

EL ARTE Y EL MAL

NICOLÁS GRIMALDI

Que pueda haber cualquier conivencia entre el arte y el mal, ¿no sería mera paradoja? Recordemos, en efecto, los últimos momentos de SÓCRATES, el justo entre los justos; él, que nos mostró que no hacemos nada que no sea por el bien. Ahora bien, al entrar en su calabozo, ¿qué ven los infelices protagonistas del *Fedon*? Está escribiendo el que había rechazado la escritura, esa prótesis del pensamiento. Pues, por última vez se le había aparecido su demonio, y es propiamente el arte lo que le había asignado como su más secreta y honda vocación: Ὁ Σώκρατες, μονοικὴν ποιεῖ καὶ ἐργάζου (60 a 6). Pero sólo podrían sorprenderse de ello quién hubiera olvidado que el mismo SÓCRATES había definido la filosofía como el arte por excelencia, o el arte supremo: φιλοσοφίας μὲν οὐσης μεγίστης μουσικῆς (61 a 3). Tan bueno y virtuoso es, en efecto, el arte que a él se le confía, en los libros segundo y tercero de la *República*, la educación de los niños. De manera bastante parecida, del mismo modo como el concilio de Constantinopla había caracterizado la pintura como una verdadera predicación (*pittura tacitum poema, poema loquens pictura*) así, en el siglo VI, Gregorio el Grande había reconocido y preconizado el uso litúrgico del canto. Y si nos referimos al filósofo del más puro y riguroso moralismo, cuando el mismo KANT analiza el estatuto del arte, es para reconocer en él el mismo símbolo de la moralidad (*Crítica del Juicio*, 59). Y, en efecto, así como la moral es fundada por la universalidad de la ley, así también el juicio de gusto (el juicio estético) pretende conseguir, aunque de una manera subjetiva, el asentimiento de todos. Así como ninguna acción puede

ser moral si es —por poco que sea— interesada, así tampoco puede haber juicio de gusto que no sea absolutamente desinteresado. Así como, al ser absolutamente independiente de la existencia de su objeto, el juicio de gusto no tiene nada de empírico, así tampoco seríamos seres éticos al no tener un ser inteligible. Así como, por consiguiente, no somos capaces de la más mínima acción ética si no somos de alguna manera sustraídos al tiempo y a la segunda analogía de la experiencia, así, al ser imitado sin haber imitado a nadie, teniendo una posteridad sin tener ascendencia, nada precede el genio a quien tantos suceden, ya que es, como la misma acción moral, un puro comienzo, la manifestación de una mera causa libre. Y así como la acción ética tiene por fundamento la misma autonomía de nuestra voluntad, así también hay una necesaria autonomía del juicio de gusto, ya que la facultad de juzgar reflexivamente no puede más que darse a sí misma su propia ley. Quizás por esa espontaneidad, ese desinterés, esa independencia, ese retiro y esa separación de la debilidad y la trivialidad de la naturaleza, por esa libertad que postula el arte, quizás por eso lo reconocía BAUDELAIRE como la más indiscutible muestra que podemos dar a nuestra dignidad:

«Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
 Que nous puissions donner de notre dignité
 Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
 Et vient mourir au bord de votre éternité! »

(*Les Phares*)

Y así como PROUST notará que cada artista hace su obra con lo santo que disimulaba su vida, así su coetáneo ANDRÉ GIDE apuntaba en su *Diario* (I,310) que «Sólo con los elementos más virtuosos del espíritu se desarrolla una obra de arte».

Y, con todo, a pesar de tantas pruebas que atestiguan la afinidad del arte con el ideal, la armonía, la virtud y el bien, en el tercer libro de la *República* es el mismo PLATÓN quien destierra a los poetas y prohíbe, por ser demasiado languidecientes y ablandadoras, las armonías jonia y lidia (398e-399a). Veinticuatro siglos más tarde, es esa misma preocupación por la moral pública, ese mismo temor de algún contagio ético, el que inspira a un tribunal parisino la condenación de una famosa novela —*La señora Bovary*—, y de un libro de poemas no menos famoso —*Las Flores del Mal*.

Pero ¿no es esa denuncia del mal en el arte una mera ingenuidad? ¿No resultaría de alguna ilusión que nos hace tomar, como a don Quijote delante del retablo de MAESE PEDRO, la apariencia por la realidad, o la imagen por su modelo? Al condenar a FLAUBERT, que había pintado las costumbres de su época, ¿no hicieron los jueces como si hubieran inculcado al espejo por culpa de la imagen que refleja?

En efecto, hemos de notar que, lo mismo que no muerde la imagen de un perro, tampoco hace mal la presentación del mal. En BREUGHEL o en POUSSIN, *La Degollación de los Inocentes* no derrama ninguna sangre, como tampoco *Las matanzas de Scio* o *La muerte de Sardanápalo* de DELACROIX. A pesar de todo, es en las batallas de PAOLO UCELLO, de GROS o de MEISSONNIER donde en realidad menos se muere. Y si en ninguna parte se trata tanto de *los desastres de la guerra* como en CALLOT o en GOYA, es también donde menos peligro tenemos al verla tan cerca, del mismo modo que los temporales de BRAUGHEL o de TURNER son los que menos nos mojan, y en los que sobreviven más tiempo los que están a punto de ahogarse.

De que el arte es irreductible a lo que representa tenemos además una prueba, al observar que es el mismo arte el que representa tanto el Bien como el Mal. En Nuestra-Señora-del Puerto, en CLERMONT FERRAND, es el mismo arte, el mismo estilo de la misma estatuaria, el que representa como soldados de la Guerra de Cien Años, unos y otros con su casco, su estoque y su cota de malla, a los Vicios y Virtudes. En Bourges y en Sainte-Foix, en Reims, en Amiens, y en París, es el mismo arte el que representa en el tímpano de sus catedrales a los elegidos y a los condenados. Es el mismo MANET, con el mismo estilo, el que una vez pinta la lascivia de *La comida sobre el césped*, y otra pinta la marcial inocencia del *Pifano* o la cara tan clara y la mirada tan limpia de ALEJANDRO, *El niño con cerezas*. Así es como el mismo arte sirve para que FLAUBERT relata en *La señora Bovary* la historia de un adulterio, y en *Un corazón simple* la historia de una abnegación y una santidad rústicas.

Esa acumulación de ejemplos nos conducen a plantear tres series de problemas.

1) ¿Qué compromiso puede tener el arte con el mal, a no ser el que tiene su modelo? Puesto que el arte no es más que una re-

presentación, el problema es saber si efectivamente es malo el representar el mal, o bien, a la inversa, si su misma representación no bastaría para exorcizar el mal.

2) Si el arte es independiente de lo que representa, no habría con todo algún mal inherente al carácter ilusorio de la representación? Pues, si toda obra de arte nos da la ilusión de otra realidad que designa de manera subrepticia, si hay algo ilusorio en la misma esencia del arte, ¿no sería de alguna manera todo arte idólatra? Pero si la realidad es mala, al librarnos de ella ¿no sería un bien la ilusión? La mera representación que es el arte, ¿no tendría como efecto librarnos del Mal originario inherente al querer?

3) Si el arte puede ser independiente de lo que representa; si incluso, como la música, puede ser librado de todo modelo, si puede significar siempre sin designar nunca, ¿no sería entonces sólo su manera de expresar la que tendría relación con el bien o con el mal? En el sentido en que STENDHAL decía que es el arte una moral construida, ¿no sería necesario pensar que hay verdaderamente una perversión igual que hay una santidad del estilo, y que el estilo es aquello por lo que el arte consiente en el mal o lo rechaza? Si hubo, pues, algún arte angélico para atestiguar el ennoblecimiento de la existencia, al anunciar, a la inversa, el envilecimiento y el escarnio de la existencia; ¿no habría entonces un diabolismo del arte?

* * *

Veamos primero si, no siendo el arte más que una representación, no es malo representar el mal, o si el mal no podría ser, a la inversa, exorcizado por su misma representación.

Los jueces de la sexta sala de lo correccional que en 1857 condenaron a FLAUBERT y a BAUDELAIRE debían pensar que, tal como el ser mirón es una perversión, así es una perversión representar la perversión. A causa de la escena del coche simón, condenaron a la *Señora Bovary* por inmoralidad e irreligión; y a causa de lesbianismo y ultraje a las buenas costumbres condenaron *Las Flores del Mal*. Pero, por una parte, esas páginas no hubieran enseñado nada a

quien no lo hubiera ya sabido. Y por otra, el mismo ministro del Interior y la misma compañía de los jueces, los Morny y los Rougon, hacían cosas mucho peores al mismo tiempo. Por eso BAUDELAIRE podía denunciar la hipocresía de esta sociedad, que aceptaba la realidad de la que castigaba hasta la misma evocación. «Todos los necios de la burguesía, escribe en *Mon coeur mis à nu* (84), que pronuncian sin cesar las palabras 'inmoral, inmoralidad, moralidad en el arte...' me hacen pensar en Louise Villedieu, fulana de dos duros que, acompañándome al Louvre... se puso roja y se ocultó la cara,... preguntándome cómo era posible que fuesen mostradas en público tales indecencias.»

Con todo, la fulana de dos duros pensaba espontáneamente como el mismo J.-J. ROUSSEAU, que escribía en su *Discurso sobre las ciencias y las artes* (p. 22) «Nuestros jardines están adornados de estatuas y nuestras galerías de cuadros... Son imágenes de todos los extravíos del corazón y de la razón que se presentan temprano a la curiosidad de nuestros niños, sin duda para que tengan bajo sus ojos modelos de malas acciones». Ahora bien, si es así, el arte no tiene la inocencia de un espejo. Si es condenado, no es por lo que imita, sino porque será imitado; no como imagen, sino como modelo. Si el arte puede ser malo, no es, pues, como espejo de la realidad, sino porque la realidad vendrá a ser un espejo del arte. No es condenado porque represente algún suceso más o menos licencioso, que no hemos vivido, sino porque lo propio del arte es *hacer deseable* lo que nos hubiera dejado indiferentes en la realidad. El arte, por tanto, es una seducción. La serpiente de la tentación era artista.

¿En qué consiste esa seducción, o, como la llama PLATÓN, la magia o la brujería del arte (ἡ γοητεία. *República* X, 598 d y 602 d)? Consiste en que el arte hace parecer real lo irreal.

Sólo al representarlo, el arte da consistencia a lo malo. Cuando PLATÓN critica a los poetas el haber mostrado a los dioses dedicándose a todos los vicios (*Rep. II y III*), a los héroes lúbricos, tragones y simoniacos, muestra cómo el arte ha llegado a ser demoníaco y tentador al *haber hecho el vicio amable*. Y, en efecto, los dioses no pueden haber sido viciosos sin que haya algo divino en los vicios, lo mismo que si hay una inconstancia de los héroes, no es posible que no haya algún heroísmo en la inconstancia. Y así es cómo el

arte nos acostumbró al mal, persuadiéndonos de que no hay en él nada tan malo.

Haciéndonos creer, además, que lo verdadero es falso y que lo falso es verdadero, en el arte, el mal se hace además sobornador, charlatán y engatusador. Tal es, por ejemplo, ese falso testimonio de tantas narraciones y tragedias que muestran la injusticia siempre próspera y siempre miserable la justicia (Rep, III), enseñándonos y persuadiéndonos así de que la verdadera cordura es *parecer* justo para *ser* impunemente injusto. Y ¿qué nos muestran tantas comedias, como las del mismo MOLIÉRE, con ocasión de personajes como Georges Dandin —el marido engañado— o de Alceste —el novio celoso— sino el vicio apuesto y la virtud ridícula? Por eso, en su carta a d'Alembert, bien podía escribir ROUSSEAU que «el arte apaga el cariño que se tiene a la virtud».

Y con todo, ¿no habría un uso profiláctico del arte? De la manera como lo desarrollan tantas teorías de la *καθάρσις*, de la purgación, como lo explica ANTONIN ARTAUD en su teatro de la crueldad, ¿no sería en el arte donde realizamos sin mal tantos deseos que sería tan malo no cumplir como cumplir en la realidad? Lo bueno del arte sería pues que da salida al mal.

Además, el arte tiene un uso pedagógico. Haciéndonos experimentar de manera imaginaria lo que no hemos vivido todavía nos hace reconocer el mal antes de que lo hayamos conocido. Así es cómo las novelas de la más cínica inmoralidad pueden ser presentadas como unos tratados de ética al revés, describiendo todas las figuras de la perversión, sus primeros síntomas, sus evoluciones y sus efectos, para que sepamos diagnosticarla bastante temprano con el fin de evitarla. Tal como se decía que la comedia «*castigat ridendo mores*», así es como LACLOS en su prefacio a *Les liaisons dangereuses*, o el marqués de SADE en su prefacio a *Justine y a Eugénie de Franval* pretendían cumplir en sus novelas una obra sumamente moral, procurando el horror del vicio precisamente al mostrar sus efectos. «Enseñar al hombre y corregir sus costumbres es mi único motivo...» escribe SADE (prefacio a *Eugénie de Franval*, p. 553). Tal sería, pues, la función homeopática del arte, haciéndonos experimentar el mal para que lo evitemos.

Pero ¿no sería esa profilaxia o esa homeopatía del arte una hipocresía más? Como recuerda ROUSSEAU, para hacernos odiosos a los

malhechores, necesitamos tan pocos dramas como novelas. Que la meta del arte sea la reforma de las pasiones es también otra hipocresía. Pues el fin del arte nunca fue corregir sino gustar. Ahora bien, son las pasiones las que gustan, y no la razón. Para ponerlo de manifiesto, no hay más que observar cuántas Salomé, cuántas Fedra, cuántas Agripina representa el teatro, y cuántos Filemón y Baucis. Además, al acostumbrarnos por el arte a la exaltación enfática y a la intensidad de las emociones, llegamos a necesitarlas, y a experimentar como insufribles, por ser demasiado sosas, la bondad, la inocencia y la prosa santa de lo cotidiano. Por eso ¿cómo se pudo creer que se purgarían las pasiones al excitarlas? Es como si se diera que «para llegar a ser sensato y prudente, tenemos que empezar siendo furiosos y locos». Si se trata de purgar, nota ROUSSEAU, el arte purga las pasiones que no tenemos y fomenta las que tenemos».

Hay, además, una patogenia del arte. Es un error creer que no hay nada serio en la imitación. Imitar, pues, es identificarse con lo que se imita. Imitar la cólera, es experimentarla. Y aun si pensamos, como DIDEROT, que el actor no experimenta lo que imita, a lo menos los espectadores sienten lo que contemplan. La contemplación es una imitación interior. Y por eso, dice ROUSSEAU que «se han hecho cómplices, en el fondo de sus corazones, de los crímenes que han visto cometer». Por eso es por lo que censura, por ejemplo, las obras de REGNARD: ¿«Qué es interesarse por alguien, pregunta, sino ponerse en su lugar? Interesándonos por un ratero, nosotros mismos nos hacemos rateros por un momento».

A pesar de los análisis de DIDEROT, consideremos la imitación del actor. No podría estar dispuesto a hacer todos los papeles, si no estuviera ya interiormente dispuesto a todo, consintiendo en todos los posibles. Si no se niega a nada, es porque no hay nada a lo que se obligue. Si no hay para él ninguna transgresión, es por no haber tampoco reglas. Así es como no hay actitud, gesto, o comportamiento tan feos que le sean prohibidos por su nobleza originaria. Si es pues apto para imitar todos los posibles, no es por ser más libre, sino por ser más innoble que los otros.

Ya que la representación del mal es, por sí sola, un cierto consentimiento en él ¿no habría ya algún mal inherente al mismo estatuto de la representación?

* * *

¿No se ejercitaría el mal, aunque sea de manera subrepticia, en ese celo por producir una pura forma sin contenido, y en la fascinación que ello produce?

Si no hay arte sin técnica, lo específico del arte es la perfecta gratuidad, la absoluta inutilidad de su técnica. Al no producir, por supuesto, nada real, el artista —recuerda PLATÓN— es tan inútil a las personas como a los Estados (*Rep.* X, 600ae). El artista es un parásito.

No sólo el artista vive, pues, a costa de los otros, sino que el arte se ejerce a costa de la misma existencia. Al no ser más que un juego, el arte roba, en efecto, a lo serio de la vida el tiempo que le otorgamos. Ahora bien, nota ROUSSEAU, «si le faltan al hombre unos entretenimientos, con todo no son permitidos si no son necesarios. Todo entretenimiento inútil es un mal para un ser cuya vida es tan breve, y cuyo tiempo es tan precioso». Mera disipación, prodigalidad culpable, al ser un verdadero despilfarro de la existencia, la afición al arte es falta de respeto a la vida: y por eso es un mal.

Si el arte es, pues, una irreparable pérdida de tiempo, más todavía es una escuela de perversión. En efecto, al desarrollar nuestra afición a la mera apariencia, desarrolla nuestra afición al lujo. No sólo el arte desarrolla así nuestra frivolidad y nuestra vanidad, sino que provoca también en la sociedad la disolución de las costumbres. Todo el mundo llega a no preocuparse más que de sí mismo. Así es como, describe ROUSSEAU, «creemos en el teatro, mientras que allí es donde —al contrario— cada uno se aísla, se va para olvidar a sus amigos, a sus vecinos, a sus parientes, para interesarse en unas fábulas». Pero, si el arte suscita el mal al endurecer nuestro corazón, es también el mal el que suscita y nos da afición al arte. Son en efecto, muestra ROUSSEAU, «el disgusto de sí mismo, el peso del ocio, los que necesitan el entretenimiento del arte». Mero «*divertimento*», el arte nos distrae de toda realidad: de nosotros y de los otros. Al hacernos experimentar así lo real como irreal y lo irreal como real, embarcándonos para cierto viaje imaginario, el arte es una droga.

Y tal es, en efecto, esa sofística del arte que denuncian tanto PLATÓN como HEGEL (*Esth.* I,40). Tal como el libro décimo de la *República* había caracterizado el arte como una técnica de la ilusión, así HEGEL mostraba que la sofística del arte consiste en «representarnos objetos que no son reales como si lo fueran efectivamente»,

de tal modo que quedamos tan emocionados, trastornados, cautivados por su representación como lo estaríamos por una percepción». Ese efecto hipnótico del arte, es el que describen, sobre todo a propósito de la música, a la vez SCHOPENHAUER, NIETZSCHE, y TOLSTOI, en su famosa *sonata a Kreutzer*. Y el mismo BERGSON observa en *Las dos fuentes de la moral y de la religión* (p. 36) que «somos en cada instante lo que expresa la música».

De esa sófística del arte, de esa magia alucinatoria, de esa fuerza hechicera, se sigue una desrealización de lo real: y eso es el mal. Por comparación con la pura intensidad de lo que evoca o representa, el arte opera en efecto una degradación ontológica del mundo. Bien podía comparar SCHOPENHAUER la representación del arte a la presentación de Ideas platónicas, ya que el hechizo del arte hace del mismo mundo sólo un reflejo, una copia, o una efigie de lo que hace contemplar el arte. Es verdaderamente en este sentido la sensualidad de lo inteligible. Todo el mundo recuerda el famoso encantamiento que hizo MALLARMÉ de esa flor «ausente de todo ramo». Del mismo modo, en *La obra maestra desconocida*, BALZAC describe la fascinación de POUSSIN al ver un cuadro de GIORGIONE, hasta tal punto que se lamenta su novia: «nunca me ha mirado así...». Por haber leído demasiadas novelas, la señora Bovary no podía imaginarse que ese sosiego en el cual vivía fuese la felicidad que había soñado...». De la misma manera la señorita de Chantepie, que se carteaba con Flaubert, le confiaba que sólo vivía en el teatro, que los personajes de DONIZETTI era su única familia, su único mundo, y que fuera de ellos se sentía desterrada (cf. cartas del 26.2.1857 y del 13.2.1858). Así MARGERITE DE YOURCENAR describe en una de sus *Novelas orientales* la decepción de un joven emperador de China al descubrir el mundo después de haberlo sólo imaginado en los cuadros de su palacio. Y acusa a su pintor: «Me hiciste mentiras, me engañaste, Wang-Fô, viejo impostor... El único imperio que merece la pena de que se reine sobre él es el que creaste...» (lire p. 23-24).

Por comparación con ese viaje que hacemos en el arte y con los mundos que nos hace presentir, el mundo donde vivimos es pues un mundo decaído e inaceptable, de donde no tenemos más que salir. Como la analizó BAUDELAIRE, tal es el carácter a la vez estupefaciente y satánico del arte. «Todo hombre, dice, que no acepta las condiciones de la vida, vende su alma. Es fácil comprender la relación

que existe entre las creaciones satánicas de los poetas y las criaturas vivas que se han dedicado a las drogas...» (*Los paraísos artificiales*, p. 474). Lo maligno del arte es pues que nos hace despreciar y desdeñar la existencia concreta, y su irremediable precariedad. Así es como el poeta viene a rechazar todo compromiso con ese mundo: «Ser un hombre útil siempre me pareció algo horroroso».

Pero, con todo, si experimentamos el arte como algo más intenso que la realidad, ¿no será porque toda percepción de la realidad es relativa y por eso precaria, mientras que el arte es una representación del absoluto? Y en efecto, en el mundo donde actuamos, la percepción que tenemos de cualquier objeto es relativa a la diversidad infinita de las maneras que podríamos tener de obrar sobre él, a la infinitud de relaciones que tiene con todos los otros objetos que lo rodean, a la secreta infinitud de maneras que tiene el tiempo para cambiar y aniquilarlo. Por eso, al no poder percibir un objeto sino en el mundo, no podemos percibirlo sino como infinitamente relativo, débil, y precario. Por el contrario, una obra de arte se da como una totalidad cerrada, sin la más mínima relación con nada que la pueda rodear, sin ningún otro punto de vista posible. No hay nada más que buscar o esperar: toda su realidad se ha contraído en su apariencia. Por eso es por lo que el arte nos hace percibir un mundo absoluto en un objeto, mientras que a la inversa son siempre objetos evanescentes y relativos los que percibimos en el mundo.

Por eso, bien puede decir SCHOPENHAUER que el arte nos da la revelación de la realidad absoluta, que saca el objeto de la corriente fugitiva de los fenómenos, y así nos proporciona, en «el arrobamiento de la intuición», la presencia sensible de la misma Idea, en la eternidad de su inmutable plenitud.

Pero el arte no es así el mal «divertimiento» que nos desvía del mundo y de los otros. Es, al contrario, su contemplación la que nos libra de esa «insuficiencia originaria de la vida para llenar un alma» (MVR, 407). En el arte encontramos, finalmente, algo así como un símbolo o una «imagen del paraíso perdido» (256). Arrancándonos a este «esfuerzo indefinido, sin fin ni meta» (405) que persigue indefinidamente nuestra voluntad, al librarnos del querer y del decepcionante principio de razón, el arte es el único remedio a la vida, si exceptuamos a la misma muerte.

Sin embargo, el arte no es reducible a la representación de una

idea. Lo pone de manifiesto la representación de una misma idea por artistas diferentes. Consideramos por ejemplo, *La degollación de los Santos Inocentes* por GIOTTO, por BREUGHEL, o por POUSSIN; el *Descendimiento de la Cruz* por QUENTIN METSYS, por GRÜNEWALD, o por el maestro de Villeneuve-lès-Avignon; instrumentos de música por CHARDIN o por PICASSO; el *Requiem* de PALESTRINA, el de CAMPRA, el de MOZART, el de BERLIOZ, el de VERDI, o el de FAURÉ. Si se tratara de idea, aquí y allí sería la misma. Pero todo el mundo experimenta con una irrefragable evidencia, que no hay nada común entre esas obras, ya que no son diversas expresiones de una sola y misma idea, sino la manifestación de diversos mundos que esas expresiones evocan, o más bien simbolizan.

Así llegamos, pues, a entender que la misma esencia del arte es su estilo. Tal como KANT había dicho que el arte no es la representación de una cosa bella, sino la bella representación de una cosa; así es como el arte no es bueno o malo por lo bueno o malo que nos representa, sino por lo bueno o malo de su misma representación. Su expresión es lo que expresa. Sublime e irrisoria paradoja del arte: en él, el significado es el mismo significante.

Eso es lo que tenemos que analizar ahora.

* * *

«Todo arte dice KANT, supone reglas» (§ 46), pero no hay reglas del estilo. Tal como hay una autonomía de la moral, hay pues una autonomía del estilo. Y quizás es por eso por lo que las diferentes maneras de calificar un estilo no son más que otras tantas maneras de calificar un carácter moral. Caracterizamos, en efecto, un estilo tal como definiríamos actitudes o comportamientos morales, y por tanto como si fuera una armadura ética la que se expresa con ocasión de la creación estética. Decimos de un estilo que es noble, altivo, impetuoso, vehemente, arrebatado; o descuidado, relajado, tortuoso, flojo; puede ser claro, conciso, incisivo; decimos que es escrupuloso como el de DÜRER, de NICOLAS MAES, de FLAUBERT) o desenvuelto (como el de FRANZ HALS, de WATTEAU, de DELACROIX, el de VLAMINCK o el de PICASSO); que es simple, depurado,

escueto; o adornado, complaciente, efectista, etc. Por eso bien podría ANDRÉ GIDE lamentarse: «¡Al diablo la avaricia! Produce en literatura a los escritores prolijos...».

Así es como, al representar un mundo, cada artista expresa una manera de ser o venir al mundo. Ahora bien, esta manera (es decir, su estilo) simboliza su carácter ético. Por eso, VAN GOGH no se equivocaba cuando alababa a unos pintores, no por el valor propiamente estético de sus cuadros, sino por sus virtudes propiamente morales. Así, en diciembre de 1882 (*Correspondance Générale* I, 532), admiraba en unas litografías de JULES DUPRÉ, la «suma de vigor y de amor» que revelaban; tal como escribía a EMILE BERNARD, al principio de agosto de 1888: «Sabes lo que hace que me gusten tanto tus tres o cuatro bocetos. Es un no sé qué de voluntario, de muy honesto; un no sé qué de fijo, firme y seguro de sí que atestiguan. Nunca estuve más cerca de Rembrandt...».

Si son, por tanto, virtudes las que se expresan en el buen estilo, ya presentimos entonces que el mal estilo es el estilo inspirado por el mal. Debíó de haberlo presumido ya SAN HILARIO de POITIERS, al haber escrito en el capítulo XIII de su *Tratado de los Salmos* que «el mal estilo es un pecado» (citado por RÉMY GOURMONT, *La culture des idées*, pp. 14-15).

Por el contrario, lo maligno del alma es que nunca parece malo. La astucia del mal es su atractivo. Nunca seríamos tentados por él si no fuera tentador. Ahora bien, hay siempre una tentación de gustar, de agradar: de expresar lo que la moda hace conmovedor, y como está de moda expresarlo. Así es como hay una heteronomía del estilo. Hay una tentación de asombrar (como en tauromaquia el tremendismo): y hay una patología del estilo. Hay una tentación de la facilidad, sea que nos inspire por pereza que «así es bastante bueno», sea que nos inspire, por desprecio a los otros, que «es así todavía demasiado bueno para ellos». Hay una tentación de la impostura, que consiste, como le sucede a la señora VERDURIN, en no ser conmovido por nada, en pensar que sólo el ruido hace el rumor, sólo el rumor hace la fama, y sólo la fama hace el talento. Este es el esnobismo.

Ahora bien, ¿qué postula el esnobismo? Proviene del sentimiento de que no admiramos las obras porque son bellas, sino que pasan por bellas porque las admiramos. Igual que la sofística postula que

no hay verdad, el esnobismo postula que no hay belleza. Como la sofística postula que cada individuo es la medida de todas cosas, el esnobismo postula que no hay universalidad del juicio del gusto (del juicio estético). Por consiguiente, sin esa universalidad subjetiva que KANT había puesto de manifiesto, el arte no puede ser la gran reunión de la Iglesia invisible, sino ese aristocrático medio de exclusión, por el cual los iniciados se excomulgan de la humanidad. En ese gusto por la separación, la exclusión, la sección, podemos reconocer esa vocación del espíritu que niega: un cierto diabolismo del arte.

Y, en efecto, si hemos podido reconocer algo así como un angelismo del arte, también podremos reconocer, pero al revés, algo así como un diabolismo del arte. Si hay un angelismo del arte, es por anunciar como una buena nueva, el ennoblecimiento de la existencia. Como el ideal, el arte nos figura y representa lo que tenemos que ser. Tal era la lección que WINCKELMANN había sacado de la estatuaria griega, y que DIDEROT había reconocido en el esfuerzo del genio para reformar la naturaleza y hacernos encontrar ese modelo ideal del que no hay nada en el tiempo que no haya decaído (cf. *salón de 1767*). Tal era también esa «necesidad de arte» descrita por HEGEL y ese *Elogio del maquillaje* expresado por BAUDELAIRE, y que expresan casi con los mismos términos, el rechazo originario por parte del hombre de toda naturalidad. Al ser un esfuerzo del espíritu para exteriorizar su interioridad, es decir, para dar al absoluto una presencia sensible, el arte expresaba una voluntad de regeneración y la espera de la Parusía.

Si tal podía ser el angelismo del arte, su diabolismo sería, completamente al contrario, su consentimiento con la naturalidad. Porque la espiritualidad del arte exige el esfuerzo y la paciencia del aprendizaje, de someterse a reglas, de negar lo inmediato en nombre del estilo, del gusto, del ideal, de la razón, surge un arte con la intención de negar todo aprendizaje, toda regla, todo gusto y toda razón. Para entregarse a la pura inmediatez, quiso abandonarse a lo fortuito de los encuentros, a la espontaneidad de los sueños, y a la mera casualidad de los cadáveres exquisitos. Proclamando después de ARTHUR RIMBAUD y de JACQUES VACHÉ que «el arte es una tontería», se comprometió a promover a la dignidad de obra de arte cualquier objeto: un botellero, una pala o un urinario. Así es como

PICABIA firmó una mancha de tinta y la tituló *Santa Virgen*. BRETON presentó como «poemas» un conjunto lo más gratuito y fortuito posible de fragmentos de títulos recortados en los periódicos. MAX ERNST puso al azar hojas de papel sobre el piso o sobre una tela de saco, la frotó con una mina de plomo y dio diversos títulos a los resultados, como *El mar y la lluvia*, *Mujeres atravesando un río gritando*, etc. En 1957, la galería Apollinaire de Milano expone once cuadros monocromos de YVES KLEIN, del mismo azul uniforme, del mismo tamaño, pero vendidos a precios diferentes.

Pronto, el «arte mínimo», con un tubo de escape, una traviesa de ferrocarril, un trapo de fregar extendido y manchado, exhibió embleáticamente la carne leprosa de la existencia. Desde entonces no hay nada que no pueda hacer las veces de obra de arte. Pero, si cualquier desecho puede ser promovido a la dignidad de obra de arte, el arte no tiene dignidad, especificidad, ni estatuto. De una extensión casi infinita se sigue para el arte una comprensión casi nula. Si casi todo puede ser arte, el arte es casi nada. Tal es el diabolismo del arte: cuando rechaza, rehusa, recusa todo juicio. No hay nada feo, sugiere, porque no hay nada bello. En este destierro metafísico de la belleza, en esa abrogación del sentido, en esa consagración de la nada, triunfa pues el nihilismo.

En vez de convocar a toda la humanidad en cada uno de nosotros como a la Iglesia invisible, cuando el arte se instaura, al contrario, como una efigie de la Babel universal, ¿tiene el ángel exterminador todavía que pasar, o ya pasó?