos en ello: constituirán variantes formales exteriores al código y por eso comunicativamente impertinentes, aun cuando, al margen de esa impertinencia comunicativa pudieran ser objeto de distinciones o valoraciones de índole decorativa..., o estética.

Lo matérico y lo diferencial

El funcionamiento del proceso comunicativo depende del principio básico de la lingüística que formulara Ferdinand de Saussure, según el cual el significante es,

en sí mismo, inmatérico, es decir, su función semiótica es independiente de la materialidad que lo realiza, pues depende, exclusivamente, de su valor diferencial con respecto al resto de los significantes pertenecientes al código del que forma parte.

Ensayemos ahora la variante sonora de nuestro ejemplo anterior: si pidiéramos a varias personas que respondieran sucesivamente a la pregunta pronunciando la palabra *hombre*, sin duda todas ellas emitirían la misma información, en tanto repetirían el mismo signo y, sin embargo, una diferencia irreductible y netamente perceptible desde el punto de vista material se manifestaría en el mensaje proferido por cada una de ellas. O en otros términos: siendo en todos los casos el mismo signo el pronunciado, igualmente, en todos los casos, sería netamente diferente la materia sonora que lo vehiculara.

Pero esta nueva variante de nuestro ejemplo permite todavía llamar la atención sobre otro aspecto igualmente notable. En la situación que acabamos de describir esas diferencias sonoras, directamente vinculadas a la singularidad de los cuerpos de cada uno de los sujetos, resultan de inmediato evidentes, máxime en tanto que repiten un mismo mensaje que hemos captado perfectamente desde el primer momento. Pero las cosas suceden de modo muy diferente cuando el mensaje que recibimos no nos es conocido y debemos esforzarnos por descodificarlo. En tales casos, necesariamente, dejamos de prestar atención a su materia sonora, para concentrarnos en los rasgos pertinentes que contiene. Es decir: de manera natural –aunque lo exacto sería decir: naturalizada– tendemos a deshacernos de los aspectos materiales del mensaje para concentrarnos –de acuerdo con el presupuesto saussuriano– en los rasgos inmatéricos, puramente diferenciales que, de acuerdo con el código, contiene y de los que depende el desciframiento de la significación recibida.

El ruido

Inversamente: cuando prestamos atención a la materia, al cuerpo de la voz que nos habla, cuando nos concentramos en su sonora singularidad, dejamos, casi inevitablemente, de atender—es decir: de entender, de descodificar—la significación que contiene. Lo que podríamos traducir así, si lo formuláramos de acuerdo con los términos propios de la teoría de la comunicación: la singularidad de esa materia sonora, por ser exterior e irreductible al código, actúa, en el proceso comunicativo, como *ruido*, es decir, como elemento externo que interfiere—*ensucia*— el desarrollo eficaz del proceso comunicativo.

Y bien: el ruido es la magnitud negativa por antonomasia de la teoría de la comunicación; su presencia constituye el obstáculo—y, en el límite, la imposibilidad— del proceso comunicativo mismo. Pero conviene que nos detengamos a reflexionar sobre el motivo por el que esto es así. Y para ello nada mejor que prestar atención a lo que constituye el ser positivo de eso que, desde el punto de vista comunicativo, constituye la negatividad absoluta. Es fácil, por lo demás, percibirlo en el contexto de nuestro ejemplo: es la materia sonora procedente del cuerpo del individuo que habla, es decir, su individualidad, la que deja su huella, por eso irreplicable, en el mensaje. Y esa huella, por ser siempre singular e irreplicable, manifiesta poseer una cualidad opuesta a la del signo. Pues lo propio de un signo es ser indefinidamente repetible. Recordémoslo, ya que de tal se trataba en el punto de partida de nuestro ejemplo: todos los individuos, de uno en uno, repiten el mismo signo y en todos los casos, por eso mismo, podíamos descodificarlo de idéntica manera. Y es que precisamente eso es el signo: algo—después de todo lo único en el mundo de lo real—que puede repetirse.

Lo comunicativo y lo cognitivo

De ello depende, por lo demás, su potencia no sólo comunicativa, sino también cognitiva: los signos constituyen las herramientas mismas del pensamiento precisamente porque pueden repetirse, lo que significa también, a la vez, que pueden ser utilizados de manera reiterada ante cosas y acontecimientos que, por ser reales, son siempre irreductiblemente irrepetibles. Los signos constituyen, por ello, los soportes de toda actividad conceptual: son, por definición, genéricos, constituyen las herramientas imprescindibles de todo proceso de abstracción intelectual; el signo *piedra* permite nombrar todas las piedras singulares y, en esa misma medida, construir la categoría conceptual que permite pensarlas.

De manera que la comunicación y el pensamiento encuentran su común condición de posibilidad en esa peculiar estructura del signo—no otra, después de todo, que la del código al que pertenecen—que hace de él, insistamos en ello, lo único que, en el universo proceloso y siempre cambiante de lo real, puede, a pesar de todo, repetirse.

No hay duda de ello: la posibilidad misma de la comunicación y el entendimiento—las dos caras inseparables de todo proceso cognitivo— son efecto directo de esa inmaterialidad que constituye la condición de la repetibilidad del signo. Pero ello mismo, de un solo golpe, hace visible de la manera más contundente lo que separa a la relación estética de la comunicativa: pues la materia, en su singularidad radical e irreplicable, no siendo en términos comunicativos otra cosa que ruido, constituye, sin embargo, una magnitud esencial de la experiencia artística. La canción nos brinda, a propósito de ello, la muestra más palpable: Edith Piaf, Frank Sinatra, Carlos Gardel, Antonio Machin; las grandes voces se imponen por su singularidad absoluta,

absolutamente irreplicable. Si desde el punto de vista de la transmisión del significado contenido en una canción resulta del todo indiferente quién la cante, desde el punto de vista artístico sucede, exactamente, todo lo contrario: la singularidad del cuerpo de la voz constituye un aspecto esencial, si no el decisivo.¹

La obra contra el mensaje

De manera que, a diferencia de todo lo demás, el signo puede repetirse: está siempre ahí, en el código, disponible para ser utilizado. Y, por eso mismo, nadie necesita guardarlo.

De hecho, así nos comportamos con los mensajes que recibimos: meros vehículos de significación –y por eso carentes de valor en sí mismos– una vez que hemos descodificado la significación que contienen; una vez, en suma, que nos hemos apropiado de ella, ni siquiera pensamos en guardarlos, pues se desvanecen como todo aquello que carece de interés.

Y aquí, de nuevo, encontramos una diferencia radical entre la relación comunicativa y la relación estética, que podríamos resumir así: no existen museos de mensajes; existen, en cambio, museos de obras de arte.

Introduzcamos ahora una nueva variante en nuestro ejemplo. Si hasta ahora nos hemos ocupado del signo *hombre* en sus variantes escritural y sonora, atenderemos ahora a su versión icónica.



Sin duda, también con este icono podríamos haber respondido a nuestra pregunta –*hombre o mujer*.

Pero, igualmente, podríamos haber utilizado, para responderla, estas otras imágenes:



Y nuestro interlocutor habría comprendido igualmente, sin duda, dado el marco establecido por la pregunta –*¿Hombre o mujer?*– nuestra respuesta. Pero, en todo lo demás, su conducta hubiera sido bien diferente. Pues si en seguida se habría desentendido de la primera de las imágenes, seguramente detendría su atención considerablemente en cualquiera de las otras. Y, probablemente, si se le diera la oportunidad, manifestaría su interés en retenerlas. En apropiarse de ellas –y ya no sólo de su significación– y conservarlas.

Es decir: mientras que en la primera de las imágenes el icono convencional *hombre* constituiría para él no más que un mensaje carente en sí mismo de valor, cualquiera de las otras sería reconocida y retenida como una obra de arte, algo en sí mismo valioso y merecedor de ser conservado.

Pues, en la misma medida en que nos deshacemos del mensaje una vez que nos hemos apropiado de la significación que contiene, conservamos, por el contrario, la obra de arte como algo valioso en sí mismo y que, por ello mismo, no puede ser reducido a la significación que contiene.

Basta, por lo demás, con escuchar la diferencia que grava las palabras utilizadas para percibir lo que está en juego. Frente a la transitividad del mensaje –la de algo que se agota en la significación que contiene y hace circular–, la obra de arte, en cambio, comparece como *obra*: importa por su factura, se impone como memoria de su proceso de creación irreplicable. Y por

¹ «El grano es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta. Si percibo el ‘grano’ de una música y si atribuyo a este ‘grano’ un valor teórico (es la asunción del texto en la obra) sólo me queda rehacer una tabla de evaluación, individual sin duda, puesto que estoy decidido a escuchar mi relación con el cuerpo de aquel o aquella que canta o que interpreta y que esta relación es erótica...», en Roland Barthes, “El grano de la voz”, en *¿Por dónde empezar?*, 1974, p. 162.

eso mismo, la materia que la constituye – y que, como veíamos, en el mensaje debía ser neutralizada so pena de convertirse en ruido– manifiesta toda su importancia y su valor: atestigua la factura de su fábrica, permanece ahí como la crónica de su proceso, a la vez singular e irrepetible.

La representación contra el signo

Así, de nuevo, frente al carácter genérico del signo, la obra de arte se impone por su original singularidad –inseparable, por ello mismo, de su singular origen. Y una doble singularidad por cierto: la singularidad, a la vez, de sí misma en tanto obra de arte –artificio creado–, y de aquello que representa: nunca el hombre como una categoría por eso mismo genérica, sino siempre un hombre concreto, por más que representante de cierta dimensión de lo humano. No un *signo*, entonces, sino una *representación* –y la representación remite necesariamente a algo que alguna vez estuvo pre-

sente en lo real como algo real, singular e irrepetible.

Una propiedad ésta, la de la singularidad, inalcanzable para el signo. Pues, como ya hemos indicado, el signo, sea verbal, escritural o icónico, es siempre genérico: nombra siempre una categoría de cosas, en este caso: a *todos los hombres*.

Y sería un error pensar que bastaría el expediente del artículo indeterminado para conquistar esa singularidad que es atributo común de lo real y de la representación. Pues la expresión *un hombre*, aun cuando no nombra a todos los hombres sino a uno solo, puede, igualmente, ser aplicada a todos los hombres, tomados de uno en uno.

Ni siquiera el nombre propio permite al signo conquistar esa singularidad imposible. Basta, para comprenderlo, con contrastar a la palabra *Jesucristo* –y escogemos el nombre propio más propio de todos los nombres propios– las miles de representaciones que le corresponden en la historia del arte.

Un simple vistazo sobre esta serie de imágenes es suficiente para comprender





que, por ser signo, ni siquiera el nombre propio puede pretender la designación de lo singular, pues se descubre en seguida como una categoría que abarca infinidad de posiciones, situaciones y momentos del ser.

Aunque quizás sea a este propósito aún más expresivo el ejemplo de la fotografía: bastará entonces con confrontar nuestro nombre propio con la multitud de fotografías que, por derecho propio, le corresponden: cada una de ellas nos devuelve un instante y un aspecto irrepetible de nosotros mismos y su conjunto —máxime si incluyéramos en él las otras fotografías, esas que hemos devuelto o roto como “malas”— una desazonante variedad que amenaza con cuestionar la aparente evidencia de integración y coherencia que nuestro nombre propio parece encarnar —y que más bien, lo comprendemos entonces, constituye. Y descubrimos entonces, también, hasta qué punto las “malas fotografías” son las más auténticamente fotográficas: pues en ellas la singularidad irreductible de lo real se manifiesta con la violencia que le es propia.

Podría oponerse a nuestra argumentación el caso de la literatura, de la que se nos dirá que está hecha de signos, con los mismos signos del lenguaje verbal que conforman nuestros usos comunicativos cotidianos.

Responderemos, por nuestra parte, que si es cierto que la literatura trabaja con signos, no lo es menos que, en lo esencial, trabaja contra ellos: que sus auténticas herramientas no son los signos sino las *palabras* —ellas sí cargadas de materia y de tiempo, valiosas por su sonoridad y por su vinculación a los seres que las han proferido— y que, por lo demás, todo en ella apunta contra la abstracción de los signos en un esfuerzo por construir, como todas las otras artes, representaciones vivas, concretas, irrepetibles. Es posible leer *La Regenta* con una mirada sociológica en busca de información sobre la mujer burguesa del XIX, pero desde luego no es eso lo que hace de esa novela una obra de arte inolvidable, sino más bien es ese arte de la narración y de la palabra lo que hace emerger a su protagonista como un ser real, es decir: realmente irrepetible.

La paradoja de la interpretación

De manera que la representación —pictórica, escultórica, fotográfica, literaria,...— impone su diferencia radical frente al mensaje. Por eso, intentar pensarla como mensaje —pues tal es lo que supone identificar el arte con la comunicación— equivale a invisibilizar totalmente su especificidad. Por lo demás, si tomamos la justa distancia, comprobaremos que la propia historia del



arte demuestra, con su existencia, la irreductibilidad del hecho estético a las categorías comunicativas. Pues la historia del arte está constituida, después de todo, por el conjunto de las obras que perduran, que siguen interesando y que por eso vuelven a ser leídas. Ahora bien, si pensamos esas grandes obras como mensajes –y sí, por tanto, les aplicamos el criterio de la eficacia comunicativa– deberemos concluir, necesariamente, que constituyen gigantescos fracasos comunicativos, pues nadie parece ponerse de acuerdo sobre su significación, como lo demuestra la proliferación de interpretaciones que les son dedicadas generación tras generación.

Y de hecho esta misma práctica, la de la *interpretación* de la obra de arte, se descubre, desde el momento mismo en que la contemplamos con una cierta distancia, como totalmente exterior a la lógica comunicativa: lo propio de un mensaje es ser en sí mismo inteligible, a condición, claro está, de que se posea el código oportuno. De manera que la existencia misma de la interpretación, asociada desde



siempre a los fenómenos artísticos, constituye una prueba suplementaria en contra de la identificación del arte como fenómeno comunicativo.

El artista contra el comunicador

Pero sin duda la prueba más concluyente es la que nos ofrece la práctica misma del artista, que en todo se manifiesta diferente e inhomologable a la del agente comunicativo. Pues lo propio de un buen comunicador, como se sabe, es saber lo que quiere transmitir y recurrir a los medios más apropiados para hacerlo: él mismo está sometido al criterio de la eficacia comunicativa que reina en el mensaje que produce. El artista, por el contrario, se caracteriza, muy exactamente, por todo lo contrario: el también dice – escribe, pinta, esculpe o filma–, desde luego, pero lo hace sin saber lo que quiere decir. Y de ahí, por cierto, la índole propiamente creativa de su trabajo. Es una interrogación –y no una significación preestablecida– la que le guía.

Aunque quizás aquí la palabra *saber* no resulte apropiada, pues hay algo que el artista, después de todo, sabe y que nada en común tiene con lo que constituye el saber que posee el comunicador. Él *sabe* que hay algo que debe decir, que ese algo le habita y que debe, necesariamente, confrontarse con ello. Y por eso, cuando logra hacerlo, lo reconoce: puede entonces dar su obra por acabada. Y, sin embargo, aun cuando lo sabe, aun cuando sabe de su saber, no lo *entiende*. Pues, precisamente, eso que está en juego en su actividad se sitúa fuera del ámbito del entendimiento.

Es exactamente lo contrario, decíamos, lo que sucede con el comunicador: éste entiende a la perfección lo que debe decir y es su tarea, precisamente, conseguir que ese buen entendimiento alcance al destinatario de su mensaje. Y precisamente por ello, ese *entender* en el que se afirma –como presupuesto indiscutible de su función– le cierra el paso al *saber* que es el propio del artista.

Reencontramos aquí, por cierto, esa ligazón que más arriba reconocieramos entre la comunicación y el entendimiento y que tenía por base la estructura –inmaterial, diferencial, repetible– del signo. Si los signos son las herramientas que hacen posibles los procesos cognitivos, entender algo es, esencialmente, lo mismo que poder comunicarlo, y es de hecho, por eso mismo, poder comunicárselo a uno mismo.

Tal es, entonces, el territorio en el que se desenvuelve la experiencia del artista, y también, desde luego, la de su espectador: el de un saber que se sitúa fuera del ámbito de lo que puede ser entendido, es decir: codificado y comunicado. Pero que constituye a la vez, sin embargo, el territorio de un saber –allí donde, insistamos, el saber no se confunde con el entender-sustantivo.

II. El discurso funcional y su más allá

El problema de la utilidad del arte

Disuelto pues el espejismo comunicativo, es necesario plantear –una vez más– la cuestión del arte: interrogar a cierto tipo de objetos de los que nadie sabe exactamente para qué sirven, pues se nos presentan fuera de cualquier uso preciso, pragmático, funcional; ni siquiera está claro que sean inteligibles y nadie sabe rendir cuentas de su utilidad.

Reabramos, pues, la cuestión de la utilidad del arte. Que es también, inevitablemente, la cuestión de los espacios que el arte construye y el de las conductas que, en torno a él, tienen lugar.

El discurso funcional

Pero, para poder abordar esta cuestión con rigor es necesario primero detenerse en precisar la noción misma de *utilidad*.

¿Qué es lo útil?

Útil es aquello que se ajusta eficazmente a una función. Y, a su vez, la noción de función se organiza sobre determinado tipo de enunciado predicativo en el que, para determinado objeto, se predica una determinada utilidad. Es decir: un enunciado del tipo: *esto sirve para...*

Veamos un ejemplo:



banco al hipermercado, desde el ministerio al centro de ocio, pero también la ciudad en su conjunto e incluso el campo constituido en parque natural—posee sus reglas funcionales de uso, masivamente escritas—lingüística o icónicamente— en estos espacios hasta fundirse netamente con ellos. Y también, igualmente, los actos de todo tipo, las relaciones con los otros o con uno mismo: sabemos que hoy en día el núcleo central de la producción editorial es el de los manuales de instrucciones para la vida cotidiana, desde la higiene física a la psíquica, desde los modos de la seducción hasta la práctica sexual...

Pero para entender hasta qué punto la realidad, *nuestra* realidad, está tejida por los discursos funcionales conviene que reparemos en que los discursos se materializan configurando literalmente la realidad que nos rodea.

Pues es necesario prestar atención al hecho de que la *bicicleta* de nuestro ejemplo es el producto del sometimiento de ciertas materias brutas de lo real al orden del discurso—construido por el ingeniero industrial—que prefigura y determina su construcción de acuerdo con procesos perfectamente establecidos. Materiales, así, que son, en sentido literal, *in-formados* por ese discurso —el de la ingeniería industrial—cuya estructura es, en lo esencial, del mismo orden que la del manual de uso que acompañará finalmente a la bicicleta.

O en otros términos: la realidad que habitamos está tejida por discursos que informan—que dan forma— a los materiales brutos de lo real. Anotemos pues esta diferencia conceptual esencial: hablamos ahora de *lo real*, no de *la realidad*; pues si podemos hablar de *nuestra* realidad, de lo real, en cambio, ya nos resulta imposible decir que es *nuestro*.

Esto es *nuestra realidad*, pero advirtamos que nos referimos a la realidad de nuestra contemporaneidad, investida

por los principios que emanan del proyecto ilustrado de la Modernidad: el mundo en tanto ordenado, recortado, *in-formado* por los discursos funcionales.

Conviene detenerse lo justo para ceñir la diferencia específica que, a este respecto, caracteriza a la sociedad de la Modernidad. Es un hecho que siempre, desde que la civilización existe, la realidad humana es una realidad configurada, dotada de forma, modelada por los discursos que constituyen la cultura de cada época dada. Discursos que, por eso mismo, *in-forman*, configuran la realidad sobre el fondo, en sí mismo siempre opaco, de lo real.

La novedad del proyecto de la Modernidad—que encuentra en el Estado del Bienestar su realización arquetípica—estriba en la índole netamente funcional de esos discursos. Desaparecidos los discursos religiosos, mitológicos y filosóficos, constituido el discurso científico-tecnológico en el modelo absoluto de referencia, los discursos funcionales invaden el conjunto del espacio social con un grado de eficacia hasta hoy inimaginable.

Sucede entonces, finalmente, que la realidad se confunde con el mundo en su conjunto: el modelo de la racionalidad pragmática que constituye el discurso funcional se proyecta sobre él provocando el espejismo de la desaparición de lo real: el mundo—tal es, a partir de un momento dado, el delirio de la Modernidad—sería en sí mismo racional, funcional, pragmático, todo lo que en él existe, existe para algo, tiene una función, encuentra su lugar en el orden coherente de las cosas.

No por ello, desde luego, lo real desaparece: sigue ahí, en el mismo sitio de siempre, constituyendo, como siempre, ese fondo de sinsentido y angustia que grava la experiencia humana, pero no hay duda de que la realidad funcional de la Modernidad se configura, frente a ello, como una inmensa pantalla enmascaradora. El paisaje urbano de nuestra contemporaneidad

se conforma así como un universo constituido por espacios y objetos netamente funcionales, modelados al servicio de los individuos que en ellos habitan y que con ellos interactúan. Por lo demás, incluso esos individuos se ven ordenados y homologados por los discursos funcionales: desde las ropas que visten a los patrones funcionales que determinan su conducta; mas no sólo eso: los discursos funcionales de la higiene, el deporte y la medicina participan activamente en el modelado de sus cuerpos de acuerdo con los patrones funcionales que rigen el espacio social.

Sin duda, la manifestación más extrema de ese modelado funcional del cuerpo es el que ofrece la medicina: inmune a la singularidad del individuo dado, concibe su cuerpo como un sistema integrado de órganos funcionales destinados a garantizar su eficaz desenvolvimiento vital. De manera que cuando uno de esos órganos que constituyen los elementos del sistema corporal se rebela contra lo que el discurso médico define como su función, la institución médica interviene activamente sobre él con bombardeos químicos –medicinas– destinadas a corregir su *disfunción*. Y, cuando éstas no son suficientes, la intervención cobra la forma de una ingeniería más radical: el cirujano interviene entonces con su bisturí, decidido a someter el órgano a la función que el discurso médico le ha destinado.

Pues bien, ¿no se nos descubre entonces éste que es el más drástico de los instrumentos de la medicina, el bisturí, como la materialización más violenta imaginable del orden mismo del significante que corta, separa y, si es necesario, extirpa, sometiendo en cualquier caso el cuerpo al orden preestablecido por el discurso mismo de la medicina?

El paradigma comunicativo

Ahora bien, una vez concebido el mundo como un universo razonable, participe

él mismo de la lógica de los discursos funcionales al tiempo que poblado por objetos producidos en serie de acuerdo con su modelo, una vez que incluso los cuerpos de los sujetos se ven igualmente sometidos a esos criterios de funcionalidad –y, en esa misma medida, objetivados, concebidos como equivalentes orgánicos al resto de los objetos funcionales– resulta inevitable que esa concepción funcional termine por alcanzar y colonizar el ámbito mismo de la subjetividad.

Y tal es, precisamente, lo que sucede con la entronización, en el ámbito de las ciencias humanas, del paradigma cognitivo. Entendemos por tal ese enfoque racionalista y pragmático que comparten la teoría de la comunicación, la psicología cognitiva y la semiótica, y que no sólo reina en las ciencias humanas y sociales sino que conforma en muy alta medida la mentalidad del ciudadano común de la Modernidad: en él no sólo se eleva a la teoría esa confusión a la que venimos aludiendo entre el mundo en su conjunto y la realidad en tanto tejida por los discursos funcionales, sino que esa concepción funcional termina por alcanzar al propio sujeto.

Decíamos al comienzo de estas líneas que es lo propio del discurso funcional configurarse sobre la expansión masiva del enunciado funcional –del tipo *esto sirve para*– y que en esa misma medida pivota todo él sobre el plano de los objetos, de los cuales se reclama que se ajusten a sus respectivas funciones.

Pero es éste el momento de añadir que, en esa misma medida, el discurso funcional construye una determinada imagen del sujeto que de él participa. Y una que, no podría ser de otra manera, se manifiesta con toda nitidez en ese que es su modelo canónico, el manual de instrucciones. ¿Cuál? No es difícil hacerla emerger, pues está insistentemente escrita en él: *Este objeto (te) sirve para...* Es decir: *tú eres aquel al que este objeto sirve para...*

Aparece pues, en primer lugar, como el destinatario del discurso mismo, es decir como un agente comunicativo, capaz de descodificar el mensaje que contiene. Y, en segundo lugar, como el usuario capaz de utilizar el objeto al que el manual hace referencia de acuerdo con el fin que lo constituye, conforma y define.

Ahora bien, esto es lo realmente notable: en ambos casos comparece como una entidad abstracta, intercambiable, definida por la categoría de los que son capaces de descodificar el manual y de ejecutar las operaciones de uso que éste especifica, con lo que, esta vez en el campo del sujeto, encontramos la misma íntima fusión que habíamos reconocido ya entre el objeto funcional y su manual de instrucciones.

De manera que el sujeto queda definido como un agente funcional. Es decir, como el operador, no menos eficaz, de los códigos que prefiguran el uso de los objetos funcionales.

Y tal es, ciertamente, el sujeto que concibe el paradigma cognitivo: un agente de operaciones comunicativas y ejecutivas, en ambos casos, necesariamente, cognitivas, pues discursivamente configuradas. No más, en suma, que una función, en el sentido matemático del término: la función de las operaciones—cognitivas, comunicativas, objetivas—que realiza.

En suma, no un sujeto, en tanto algo esencialmente diferente al objeto y confrontado a él, sino, por el contrario, literalmente un agente del objeto, alguien ajustado a él, destinado a realizar las operaciones prefiguradas que lo realizan en su ser objeto. Tampoco, por tanto, un individuo, pues ninguna individualidad es presupuesta en él; por el contrario: un agente indiferenciado, tan genérico como el objeto seriado que lo modela, pues de la expansión del paradigma cognitivo ha nacido una concepción del su-

jeto como puro operador de procesos netamente codificados. Es decir, la concepción de un agente funcionalmente ajustado a las redes comunicativas que tejen la sociedad, un ser, en suma, netamente comunicativo, pura eficacia cognitiva, cuyo negativo, toda una concepción del fracaso, cobra la forma del individuo disfuncional.

III. Arte y escatología

Quando la bicicleta se estropea

Ahora bien: ¿qué sucede cuando el objeto funcional deja, a pesar de todo, de funcionar? ¿Qué sucede, por ejemplo, cuando la bicicleta se estropea interrumpiendo nuestro viaje y haciéndonos chocar contra el suelo?

Sucede entonces algo realmente notable que, en sentido estricto, la vemos por primera vez en su singularidad. Es decir: por primera vez nos vemos obligados a reparar en su singularidad, pues ésta, por primera vez, se nos impone al margen de su función, de esa función que la homologa a todas las otras bicicletas de su serie.

Ocurre, sin embargo, que de eso, en la medida de lo posible, no queremos saber nada pues, precisamente, esa bicicleta ya no nos sirve de nada. De manera que actuamos en consecuencia, de acuerdo con cualquiera de los dos escenarios posibles.

Escenario 1: la llevamos a un taller para su reparación. Es decir, reclamamos que la arreglen, que la regulen, que la sometan de nuevo a su función. Lo que podríamos también formular así: reclamamos que la rediscursivicen, que la sometan de nuevo a ese discurso funcional que está en su origen y que determina el patrón de su eficacia. Pues esto es, después de todo, una bicicleta estropeada: una que ya no responde al orden discursivo que, regido

por su función, determinó su diseño y construcción.

Escenario 2: nos deshacemos de ella, la tiramos y nos compramos otra. Pues si de nada nos sirve, nosotros, en tanto sujetos funcionales no podemos hacer nada con ella.

Esto es, en cualquier caso, lo más notable: en cualquiera de los dos casos nos deshacemos de algo, o bien de la avería, o bien de la bicicleta misma, para obtener lo antes posible una bicicleta sin avería, sin disfunción. Para retornar, en suma, al universo de la realidad funcional.

Ahora bien, basta con detenerse por un instante en tal decisión para percibir lo que en ella hay de huida. Nos deshagamos de la avería o de la bicicleta misma, es en cualquier caso de lo real de lo que tratamos de deshacernos: de eso real que en ella se ha manifestado, de ese punto de resistencia bruto, matérico, que ha emergido inesperadamente quebrando simultáneamente tanto el buen orden discursivo que la bicicleta encarna como nuestro deseo de utilizarla armoniosamente como instrumento al servicio de nuestros deseos.

En cualquier caso, en tanto que tratamos de deshacernos de lo real que habita en la bicicleta, tendemos igualmente a deshacernos de su propia singularidad. Descubrimos entonces que realmente es así, que no queremos saber nada de la bicicleta en su singularidad, que tan sólo nos interesa por su función, es decir, también, por lo que hace de ella no más que un espécimen de una clase.

Palabrotas, arte, escatología

Pero detengámonos todavía un poco más en el examen fenomenológico de esa coyuntura experiencial determinada por el suceso de la avería inesperada de nuestra bicicleta.

De hecho, entre el momento de la avería misma y el sucesivo del examen de los

escenarios destinados a solucionarla –es decir, a negar la emergencia de lo real que ha tenido lugar– median otros sucesos no menos relevantes, por más que un análisis cognitivo, y por tanto funcional, tienda a ignorarlos por carecer de categorías apropiadas para dilucidarlos. Otros sucesos, decimos, no menos relevantes. Y podemos añadir también: sucesos que, aunque aparentemente minúsculos, resultan realmente reveladores, pues son, propiamente, reveladores del ser real de lo que está en juego. Más o menos intenso, un evidente malestar nos invade y, al filo de su emergencia, en el instante mismo en que la avería se ha manifestado, ese malestar que la compañía coincide con el acto de proferir ciertas palabras especialmente segregadas de la lengua convencional y que por eso reciben el nombre de *palabrotas* o, al menos, si es que somos lo suficientemente bien educados como para evitar su materialización sonora, invaden nuestra mente, siendo, a pesar de todo, silenciosamente pronunciadas en nuestro monólogo interior.

He aquí algo realmente notable: el individuo funcional se descubre entonces, de pronto, haciendo –diciendo– cosas tan disfuncionales como esas. Pues es un hecho que las palabrotas, como la propia bicicleta estropeada, no sirven para nada.

Mas no por ello carecen de sentido. Conviene, por eso, que les prestemos la debida atención. *Mierda*, por ejemplo: nombra el excremento, la basura, el resto inútil. En cierto modo algo muy próximo a lo que la teoría de la comunicación designa como *ruido*: suciedad que obstruye el proceso comunicativo, del que hemos dicho que es tanto más eficaz cuanto más *limpio*. ¿De qué? De materia no formalizada, no recordada, no *in-formada*, no sometida al orden del significante.

O aquellas otras palabrotas que nombran el acto sexual y los órganos en él intervinientes: *joder*, *coño*, *cojones*,..., y

cuyo uso mismo, siempre, en uno u otro grado, de índole violenta, sugiere que lo que con ellas se nombra escapa al ámbito de los buenos usos comunicativos, por más que cierto tópico moderno insista en identificar a la sexualidad, como al arte mismo, con la comunicación.

Y, finalmente, aquellas otras que, dando un salto del todo imprevisto, designan la divinidad: *Dios, Cristo, la Virgen...* Es decir, las palabras que nombran lo sagrado en una sociedad que, como la nuestra, se piensa del todo desacralizada y, en esa misma medida, del todo sometida a la hegemonía de los discursos funcionales.

¿Por qué nos detenemos en ellas? El motivo, después de todo, salta a la vista. Al menos a la de aquellos que tienen su vista acostumbrada a las escenas del arte. Pues lo que esas palabras designan constituye materia constante de las artes plásticas, de las modernas tanto como de las otras:

Mierda:



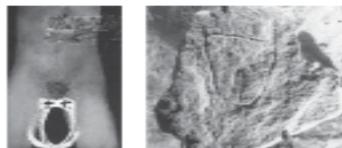
Leche:



Joder:



Coño:



Cojones:



Dios:



Y por cierto que las más variadas combinaciones son posibles: el tema mismo de la cruz hace presente a la divinidad corporeizada, sangrante y próxima a la muerte, es decir, ante el umbral máximo del deterioro del cuerpo: lo excrementicio y lo divino se encuentran así. Pero no son menos posibles aquellas otras en la que lo divino se cruza más o menos abiertamente con lo sexual:



Sorprendentemente, el territorio de las palabrotas, tanto como el del arte, reúne en su interior las dos acepciones de lo escatológico, mostrando de manera bien palpable el sentido del hecho, en principio chocante, de que una misma palabra nombre dos cosas tan aparentemente contradictorias: por una parte, lo relacionado con los excrementos –en su sentido más amplio, excremento es todo lo que el cuerpo excreta, incluido el semen y los demás fluidos sexuales–; por otra, la parte de la teología que se ocupa del fin último del hombre, de lo que aguarda en la muerte y más allá de ella.

La noción bataillana de lo sagrado² permite, por lo demás, rendir cuentas del motivo de ese territorio común: si el ser humano se afirma en su discontinuidad –en su ser autónomo, separado de lo que le rodea–, si configura su mundo como uno constituido por objetos segregados, como su lenguaje mismo está constituido por signos discretos, si incluso –como ya hemos tenido ocasión de señalar– su pensamiento mismo depende de ese ordenamiento del mundo por los signos en objetos segmentados y discontinuos –eso, en suma, que para lo que hemos reservado la palabra *realidad*–, frente a él, no obstante, se alza, incomprensible, ininteligible, pero a la vez intuitivo como el campo mismo del goce, el mundo de lo continuo, de aquello que participa de un incesante movimiento que todo lo mezcla y transforma al azar, el mundo de *lo real*, en suma. Y de ese mundo otro, el

mundo de lo continuo –es decir, el mundo de lo real– la violencia es la más directa vía de acceso, pues sólo la violencia permite salir del cierre en lo discontinuo, ya sobre la forma de la comida y el excremento, del sexo, el parto y la muerte, o la de la guerra y el crimen.

IV. El Sujeto y lo Real

En el eje de lo real

Pero retornemos a esa extraña erupción del lenguaje que son las palabrotas. Tenemos ya buenos motivos para reconocer en ellas una de las fronteras del lenguaje mismo. Y una, sin duda, más radical que la que los deicticos constituyen, pues si es cierto que estos, desde dentro del lenguaje, señalan hacia lo que está fuera de él, lo hacen, con todo, señalando a cosas que pueden ser reconocidas como objetos y recuperadas por el lenguaje a través de los signos que las nombran.

Las palabrotas, en cambio, nunca señalan objetos. Por el contrario: ellas designan, desde la frontera misma del lenguaje en la que emergen, la experiencia misma de lo real que aguarda fuera.

Por eso, si la materia de mi bicicleta se ha estropeado, es decir, si se ha rebelado contra su función, contra su ser para mí, yo le devuelvo una palabra que ya no es un signo que la nombre, sino un exabrupto con la que le respondo. Exabrupto por exabrupto: la palabrota hace eco de esa eclosión de lo real que ha hecho de mi bicicleta una bicicleta estropeada.

En suma: la palabrota se sitúa, tanto por su significado literal como por su forma y momento de emergencia, en el eje mismo de lo real.

Esto es, por lo demás, lo que ha sucedido: que por un momento, el tejido de mi realidad se ha cuarteado. Ha brotado en él, inesperadamente, una fisura. Ciertamente,

² Georges Bataille: *El erotismo*, 1979.

discurso, el de la bicicleta, que es también el de su manual, se ha hendido: la cadena de los signos que lo constituyen se ha visto quebrada.

Y algo notable: entonces mi bicicleta, la mía, esa que está ahí, delante de mí, se ha vuelto extraordinaria y enigmáticamente visible; reparo, por primera vez, en su singularidad. Tanto más inservible, tanto menos funcional, cuanto más visible se me hace en su singular opacidad. Ahora –diríamos que casi por primera vez– se diferencia de todas las que son como ella: pues lo que tenía en común con ellas, su significado, es decir, su función, ya no está ahí.

En el límite, en su inutilidad, emerge con la densidad de lo que se rebela contra toda estrategia y contra toda pragmática de uso: cortocircuitado el contexto de ese uso, ha pasado a convertirse en un objeto hostil. Lo que, por lo demás, no debiera extrañarnos, pues es lo propio de lo real de las cosas el manifestarse así, a través de su rebelión contra el significado que les ha sido otorgado. Pues eso, después de todo, es lo real: la resistencia misma de las cosas.

Podemos, también formularlo de otra manera: lo real es lo que se deduce del hecho de que el mundo, y las cosas que lo habitan, no está hecho para nosotros. De pronto, inesperadamente, por amor de su avería, la bicicleta ha desaparecido en tanto *cosa para mí*, para convertirse, toda ella, en *cosa en sí*, es decir, en cosa al margen de mí.

Las Cosas: rebelión y revelación

Afortunadamente, no todo suele rebelarse a la vez: si se me estropea la bicicleta puedo volver a casa y *poner el tocadiscos, hacer un zumo o encender el televisor*. Pero sin duda hay días aciagos en los que se rebelan varias cosas a la vez. Decimos de ellos que son días en los que

nos hemos levantado con la pierna izquierda. Es decir, con la *pierna siniestra*, con lo que venimos a confesar, sin terminar de reparar en ello, que nos aproximamos al ámbito de *lo siniestro*. Y, por lo demás, sólo un solo paso más lejos se sitúa el brote psicótico que el individuo vive como la rebelión generalizada de su universo, como una pérdida de la realidad provocada por el abismamiento masivo en lo real.



Podría objetarse que cabría también, en esa dimensión, la posibilidad del milagro. Al menos durante siglos, Occidente ha situado ahí la experiencia de la revelación, aún cuando no parece que queden muchas huellas de ello en el arte contemporáneo.

Pero es posible, con todo, seguir hablando de revelación, si ya no sublime, si al menos siniestra; pues la rebelión de las cosas es la revelación de lo real.

El autor sujeto

Ahora bien, ¿quién dice esas palabras? La pregunta parece obligada, pues



sin duda éstas no pueden ser atribuidas al usuario de la bicicleta, ya que para nada entran en su repertorio lingüístico. Quien las profiere nada tiene que ver con el yo funcional y comunicativo, pragmático y racional que los discursos funcionales modelan.

Al margen de toda funcionalidad y, más exactamente en el resquicio abierto por la fractura inesperada del discurso funcional, algo, del todo irreductible a su lógica, habla en ellas y, al menos por unos instantes, se hace oír. Entonces, si eso puede hacerse oír ahora es porque ha estado siempre ahí, como agazapado tras ese sujeto cognitivo que se afirma en sus operaciones funcionales y que, por ello mismo, lo ignora queriéndose soberano.

Mas, cuando la bicicleta se estropea, aunque sea sólo durante esos breves instantes en los que las palabrotas brotan, le resulta ya imposible seguir ignorándolo: ellas constituyen la manifestación lingüística –y por eso objetivable– de cierto punto de desazón, casi de angustia, que percibe procedente de cierto lugar de su interior, pero de uno desplazado del Yo, es decir, del lugar donde esa percepción se constata.

Sin duda: corremos a deshacernos de ese punto de angustia, procuramos buscar lo antes posible quien nos arregle la

bicicleta o cortamos por lo sano comprando una nueva, pues nada queremos saber de esa fractura que inesperadamente ha hendido el mundo coherente, racionalmente organizado, de nuestras seguridades. Y sin embargo...

Sin embargo, por unos segundos, una idea de la que también correremos a deshacernos, atraviesa la pantalla de nuestra consciencia: ¿y si hubiera sido yo precisamente el que, por supuesto *sin querer*, hubiera estropeado la bicicleta?

Como decimos, nos deshacemos de inmediato de un pensamiento como ese, pues lo reconocemos, sin más, incoherente: Yo no pude hacer, por voluntad propia, lo que Yo no quiero hacer.

Pero a estas alturas de nuestra reflexión parece ya evidente la trampa que hacemos cuando solventamos tan cómodamente la cuestión: porque las palabrotas que a pesar de todo se han hecho presentes han manifestado la existencia, en *mi*, de una voluntad otra a la que mi Yo cognitivo, funcional, encarna, y eso, desde luego, si es que aceptáramos la idea, bien poco plausible, de que el Yo pudiera tener algo parecido a una voluntad. Por tanto, no es exacto decir que he sido Yo: es más exacto decir que algo en mí ha sido lo que la ha roto.

Y tal es, por cierto, el problema del Yo funcional: que está habitado por un sujeto disfuncional que, para hacerse oír, le estropea, a la vez, sus objetos –actos fallidos– y sus discursos –*lapsus linguae*–, demostrándose así una vez más la estrecha solidaridad que existe entre ambos.

Y bien, ¿por qué hace eso?

¿Por qué, sino para poder manifestarse, escribirse en su singularidad? Y es que el sujeto del inconsciente –pues ya es hora de que le demos el nombre que, en rigor, le corresponde– no es un *usuario*, sino un *autor* que se afirma en el pequeño crimen que comete contra el orden del discurso que le ha sido dado.

Se escribe por eso, necesariamente, a la contra del Yo consciente, funcional, que nada quiere saber ni de él ni de su saber, pues nada quiere saber de lo real. Y, así, se escribe como real, en tanto que él es precisamente eso: saber –del sabor– de lo real.

Pues bien, ese sujeto que a pesar de todo me habita, me hace saber de su saber –y en esa medida me hace ser–, cuando *me* estropea los objetos de los que *Yo* me rodeo. De manera que tanto más *Yo* me desconcierto, tanto más soy en ese otro lugar –acabamos de localizarlo: *me* donde padezco su presencia irreductible.

Podemos decirlo, también, así: cuando *se* me estropea la bicicleta, al menos por un instante, *sé* de lo real. Y conozco, en esa misma medida, del sujeto de la angustia que me habita. Está escrito, por lo demás, en la lengua española: ahí, el *se* del ser se atraviesa con el *sé* del saber, confundándose en un mismo registro experiencial.

V. La rueda en el museo

El sujeto que me rompe la bicicleta: autor

De manera que a veces es ese sujeto que habita mi inconsciente el que rompe –el que *me* rompe– la bicicleta. Y entonces *Yo* –mi conciencia– choca con lo real de la bicicleta y, a través ella, con lo real de mi propio ser, que no estriba precisamente en ser un usuario, sino en todo lo contrario: un ser radicalmente singular, irrepitable y, por ello mismo, incomunicable. Pues, ¿cómo podría ser comunicado lo absolutamente singular si, como ya hemos señalado, la estructura misma de la comunicación es la de los signos que, en su transmisión, la realizan, y estos, por su configuración misma, son impermeables a toda singularidad?

Lo real del sujeto, su singularidad

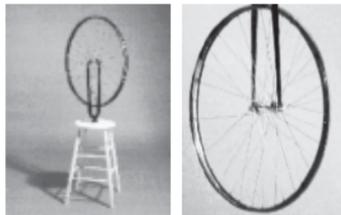
constitutiva e irrepitable, es incomunicable: no puede circular en el proceso comunicativo, pues es absoluta, ontológicamente refractaria su estructura. O si se prefiere: no puede ser separada del sujeto mismo para, convertida en información, codificada y empaquetada en un mensaje, circular por el espacio y ser recuperada en otro tiempo y lugar o, en su caso, ser almacenada en una base de datos.

¿Está entonces el ser real condenado a la soledad absoluta? Desde luego, no necesariamente: por el contrario, posee ciertas vías para saber del ser del otro y para hacer saber al otro de su propio ser. Ahora bien, precisamente, esas vías nada tienen que ver con la comunicación, pues, como hemos argumentado ya de diversas maneras, lo que constituye el ser del sujeto –su experiencia de ser, singular e irrepitable– es incomunicable, pues es imposible codificarlo, nombrarlo a través de los signos, separarlo de esa experiencia que lo constituye.

Hay otras vías, decimos, y el arte es una de ellas.

La rueda en el museo

Pues, ¿acaso no hay artistas que hacen, con la bicicleta, cosas muy parecidas a lo que lo real mismo hace con ellas?



Así, por ejemplo, Marcel Duchamp, quien rompe la bicicleta, separa una de

sus partes, y la coloca en una sala de exposiciones:

Y así la rueda, separada, invertida y colocada ahí, en el espacio de la galería o del museo, aun cuando no esté estropeada – pero, ¿quién podría saberlo?–, se vuelve escatológica, convirtiéndose en una suerte de palabrota. Al margen de su función, en independencia de su significado, ya no será signo, discurso, objeto pragmático, sino que cobrará una extraña y sugerente densidad metafísica.

De ello hablaba, en cierto modo, Sklovski³ cuando hacía del extrañamiento la clave del efecto de la obra de arte:

Los objetos varias veces percibidos comienzan a ser percibidos por un reconocimiento: el objeto se encuentra ante nosotros, y nosotros lo sabemos, pero no lo vemos.[...]

Mas he aquí que para recobrar la sensación de vida, para sentir los objetos, para advertir que la piedra es de piedra, existe lo que se llama arte. La finalidad del arte es proporcionar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de la singularización de los objetos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción en arte es un fin en sí mismo y debe ser prolongado.

Reformulémoslo en nuestros propios términos: el signo tapa la cosa, lleva a nuestra percepción a tan sólo reconocer la categoría a la que la cosa pertenece –y a eso preferiríamos nosotros llamar *objeto*: la cosa tapada por el signo, reducida a espécimen de su categoría. Al arte corresponde entonces recuperar la dimensión de la cosa –de la *cosa en sí* kantiana, después de todo–, haciendo posible la per-

cepción de su singularidad: cesa, por eso, el reconocimiento para dar paso a la visión –la revelación– de la cosa en su absoluta singularidad, es decir, también, en su absoluta irrepeticibilidad.

Y demos, a continuación, un paso más: si *recobramos* con ella la *sensación de la vida* es porque en ese momento, a través de esa visión que es también un choque con la irreducibilidad de la cosa, chocamos igualmente con nuestra propia singularidad, con esa irreducibilidad radical –y por eso mismo incommunicable– que constituye el núcleo –la *roca dura*, diría Freud– de nuestra subjetividad.

La rueda de Duchamp, separada del resto de la bicicleta e invertida, colocada ahí, en el museo, confrontada a nuestra mirada fuera de todo contexto pragmático, alcanza *para nuestra mirada*, decíamos, una dimensión metafísica. Pero, a la vez, permite comprender esta palabra en un sentido diferente al de su uso convencional: desnudada del signo que la tapa, y que la convierte en objeto funcional, la rueda emerge como cosa; no opera ya el reconocimiento del signo, atento tan sólo a sus rasgos –inmateriales, diferenciales– pertinentes, sino la visión de la cosa en su irreducibilidad a todo concepto –a toda categorización–, incluidos, pues, los de la física. Accedemos así a un ámbito que es, literalmente, el de la *Meta-física*: más allá de la realidad física, mas no del lado de la especulación, sino del de lo real; pues es la cosa real la que golpea mi percepción con la intensidad de la visión.

La dignidad del Museo

Y así, inesperadamente, el museo –ese espacio que en las últimas décadas tanto ha sido objetado por su distancia con respecto a la vida cotidiana de los ciudadanos y a sus intereses comunicativos y funcionales– reencuentra, entonces, su dignidad. Una dignidad que procede,

³ Víctor Sklovski: “El arte como procedimiento”, en AA.VV.: *Formalismo y Vanguardia*, 1973, pp. 96-97.

precisamente, de su rechazo de toda funcionalidad; pues los espacios del arte, en tanto sobreviven –conviene recordar que no están garantizados– son espacios de descontextualización, de despragmatización. Es decir: espacios de neutralización de todo contexto pragmático de uso.

De manera que, a nuestro entender, el valor del museo estriba precisamente en eso que más le ha sido objetado: en su constitución como un espacio excepcional, donde dejan de regir los discursos que configuran nuestra realidad –y nuestra vida– cotidiana.

Pero hablar de neutralización sólo designa su aspecto negativo; por eso debemos igualmente prestar atención a su reverso positivo, que no es otro, en este caso, que el de ritualización. Siempre, claro está, que aceptemos que el rito supone, como su presupuesto de partida, la existencia de cierto misterio –algo que se resiste a ser entendido– que aguarda y hacia lo que las prácticas rituales nos ayudan a aproximarnos, sin por ello terminar nunca por reducirlo al orden de lo inteligible.

Muy cerca, después de todo –pero hace falta, para constatarlo, una mirada distante, antropológica, que no se deje invadir por los prejuicios ideológicos– del templo. Tal es, por lo demás, la paradoja del museo moderno: en él, una sociedad que afirma no creer en lo sagrado, se obceca sin embargo en conservar –bajo la rúbrica del *Arte*– todo aquello que en otros tiempos fuera concebido como tal. Y así, en una sociedad carente de templos, los museos en los que esa conservación tiene lugar adquieren una extraña semejanza con ellos. Pues, como ellos, son espacios donde se localiza lo sagrado. Y por cierto que en su sentido antropológico más estricto, aquello que pertenece al ámbito de lo escatológico y que está mar-

cado por el tabú. ¿Pero acaso no es el tabú que prohíbe tocar la obra de arte el último que sobrevive en nuestra sociedad desacralizada? Y se trata por cierto de un tabú que manifiestan respetar los cientos de miles, si no millones, de ciudadanos que desfilan en peregrinación por las grandes pinacotecas.

Después de todo, esta podría ser la definición más concreta de lo sagrado: lo otro de lo cotidiano, allí donde nos aguarda la consciencia inconsciente de lo real. No quiera verse, en esto, una contradicción: si el inconsciente es el espacio de un saber inaccesible al Yo, no deja de ser, por ello, un espacio de conciencia positivamente existente: aquel en el que mora el saber vedado que me habita.

Texto artístico: espacio de la interrogación del sujeto

Ahora sí, fuera de toda dimensión funcional y al margen de toda pragmática comunicativa, el texto artístico nos descubre su insólita faz: ya no la de un objeto de uso para un usuario, tampoco, por tanto, la de un objeto destinado a transmitir determinado mensaje, sino la de un espacio donde acceder a la interrogación del sujeto. Y ello es, después de todo, el motivo que hace de la materia de la obra de arte una magnitud a la vez imprescindible y esencial, pues ella es la huella cristalizada de la experiencia de escritura que, en un momento dado e irrepetible, en el espacio y el tiempo, ha tenido lugar. No, por eso –o sólo secundariamente– un conjunto de signos articulados, sino las huellas de la experiencia irrepetible de un ser que ahí han quedado cristalizadas.

Hablábamos, al comienzo de este trabajo, de la dimensión esencial de la materia de la obra de arte como testigo y huella irrepetible de la factura de su fábrica. Podemos añadir ahora: de una fábrica que no

es de otra índole que de la experiencia misma del ser que la ha realizado.

A ello se debe, por otra parte, el que en el campo del arte pervive, para designar al artista, una expresión que ha caído en desuso en casi todos los otros territorios lingüísticos. Se trata de la palabra *autor*, que designa precisamente la dimensión original de la relación que lo liga a su obra, y que, por lo demás, puede ser entendido fuera de todo presupuesto romántico, en términos estrictamente materialistas, pues esa obra, en su magnitud material, constituye la huella de su presencia en el proceso mismo de su creación.

Pero debe ser anotado de inmediato: existe otro ámbito donde esta palabra pervive con no menor intensidad. Junto a la expresión *autor de una obra de arte*, pervive igualmente aquella otra que hace referencia al *autor de un crimen*. Tales son los dos únicos territorios donde la palabra *autor* sobrevive en el –funcional– mundo moderno, una vez que ha sido evacuada de cualesquiera otros, incluso de aquel donde su presencia pareciera más obligada: allí donde, hasta hace bien poco, se hablara del *autor de sus días* a la hora de hacer referencia al procreador de un ser humano.

Se hace perceptible, en cualquier caso, el motivo común de esa pervivencia: se trata de los dos únicos territorios en los que el acto emerge fuera de todo patrón funcional y discursivamente prefigurado. Pues ambos actos –y, en esa misma medida, ambos sujetos, el criminal como el artístico– son, digámoslo así, extrafuncionales, y en esa misma medida, irrepetibles. Lo mismo podríamos decir, por lo demás, del tercero, es decir, del acto y del sujeto de la procreación; sucede sin embargo que hoy en día la sexualidad humana ha quedado tan enterrada bajo los tópicos funcionales –la buena comunicación, la salud e higiene corporal, ...– que parece haberse diluido toda conciencia de la irreductible

violencia que late en el centro mismo del acto sexual del que emana toda vida humana.

Y bien, porque esa experiencia aguarda ahí, en la materia misma del texto artístico, la lectura que lo afronta nada, nada esencial, tiene que ver con la descodificación comunicativa. Si de una obra de arte se trata, y no de una de esas simulaciones tan abundantes que pretenden ocupar su lugar, su valor no depende de la significación que contiene –una significación que, entonces, sería separable del mensaje que la vehicula–, sino de esa experiencia que en ella ha quedado cristalizada. A la lectura corresponde, entonces, revivirla en la nueva experiencia que el lector realiza, en tanto que recorre –lee, deletrea y por tanto rehace y hace suya– esa experiencia cristalizada.

Y así, la existencia misma del arte encuentra su motivo y su sentido: el darse como un modo por el que un ser puede, a pesar de todo, saber del saber –de la experiencia– del otro. Y ello por la única vía que hace eso posible, dado que eso es, en sí mismo, incomunicable: rehaciendo el trayecto mismo de esa experiencia que pervive, cristalizada, en la obra de arte. ■

Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland: "El grano de la voz", en *¿Por dónde empezar?*, Barcelona, Tusquets, 1974.
- BATAILLE, Georges: *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1979.
- SKLOVSKI, Victor: "El arte como procedimiento", en AA.VV.: *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón, 1973.