

2000

Andrés Haye, Cristián Jiménez y David Preiss, eds.
Configuraciones Sociales del Arte. Pontificia
Universidad Católica de Chile: Santiago de Chile,
1998.

Salvador A. Millaleo Hernández

Citas recomendadas

Millaleo Hernández, Salvador A. (Primavera 2000) "Andrés Haye, Cristián Jiménez y David Preiss, eds. Configuraciones Sociales del Arte. Pontificia Universidad Católica de Chile: Santiago de Chile, 1998.," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 51, Article 28.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss51/28>

Andrés Haye, Cristián Jiménez y David Preiss, eds. *Configuraciones Sociales del Arte*. Pontificia Universidad Católica de Chile: Santiago de Chile, 1998.

Una reseña parece una descripción trivial que da cuenta de un nuevo objeto en el mercado literario, o socio-literario para este caso, pero esta nunca es tan evidente. La reseña tiene la desventajosa tarea de hacerse parte de algo desde un lugar de afuera, y, por lo tanto, queda privada inicialmente de intimidad con su objeto, al contrario de lo que sucede con un prólogo. Necesariamente lo anuncia o indica, pero, al no ser parte integrante del objeto, queda obligada previamente a justificar ante él su pertinencia, y a pedir disculpas por la responsabilidad que le pueda caber en la buena o mala llegada del objeto esperado al que naturalmente precede. Por otra parte, quien mira desde el exterior siempre releva al objeto de la responsabilidad por su anuncio, esto es, por lo que se dice sobre él, reservándose el texto presentado o sus autores su derecho a decir con posterioridad y de mejor manera lo que para algún reseñador resultó conveniente ocultar u olvidar. Se trata simplemente de una primera lectura, pero que no priva a quien la realiza del placer que resulta de la primera mirada, y en esto radica la gran distancia que hay entre referirse simplemente a un nuevo libro y haber sido uno de los primeros en disfrutarlo como producto definitivo.

Se trata de un texto inicial para sus autores — todos ellos jóvenes por lo demás —, denominado "*Configuraciones Sociales del Arte*", quienes sostienen una declarada preocupación especial por la relación del arte con la sociedad. Los editores, que son tres de los diez autores, abren el discurso identificándose como heterogéneos y heterodoxos. Según Haye, Jiménez y Preiss, no habría en este discurso un mensaje totalizador, antes bien tendríamos que reconocer la polifonía dentro del prisma que colectivamente nos proponen. Caben en el conjunto de los ensayos desde el empleo de la investigación social cualitativa respecto a la música tecno, en el texto "*Cultura, Arte y Tecno*" de Cristóbal García, hasta el testimonio poético, en el texto de David Preiss "*Para una Botánica del Silencio*", pasando por una teoría crítica de la metáfora realizada en "*El Artificio*" de Andrés Haye, la historia de la autoría en "*Del Monasterio al Burgo*" de Franz Ruz, y las

relaciones entre razón, literatura e imagen a propósito del cine de Stanley Kubrick en el texto “*El Gólem de Kubrick*” de Cristián Jiménez. Junto a ellos están los comentarios de docentes de las áreas sociológica, estética y filosófica, que reflexionan brevemente, con distintos grados de lucidez, sobre los temas propuestos por estos jóvenes escritores, destacándose allí el comentario del filósofo Sergio Rojas.

Los textos del libro, aparte del género literario, sea en la forma del ensayo o del comentario, comparten el prisma, esto es, la intencionalidad del investigador de descubrir lo que está más allá del objeto, que en este caso es el arte, y explorar un cierto trasfondo, es decir, la sociedad. Todos estos ensayos podrían consensuar entonces en el desideratum de Adorno:

todo obra de arte es un instante, toda obra de arte conseguida es una adquisición, un momentáneo detenerse en el proceso, al manifestarse éste al ojo que lo contempla. Si las obras de arte — prosigue Adorno — son respuestas a sus propias preguntas, también se convierten ellas mismas por este hecho en preguntas¹.

En el ensayo de David Daniel Preiss, “*Para una botánica del silencio*”, es difícil discernir entre la botánica en medio del cemento que practica el flaneur, a que alude Preiss, en cuanto actividad social significativa del poeta, del gesto poético mismo, por un lado, y la crítica que rescata la comunión poética entre verdad y belleza que guarda la poesía, por otro. Preiss cuestiona el periodismo cultural que procesa a la mercancía en la recepción masiva de las obras, y simultáneamente señala que la suspensión de la circulación y su promiscuidad de signos que quiere la poesía novel defiende su núcleo de verdad precisamente en ese silencio, negándose a participar del consumo, tal como lo hace el propio texto de Preiss denegando una explicación categorial, es decir, negándose a entrar en la circulación disciplinaria de los signos.

Respecto del ensayo de Cristián Jiménez sobre la propuesta estética filmográfica de un gran autor como lo es Stanley Kubrick, podemos hacer la siguiente pregunta al texto: ¿Es la estética de la razón que Jiménez descubre aludiendo a algunas cintas de Stanley Kubrick, es decir, la intencionalidad que alude a los productos paradójicos de la modernidad ilustrada, antes que a sus categorías, precisamente con la imagen, con la alegoría, es ella el lente o prisma, ni más ni menos, que de una ciencia social? Eso es precisamente lo que resulta de interrogar libremente desde los significantes del cine a los significados sociales donde adquieren su sentido, desplazando el entramado categorial de la teoría de la modernidad al aparato estético del cine de autor.

En otro texto, la estética tecno-lógica que se deja ver en la música tecno, y que está tratada en su dimensión social por Cristóbal García, está inmersa en las fragmentaciones de la condición posmoderna de la crisis de los

metarrelatos. La creatividad minimalista, el anonimato, la fragilidad de las identidades colectivas en que se traduce la música tecno, se desentienden de la polaridad sujeto-objeto del racionalismo clásico moderno. El tecno es expuesto como una alteración en colectivo que supone la contemporaneidad, y sobre todo su técnica, pero se opone a ella con la ironía de poner el soporte computacional al servicio del mítico regreso a la tribu y sus ritmos básicos.

Podemos pensar, a partir de la lectura de este libro, que la estética, es decir, la reflexión sobre el aparecer de las cosas en el mundo, es, de alguna manera, la condición de posibilidad del saber social. Esta idea hay que matizarla con la inclinación propiamente sociológica de los autores de este libro, intentada como pregunta obsesiva por el sujeto estético, la cual aparece a lo largo de todos los ensayos.

El primer ensayo de Franz Ruz trata primordialmente de la especificidad del sujeto identificado como constructor de la obra literaria. Desde el oficio del monasterio hasta el escritor profesional en el mundo burgués, los "autores" a que alude Ruz han procurado abandonar el anonimato para subjetivarse, para hacerse a sí mismos reconocibles en medio de sus obras. A través de la profesionalización un autor da forma a una subjetividad independiente de su obra, y que queda impuesta a la misma textura literaria a través del control de su originalidad.

Al sujeto-autor hay que sumar el Flaneur de Benjamin, que Preiss cita como el sujeto-poeta abandonado que va a hacer botánica a los bulevares del mercado. Luego está la subjetividad descompuesta detrás del tecno, una subjetividad que se resiste a la identidad colectiva, aunque supone la identidad colectiva, engendrando un extraño individualismo, que podríamos llamar "individualismo del otro hombre". Un individualismo secretamente solidario con el ritmo igualmente individualista de los demás. Se trataría de un individualismo que no es para el otro, pero que se constituye en la sociabilidad, pues el sujeto no es primordialmente aquí el que crea, sino el que baila solitario en la fiesta tecno en medio de un colectivo de sujetos.

Preiss y Ruz elevan la contemporaneidad del mercado a una aporía constitutiva de la autoría o la poética, mientras que García exalta las posibilidades técnicas que brinda la contemporaneidad a través del movimiento tecno. Y ¿qué es la técnica en sí, hoy en día?, es la pregunta que en el texto de Cristian Jiménez subyace a la maquinización de los sujetos y a la subjetivización de las máquinas en medio de la dialéctica de la ilustración. El sujeto-Gólem, el testigo implicado, son variantes del sujeto emplazado por la técnica de la razón instrumental que aparece en las imágenes de Stanley Kubrick.

Sugiero que lo que pueden tener en común esos sujetos estéticos es que no pueden presentarse, a veces a su pesar, sino como sujetos críticos. Con su agrado o no, el sujeto, indica Andrés Haye, en el más teórico de los

ensayos que se encuentran en el libro, se desplaza junto con el lenguaje que la metáfora se encarga de poner en movimiento. El sujeto refresca su pensamiento con una buena metáfora, según recuerda Hays citando a Wittgenstein, y como tal se pone en movimiento hacia la alteridad. La metáfora, de esta manera, es el modo en que aparece lo radicalmente nuevo. Y allí cabe la cuestión acerca del alcance de la cualidad transformadora de la metáfora en una sociedad global integrada por la iteración de los procesos productivos. Tal vez el cambio no sea planificado, pero parece que el alquimista productor de artilugios o artificios literarios no puede sustraer el cambio que engendra. Ninguna literalidad sería capaz de detener una metáfora, porque, concluimos de Andrés Hays, el pensamiento literal de la identidad se eleva sobre un mar de metáforas, que es un mar muerto pero que puede revivificarse, refrescarse con una "buena" metáfora. El ejercicio del pensar crítico sería perderse en un mar vivo, abandonar la identidad por amor a la diferencia.

Estos ensayos muestran, en síntesis, un soslayado origen sensible de las preocupaciones de los científicos sociales. Al investigador social las obras artísticas inducen o inclusive sugieren directamente preguntas, y parece pues que el arte es una fuente de inspiración para la ciencia social, una matriz productiva, proveedora de pistas o pretextos. Recordemos, a propósito, la conocida relación que Max Weber y Georg Simmel sostuvieron con el círculo del poeta simbolista Stephan George² y sus consecuencias en la obra de ambos, por ejemplo la visión weberiana del carisma y el sentimiento trágico de la jaula de hierro, o la sociología estética de Simmel, que mezclaba promiscuamente la estética y la ciencia social. Fue a Simmel a quien el círculo de George condenó como pena infernal a que, pese a ser *"presa de una terrible hambre de corporalidad, allá abajo sólo podría abrazar eternamente las figuras del concepto"*.³

Otra historia es la doble condición de compositor y teórico crítico de Theodor W. Adorno, discípulo de Arnold Schoenberg y Alban Berg, lo cual le permitió sentir íntimamente las limitaciones de la construcción racional en la música moderna como limitaciones de la razón, las cuales no se podían separar de la subjetividad expresada en la música y constituida en la sociedad moderna. Sin duda esa experiencia fue para Adorno clave para impulsarlo a desenvolver lo que Martín Jay⁴ llamaría la imaginación dialéctica, y luego, para refugiarse ante el pesimismo de la dialéctica de la ilustración, en el arte en cuanto último reducto posible de lo subjetivo y lo racional⁵, exaltando sus cualidades miméticas y enigmáticas.

Desde el otro bando, brillan sin contrapeso las luminosas imágenes dialécticas de la sociedad actual que nos proporcionó Walter Benjamin, o la profunda reflexión a que nos induce la literatura de Borges. En fin, los ejemplos son innumerables y por ello innecesarios.

Lo anterior sería suficiente excusa para un encuentro de la ciencia social con el arte, y de la institución de la disciplina social con la reflexión sobre el arte, la estética, buscando su valor de verdad. Ahora bien, es consabida la relación oblicua del arte con la verdad, cosa que llevó a expresar a Franz Kafka lo siguiente:

El arte aletea alrededor de la verdad pero con el propósito decidido de no quemarse. Su capacidad consiste en encontrar en el oscuro vacío un rayo de luz que pueda captarse plenamente, en un lugar donde no había podido percibirse antes⁶.

Es fácil constatar el acto de renuncia que hace la verdad al encontrarse con las cosas y el desenclaustramiento que la aleja de la institución disciplinaria de la ciencia social. Ello nos lleva a preguntarnos si de lo que se trata en el libro no sería otra cosa que las configuraciones estéticas de la ciencia social antes que las configuraciones sociales del arte.

De ese modo no podemos decir que el encuentro con el arte sea de utilidad al saber disciplinario de las ciencias sociales y las humanidades, constituido sobre una cierta verdad, sobre ciertas academias y determinadas formas de narración, sino más bien una conmoción que altera sus perspectivas, para hacer posible que el saber aprecie algo que era incapaz de adivinar. No puede salir indemne de esta cita con el arte la ciencia social que queda descolocada encima del “ejército móvil de metáforas” que el arte proporciona. Ahora, si lo mínimo que puede encontrar alguna de las tradiciones estéticas fue la belleza de las obras de arte, es la belleza lo que constituye aquello que altera la verdad, que la descoloca y la pone en una relación oblicua consigo misma. Un significado mínimo de belleza sostiene que ella es el mismo estar de las cosas en el mundo. Tenemos pues, que el saber precisamente a través del arte alcanza a las cosas de una manera oblicua, descolocándose y alterándose, abriéndose a la alteridad, para captar de ese modo lo que la identidad de sus categorías no permite alcanzar.

Un pensamiento adicional que resulta del libro es que estas exploraciones de la subjetividad estética parecen tener detrás una pregunta más amplia que apenas llega a formularse: ¿Quién es el que predomina a final de cuentas e impide o bloquea la transformación metafórica? Si es cierto que el sujeto se constituye herido por el poder, entonces no es más importante saber ¿Quién tiene el poder? Y si el poder nadie lo tiene en propiedad como señalara Michel Foucault, vale la pena preguntar por lo menos cómo se ejerce. ¿De que manera se construyen los modos de enunciación en la economía política de los signos?

En la introducción los editores expresan que los ensayos suscriben de cierto modo el cariz emancipatorio del arte, pero no se llega a entender demasiado en qué sentido. Me atrevo a afirmar que los autores comparten

por lo menos la confianza en que la obra de arte permite contrariar el orden de la literalidad, trasponiendo el sentido dominante del buen lenguaje. El arte permite alcanzar la verdad en forma oblicua, descolocada y con menores posibilidades de defensa institucional. En ese encuentro la verdad tambalea, quizás cae, abandona su identidad y se abre hacia lo nuevo. Tal es el gesto crítico de la obra de arte. Pienso yo que los autores desean, cual más, cual menos, constituir una ciencia social crítica al alimentar el saber social, en alguna medida, con la estética crítica. Estos intentos, me atrevo a aventurar, suponen la radicalidad del gesto genuinamente crítico que pretende llevar el saber social hasta su límite, hasta la comprensión de la condición de posibilidad de su propia experiencia, tal como lo sugiere Sergio Rojas en uno de los comentarios a los textos. Por eso es que la experiencia estética es tan envolvente, porque lleva a experimentar las condiciones de posibilidad de la experiencia, experiencia que, no lo dudamos, es siempre un acontecer de las cosas en el presente social.

Salvador A. Millaleo Hernández

NOTAS

- 1 Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, Edit. Orbis, 16.
- 2 Lepenies, Wolf, Stefan George, Georg Simmel y Max Weber, en Lepenies, Wolf, *Las Tres Culturas. La Sociología entre la Literatura y la Ciencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- 3 Lepenies, 298.
- 4 Cfr. Jay, Matín, *La Imaginación Dialéctica, Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, Taurus, Madrid, 1974.
- 5 Cfr. Habermas, Jürgen, "La Modernidad: un proyecto inconcluso", en Habermas, J., *Ensayos Políticos*, Península, Barcelona, 1994.
- 6 Citado por Hopenhayn, Martín, "¿Por qué Kafka?" *Poder, Mala Conciencia y Literatura*, Paidós, Buenos Aires, 1983: 246.