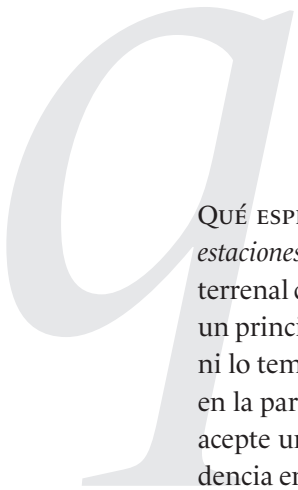




# La guerra de las imágenes no ha terminado

Pablo Molinet



QUÉ ESPLÉNDIDO LUGAR ES EL MUNDO si nos atenemos a *Las cuatro estaciones* (ca. 1720). La música de las esferas es audible en un plano terrenal cuyos fenómenos naturales se suceden armoniosamente; hay un principio maestro y providencial que no excluye lo atroz, lo gélido ni lo tempestuoso, pero los promete efímeros y permite anticiparlos en la partitura, siempre y cuando el escucha se familiarice con ella, y acepte un juego de metáforas canónicas que involucra la correspondencia entre los asuntos humanos y los naturales, y de ambos con los negocios celestiales y —*sequitur*— divinos.

Si, al momento de su publicación, Vivaldi se sintió obligado a incluir textos que indicaran el sentido y *mood* de cada uno de esos conciertos para violín y orquesta, hoy día nadie medianamente familiarizado con las convenciones narrativas de Occidente —de Aristóteles a Disney— necesita mayor asistencia para oír/leer “Primavera”, “Verano”, “Otoño” e “Invierno”, sólo debe abandonarse a una delectación auditiva absoluta, una belleza que —ya contenida, ya impetuosa— no pierde en un solo compás una coherencia inagotable consigo misma.

“A thing of beauty is a joy for ever”, podría citar el escucha, y continuar:

Its loveliness increases; it will never  
Pass into nothingness; but still will keep  
A bower quiet for us, and a sleep  
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing.

En el decurso de los versos inaugurales del *Endymion* de Keats (1818), leemos también la *Pastoral* de Beethoven (1808),

Trees old and young, sprouting a shady boon  
For simple sheep; and such are daffodils  
With the green world they live in; and clear rills  
That for themselves a cooling covert make  
‘Gainst the hot season; the mid forest brake,  
Rich with a sprinkling of fair musk-rose blooms

Si asimétrica en comparación, si plena en arrebatos y furores, si en fin romántica, la Sexta no es de ninguna manera enemiga sino heredera y continuadora de las *Estaciones*. Esta supremacía apolínea e incontestable de lo límpidamente ordenado, de lo absolutamente armónico no es exclusiva de la música orquestal europea en su periodo neoclásico. Tampoco lo es la recurrencia del *locus amoenus* y su bucólica imaginería asociada: la devoción clásica por la Belleza y la Naturaleza presidirá las artes occidentales todas desde el siglo xvi hasta los estertores del xix.

Entonces, ¿de dónde pudieron surgir las *Prayers of Steel* (1918) de Carl Sandburg?

Lay me on an anvil, O God.  
Beat me and hammer me into a crowbar.  
Let me pry loose old walls.  
Let me lift and loosen old foundations.

[...]

¿De dónde salió la *Máquina de piar* (1922) de Paul Klee? ¿Cómo es que Borges y William Carlos Williams discourrieron hacer elogios líricos de objetos cotidianos en *The Red Wheelbarrow* (1923) y *Las cosas* (1969)? ¿Cuánto debió suceder en cuántos ámbitos para que en *La voz humana* (1930), Jean Cocteau concibiera un monólogo telefónico y cuántas otras para que Francis Poulenc lo transformara en una pieza operística veintiocho años después? ¿Qué sucedió en el arte occidental como para que Sam Mendes y Conrad Hall filmaran como lo hicieron una bolsa de plástico llevada por el viento en *American Beauty* (1999)?

¿Cuánto le debe el arte del siglo xx al vasto vuelco de ideas y de prácticas que Fountain (1917), de Marcel Duchamp, reúne, sintetiza y potencia?

Sin el precepto duchampiano de que arte será lo que el artista decida y no lo que la convención establezca, ¿qué plástica, qué literatura, qué música, qué danza moderna y contemporánea habría? Sin subvertir cuanto fue caro a Beethoven, ¿cómo habríamos llegado a las interpretaciones beethovenianas de Martha Argerich?

Sin sacudir cuanto fue precioso para Keats, ¿cómo habríamos llegado a Mirta Rosenberg?

Acaso dentro de mil años las disputas artísticas desatadas a fines del xix —y aún sin dirimir en 2017— serán consideradas con la misma mixtura de lástima y sarcasmo con la cual, hoy día, juzgamos la guerra de los íconos que por ciento veinte largos años enfren-tó a la Iglesia y a Bizancio. Acaso cosas tan enormes como imperios —celestiales y terrenos, mentales y materiales— se desplazarán tanto que las provocaciones fauvistas, dadaístas o duchampianas —así como las reacciones rabiosas que éstas despertaron—, parecerán, justamente, bizantinas.

Alguna vez, siguiendo el pormenor de las más recientes escaramuzas de esa guerra de cien años, me he preguntado si de veras es para tanto, para darme de bruces con lo obvio: si el conflicto persiste es porque aún no hay manera de dirimirlo pues, como el que enfrentó a Constantinopla, se enraíza en una oposición más profunda y persistente.

Marcel Duchamp era, por supuesto, un εικονομαχος, un iconoclasta. Sus adversarios de entonces, una horda εικονόδουλος, iconodúlca. Dejemos a la RAE confirmar lo sabido: un iconoclasta “niega y rechaza la autoridad de maestros, normas y modelos” —por oposición, un iconólatra será uno que la afirme y acepte—. Ahora bien, *Fountain* no reactualiza la *querelle des anciens et des modernes*. El conflicto relevante no es entre pintura y arte conceptual, tampoco entre proletariado y burguesía. No. La guerra de Marcel no se puede decir tan rápido, aunque acabe por abarcar las anteriores.

El emperador León III Isáurico ha decidido combatir la seducción de las imágenes (sacras) pintadas pues le parece un engaño sensual mediante el cual la Iglesia ejerce poder sobre las masas. Duchamp *eikonomachos*, “rompedor de imágenes”, será como bien sabemos adversario de algo que entendía como “arte retiniano” —esto es, la pintura y la escultura occidentales de Atenas al Armory Show—: la mismísima *thing of beauty*.

Se trata de abolir un hechizo. Ello reaviva el conflicto milenario entre lo sagrado y lo profano, entre

lo inefable y las palabras, entre lo invisible y lo visible. En Duchamp, y las escuelas ideológicamente afines, el conflicto se expresará como un cambio de la atención artística de la bello a lo social, y del Cielo y la Naturaleza a la Ciudad y a la Política.

Duchamp, como Brecht, creará que el arte debe conducir no al éxtasis sino al pensamiento crítico. En el año de los bolcheviques, Duchamp contribuirá decisivamente a la inauguración de lo que entendemos como actitud artística moderna: iluminista; desacralizadora; escéptica. Actitud que, después de Frankfurt, conduce a la postulación de las artes como alumnas concienzudas en las aulas de la teoría crítica.

No será la última vez en que un gesto liberador se degrade a convención constrictora.

Tengo la convicción Dadá y duchampiana de que el arte no es lugar para dar o recibir órdenes, de allí que halle coercitivo —luego, inadmisibile— un dictado hostil o indiferente a la dimensión sagrada de la experiencia humana.

Duchamp, famosamente, no creía en el Arte, sino en los artistas. Prefiero creer en el Arte porque está por encima de mí, como las copas de los árboles y lo que a través de ellas se atisba.

I have tried to write Paradise

Do not move  
Let the wind speak  
that is paradise.

Let the Gods forgive what I  
have made  
Let those I love try to forgive  
what I have made.

(Ezra Pound, nota para el Canto cxx, 1956)

La frecuentación de Rilke; de *Appalachia* (1988) de Charles Wright o los *Three Books* (1993) de Galway Kinnell, emparentados por su atención a lo sagrado y a lo natural, me ha llevado a corroborar que la guerra de las imágenes persiste porque, en última instancia, el cielo de Vivaldi se ha transmutado en el cielo de Messiaen, pero no ha sido abolido.

“En todo aquello que nos provoca una auténtica y pura sensación de lo bello existe realmente presencia de Dios”, escribió Simone Weil, y en ello encuentro *a joy for ever*.

Si una herencia duchampiana celebro en 2017 será, pues, la de que hacer arte es el ejercicio de una libertad interior ajena a normas y modelos. Si una lección reivindicada será la de limpiar mi mesa de trabajo de todo cuanto estorbe —preceptivas, ideas recibidas, manuales—; o un *ready made* cualquiera. ■■■