OBRA DE ARTE Y LITERATURA EN LA ÉPOCA DEL "DESEN- CANTAMIENTO DEL MUNDO"

*Roberto Vallín**

*A Óscar Martiarena y Javier Mancera,
en la amistad*

La perplejidad en que se debaten las artes, la literatura y la poesía como expresiones privilegiadas del sentido de la existencia humana, es la misma que se cierne sobre el resquebrajamiento vertiginoso de una concepción aún presente y sin embargo ya pretérita del mundo. Un "mundo de entremundos" –podría decirse– que ha comprometido su vocación y su destino de espacio habitable, tal como era percibido desde el mirador de una perspectiva histórica muy reciente. A este azoro corresponde una visión caracterizada por el rechazo de la concepción global de la Historia como consagración del relato de la Razón y del Espíritu que, al desplegarse, iría cumpliendo sus virtudes intrínsecas de salvación, progreso y liberación, en un argumento suscrito, de manera ciertamente diversa, por el cristianismo, el liberalismo y el marxismo. Por otra parte, esta impug-

139

* Universidad Nacional Autónoma de México.

ROBERTO VALLÍN

nación necesaria hoy pareciera desembocar en la exaltación acrítica de quienes ilustran las bondades de la "postmodernidad" e incurren en la homologación —de suyo indistinta— de los diversos períodos y regímenes sociohistóricos, en una suerte de ataraxia y agnosticismo políticos en los que está comprometido el propio pensamiento.

Habría también un rechazo benéfico de "la idea de una razón uniforme y universal" que correspondería a aquella concepción de la Historia como manifestación del Espíritu Absoluto hegeliano, y de una versión escatológica del devenir de la humanidad, apuntalada en un Sentido que desvelaría su ser con el transcurso del tiempo mismo. Dicho de otro modo, la Historia no sería sino la confirmación de un argumento preestablecido. Otro rasgo de nuestra época residiría en la crítica de la diferenciación estricta de las esferas culturales, que reclama su fundamento "en un principio subyacente de racionalidad y funcionalidad", al amparo de una concepción hegeliana, cuando, en todo caso, la unidad de las esferas culturales diferenciadas se corresponde con el hecho "de que todas las esferas encarnan, cada una a su manera, y en el propio modo de su diferenciación, el mismo núcleo de significaciones imaginarias, las de la sociedad considerada".¹

140

Asimismo, las contradicciones y los períodos de efervescencia histórica de las sociedades contemporáneas —la gravedad polémica de sus momentos más significativos y de sus escollos y crisis— sin duda han sido anunciadas por el propio despliegue problemático de las artes en general, desde los inicios del presente siglo. Esta correspondencia anticipada —a la manera improbable del eco que anuncia el golpe entremudado del ala, en expresión de augurio— se vincula a los movimientos de ruptura que las artes experimentan en su propio campo y

¹ La presente caracterización recoge, en líneas generales, si bien con matizaciones, la enunciada por Cornelius Castoriadis, en *Le Monde Morcelé*, 1990, París, Éd. du Seuil, que a su vez parcialmente se basa en la de Johann Arnason, en "The Imaginary Constitution of Modernity", *Revue Européenne des Sciences Sociales*, 1989, Ginebra, n° XX. Véase, asimismo, Kostas Papaioannou, *La consagración de la historia*, 1989, México, FCE.

OBRA DE ARTE Y LITERATURA

que involucran sus planteamientos, prácticas y objetivos. Se trata, igualmente, de la problematización de los vínculos entre la vida y el arte y de la relación entre *eros* y *poiesis*, en un ámbito que involucra a la existencia misma —de las "artes apofánticas" a las "artes del signo", entre las que se encuentran la literatura y la poesía.²

Desde una perspectiva histórica, el hecho de que el arte se plantee como la expresión de una actividad que reclama un ámbito autónomo, es decir, un espacio delimitado por el horizonte de sus propios fines, y aun al margen de otras actividades, representa un fenómeno inaugural en la historia de Occidente. Lo es, asimismo, el hecho de que el arte sea considerado como una actividad de mayor trascendencia que otras, como si fuera la expresión compensatoria de una "religiosidad secularizada" frente al "desencantamiento" creciente del mundo. Todavía durante la Época Clásica, en términos estrictos no existe una preeminencia de la actividad artística en relación a la artesanal, de manera que sus practicantes, en la Antigüedad y en la Edad Media son, en todo caso, hacedores que se distinguen por los dones de su imaginación, los materiales utilizados en sus obras y por la maestría con que las realizan.³

En la Antigua Grecia la idea de Belleza se encontraba unida a la de intelegibilidad e inextricablemente vinculada con otros principios, en un entramado simbólico en el que el arte no reclamaba para sí el estatus de una "realidad aparte"; así, mito y logos aún compartían una misma sustancia y la imagen del cosmos podía ser revelada en el poema filosófico. A su vez, las obras del arte medieval son juntamente el testimonio de la consagración del artista a su oficio y de sí mismo como creyente que exalta la verdad religiosa, en su intento de unirse a la divinidad a través de la fe. Por su parte, el artista del Renacimiento reivindica, de consuno, la experimentación constante frente a la reali-

141

² Esta clasificación suscribe la adoptada por Eugenio Trías, en *Lógica del límite*, 1991, Barcelona, Destino.

³ Helen Gardner, *Art through the Ages*, 1970, Nueva York, Harcourt, Brace & World.

ROBERTO VALLÍN

dad, en asomo a un orden antropocéntrico de la existencia, en un punto de inflexión histórico que ya anuncia los rasgos del "mundo".

No será sino hasta el siglo XVIII que, en una formulación teórica y bajo los auspicios de la filosofía kantiana, se abrirá paso una concepción del Arte como entidad autónoma, en la que el artista asciende de categoría y aparece consagrado por entero al cultivo de la Belleza en calidad de su exclusivo custodio. Si de manera paradigmática Baudelaire encarna más tarde esta doctrina del arte y del artista, en las postrimerías del XIX y en la primera década del presente siglo se inicia, en el ámbito general de las artes, un movimiento de profunda crítica a la visión autárquica de la Belleza. Así, en las obras de los artistas con mayor originalidad y fuerza creativa, se expresa un propósito que sin duda trasciende una concepción de Belleza reducida a la búsqueda de la mera satisfacción desinteresada, a la que refiere la mediatación kantiana; esto es, en la que el juicio sobre el gusto, paradójicamente, revela su desinteresado interés en un "objeto".⁴

142

A *contrario* de lo que sucede en las artes establecidas, en las artes vivas el imaginario despliega una crítica de la realidad circundante, proyectando sobre el mundo y la sociedad nuevas concepciones de lo real-posible, lo concebible y realizable. Protagonistas de los movimientos de ruptura, estos artistas parecieran herederos a distancia del espíritu de explotación de sus homólogos renacentistas, para quienes el arte constituye el umbral mismo de una realidad desvelada que se opone a una concepción dogmática, en una perspectiva metafísico-religiosa. En tal sentido, por ejemplo, la obra de Cézanne abre nuevos caminos al ofrecer una teoría distinta de la percepción, que con el tiempo se traduciría en nuevas concepciones de la forma y de la pintura. De igual manera, en el cubismo pictórico, y parcialmente también en el literario —en el contexto de las nuevas relaciones de la poesía y las artes plásticas, encarnadas por Picasso, Apollinaire, Reverdy, Léger y otros— se manifiesta la ruptura con las concepciones previas de la existencia, de

⁴ I. Kant, *Crítica del juicio*, 1982, México, Porrúa.

OBRA DE ARTE Y LITERATURA

las relaciones del hombre con el hombre y de éste con los objetos, apartándose, asimismo, de las teorías psicológicas previas.⁵

En consecuencia, por una parte la búsqueda de la Belleza se convierte en ejercicio subversivo que resquebraja las representaciones de la tradición y atenta contra el orden y las conductas individuales y colectivas que lo sustentan. Por otra, las reacciones contra los movimientos de vanguardia respondieron a la necesidad de reafirmar, a partir de categorías definidas, la certidumbre de los poderes establecidos del arte y su versión de la existencia y de lo humano.⁶ Podría decirse, por lo tanto, que el intento de las vanguardias consiste en traducir en acto una reterritorialización de las subjetividades y, a partir de un desplazamiento de lo pensable y lo plausible, propiciar la emergencia insurrecta de nuevas expresiones de la subjetividad.

La novela y la literatura teatral desempeñaron una actividad crítica eficaz, en relación a actitudes, valores y, en una palabra, a subjetividades y conductas, a través de la impugnación directa del orden imperante y de la subrepticia capacidad subversiva de la metáfora. Así, tanto práctica como teóricamente, poetas y novelistas interrogan los mecanismos regulatorios, la fuerza y los efectos del lenguaje en un intento por renovar los medios de su expresión y el sentido de la literatura y la poesía. Un ejemplo de ello fue el simbolismo francés, con Rimbaud y Mallarmé. La palabra y la escritura se convierten en campo de reflexión y acción interrogantes de las potencias del espíritu y del lenguaje, y se abocan a discernir las relaciones entre el pensamiento y la lengua. La relación establecida entre palabras y cosas se impugna y pretende reformularse al impugnarse "la prosa del mundo" sancionada por el sentido común de la sociedad.

Durante este período los artistas anuncian, de manera involuntaria, los prolegómenos de los trastornos cuyo gran acontecimiento será la

143

⁵ Jean Cassou, *Panorama des Aris plastiques Contemporains*, 1960, París, Gallimard.

⁶ Cfr. Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, 1991, Madrid, Tecnos.

ROBERTO VALLÍN

Primera Guerra Mundial. Con frecuencia, novelistas, dramaturgos y poetas se anticipan a los pensadores de las ciencias sociales mostrando, más allá de las apariencias, zonas ocultas del verdadero estado de cosas de la realidad, pues de suyo la actividad artística colinda con el "cerco de lo hermético",⁷ en esa frontera en que el presente se toca con lo que advendrá. La originalidad y radicalidad de la actividad creadora se traducen en anticipación y desvelamiento de lo que "es", desentrañando, por tanto, el orden de las evidencias en que se fundan los poderes establecidos. La imaginación se revela, así, como potencia elevada del espíritu que desborda los márgenes de lo que puede ser anticipado como posible, en términos de la imaginación radical.

* * *

144

"La muerte del arte" —que fuera profetizada por Hegel— parece situarse ya en el centro de una convicción consciente y reflexiva, ya en las márgenes movedizas de una percepción que pertenece al lugar común, a la atmósfera de las creencias y de las ideas difusas. Podría afirmarse que el fenómeno forma parte del síndrome creciente y generalizado del "desencantamiento del mundo", que a su vez corresponde al de su occidentalización, a través del despliegue incontenible de las fuerzas tecnocientíficas, que cumplirían con la entronización metafórica del "espíritu absoluto". En este sentido, la técnica se muestra, como una fuerza bivalente que, concebida como un medio instrumental, acaso en virtud de su propia esencia se convierte, en sí misma, en un fin subordinante que marca el destino de todas las sociedades.

"Todo lo que es realizable deberá ser realizado, por el solo hecho de ser posible", pareciera ser la divisa inmodificada de la técnica que, como expresión *de hybris* y voluntad de poder, a su paso todo lo transforma.⁸ Una evidencia paradigmática de ello reside en el dominio vir-

⁷ En referencia al concepto, véanse *La aventura filosófica*, 1938, Madrid, Mondador, y *Lógica del límite*, *op. cit.*, de Eugenio Trias.

⁸ Cfr. Jacques Ellul, *Le Système Technicien*, 1977, París, Calmann-Lévy.

OBRA DE ARTE Y LITERATURA

tualmente planetario de los medios de comunicación masiva que, desempeñando un papel fundamental en las democracias y en la divulgación del conocimiento, asimismo se han constituido en asientos de poder, homogeneización y abstracción crecientes. De hecho es posible afirmar que la realidad, en una parte sustantiva, es resultado de la influencia que los medios ejercen a través de sus imágenes y representaciones del mundo, afianzando el orden de los simulacros.⁹ Así, la "muerte o agonía del arte" se engasta en una realidad conformada por el cúmulo de las representaciones que, incesantemente emitidas por *los mass-media*, recorren e influyen los más diversos ámbitos e intersticios de la vida cotidiana y alimentan los imaginarios colectivos.

Dicha realidad es el resultado —acaso ya sin origen y sin destino discernibles— de la circulación energúmena y paroxística de los signos que producen y reproducen subjetividades, discursos y prácticas, y cuyos valores de "uso" y de cambio se reciclan por la propia velocidad con que se intercambian entre sí, en una especie de "(tauto)lógica, agonal y mimética". En términos de recepción sensible, ello provoca una impresión de evanescencia, frente a la cual es cada vez más difícil distinguir las fronteras precisas entre lo virtual y lo real —incluso, o sobre todo, porque los efectos de virtualidad producen efectos indudables en el orden de lo real. Desde una perspectiva heideggeriana podría afirmarse, entonces, que el "declive del arte" corresponde a la época de "la metafísica cumplida", como corolario y parte constitutiva de la tecnificación de nuestra época, puesta en acto del principio que en lo sucesivo orienta el destino de los hombres.¹⁰

En el conjunto de los sucesos que confluyen al horizonte y entramado histórico-social y ontológico de nuestro tiempo, la "muerte del arte" es un elemento por demás significativo, clave de posibles interpretaciones. De manera que, a la sombra de la aseveración hegeliana, en el sentido de que "es cosa del pasado" —y concebido como elemento utópico— el arte pareciera disuelto en una "*estetización*" de la existencia

⁹ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, 1978, Barcelona, Kairós.

¹⁰ Martin Heidegger, *Sendas perdidas*, 1960, Buenos Aires, Losada.

ROBERTO VALLÍN

como fenómeno generalizado que recorre a las sociedades modernas.¹¹ El hecho remite, sin duda, a una serie de acontecimientos anteriores. Así, las "vanguardias históricas", surgidas en la última década del siglo XIX y en las primeras del presente, dieron inicio, por una parte, a prácticas artísticas que se tradujeron en un desbordamiento de los cauces institucionales establecidos por los poderes de la Academia; por otra, esta concepción emergente del arte se fundó en el imperativo de disipar la línea divisoria entre el fenómeno estético y la vida.

Al romper con la concepción estética kantiana, en la que el objeto de la belleza es el "interés desinteresado" que caracterizaría a la obra de arte, las poéticas vanguardistas reivindicaron una concepción de ruptura con la tradición, en la que el arte se anuncia como vía privilegiada de conocimiento de la realidad. Estas formulaciones encarnaron movimientos sensibles de revuelta en los que el arte y el pensamiento se subordinan a la vida y se alzan contra toda expresión heterónoma de la sociedad. Las vanguardias se propusieron desempeñar un papel de transformación social y política —fundamentalmente en el ámbito de lo político— comprometiendo subjetividades, valores, conductas individuales y colectivas, con el propósito de subvertir el orden social y sus jerarquías. Con posterioridad, las neovanguardias reivindicaron el mismo propósito general, aunque atemperando los radicalismos metafísico-revolucionarios previos, sin renunciar al objetivo de colonizar, por vía de belleza, los espacios vitales tradicionalmente vedados.¹²

Hubo, por tanto, una transformación de la topología permisible que abraza al acto y a la experiencia estéticos, de manera que a los espacios tradicionalmente consagrados a la expresión artística se sumaron otros, para llevar el arte a escenarios inéditos, en los espacios productivos, de tránsito o de convivencia diaria. Se verifica, pues, un cambio en la relación entre acto y experiencia estéticos, espacios y públicos

¹¹ Este punto es desarrollado por Gianni Vattimo, en *El fin de la modernidad*, 1986, Barcelona, Gedisa, y por Stefano Zecchi, en *La belleza*, 1994, Madrid, Tecnos, si bien desde perspectivas diversas y aun opuestas.

¹² G. Vattimo, *op. cit.* y *La società trasparente*, 1989, Milán, Garzanti.

OBRA DE ARTE Y LITERATURA

receptores. He aquí al arte como presencia incorporada a la existencia y ya no planteado como el horizonte de su propia disolución necesaria, según estableciera el utopismo revolucionario de las vanguardias históricas —en un sentido cercano al ilustrado por Lautréamont, al afirmar que la poesía debía ser hecha por todos.

Ahora bien, si con las vanguardias posteriores el arte se concibe ya como experiencia inmediata y alcanzable por su integración a la existencia cotidiana, asimismo, en una suerte de compensación conjurante, afirma la necesidad de desplegar una autocrítica bajo el signo de la negación. La obra de arte se sustrae entonces al imperativo del éxito vinculado a las cualidades estéticas, que le destinarían a una valoración en el espacio de las convenciones contra las cuales se rebela. Por ello se desplaza hacia una zona distinta en el encuentro con quien la "consume", en el terreno ambiguo de una valoración fundada en su capacidad —autocrítica e irónica— de provocar la discusión de su propio estatuto, de problematizar su condición previamente otorgada. Uno de los ejemplos mayores de la inteligencia sensible que ilustra esta perspectiva es el encarnado por Marcel Duchamp. Asimismo hay que señalar que, si por una parte la voluntad de autoconciencia crítica de la estética contemporánea —desde una perspectiva programático-ideológica— ha sido identificada con el "estado crepuscular" del arte, por otra, en el plano material la diseminación estética estaría estrechamente ligada al desarrollo de la técnica —como agudamente lo percibió Walter Benjamin.¹³

147

¹³ En el célebre ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, en *Discursos interrumpidos I*, 1973, Madrid, Taurus. Por cierto que Vattimo, en *La società trasparente*, llama la atención sobre el supuesto hecho de que, hasta donde afirma tener conocimiento, el ensayo de Benjamin no ha sido considerado en su verdadera importancia. En honor a la verdad hay que señalar que Jean Baudrillard lo hizo hace ya veinte años, y potenciando sus múltiples implicaciones, en su magistral *L'Échange Symbolique et la Mort*, 1976, París, Gallimard, y en alguna otra obra primeriza.

ROBERTO VALLÍN

Así pues, el hecho de que el arte haya trascendido los espacios que convencionalmente le habían sido destinados se corresponde con el desarrollo de una etapa inaugural de la técnica, que a su vez determina las condiciones de posibilidad de la diseminación generalizada de lo estético. Al igual que cada tanto ha sucedido en el ámbito de los grandes espacios históricos —como el propio Benjamin señala— ese cambio ha supuesto una transformación del *modo* (en la modernidad) de la percepción sensorial de las colectividades; además de que el hecho determinó significativamente el ámbito de los acontecimientos y del lenguaje de nuestra época, en un orden de causalidad recíproca. La "agonía del arte" guarda relación con tales sucesos y es signo que posibilita la interpretación de nuestro presente.

148

Se produce, entonces, lo que Benjamin denominó la pérdida del "aura" de la obra de arte, inextricablemente unida a la condición singular e irrepetible de la propia obra —que, por lo tanto, se encontraba abstraída del circuito del intercambio indiferenciado bajo los términos de una equivalencia general. Por una parte, el "aura" suponía el aislamiento de la obra artística en un ámbito de la experiencia estética con fronteras precisas respecto al ámbito general de la existencia; por otra, posibilitaba la experiencia sensible del objeto artístico, *como sacralidad concreta* y "experiencia de fundamento". Si para vivir en el Mundo es necesario fundarlo, sin que mundo alguno pueda nacer en el "caos" de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano —como señalaba Mircea Eliade—¹⁴ en plena modernidad secularizante, la obra de arte aún correspondía a la voluntad posible de proyectar un referente "fijo", de (re)crear y refundar el mundo, aunque fuera a partir de su huella o imagen, todavía aprehensible.

En este contexto no hay que olvidar que la fotografía y el cine surgen como artes que sólo son concebibles a partir de las posibilidades que ofrece la reproductividad técnica. Asimismo, en la sociedad de consumo y en la cultura de masas, "la muerte del arte" está asociada a la estetización generalizada de la existencia a través de los medios

¹⁴ Véase *Le sacré et le profane*, 1972, París, Gallimard.

OBRA DE ARTE Y LITERATURA

masivos de comunicación, que divulgan los signos de la "belleza", al tiempo de producir efectos de sentido en que los referentes de realidad y virtualidad se intercambian. La influencia que ejercen los *mass-media* en las sociedades contemporáneas es en alto grado determinante, pues construyen un espacio consensual por medio de la puesta en circulación de las imágenes y de un lenguaje homogéneo y masificado que orienta y aun determina las sensibilidades. Además, el poder de su influencia no es ajeno al carácter unívoco de la comunicación.¹⁵ Al margen de sus potencialidades benéficas, los medios reproducen el mundo del "se dice" y la confusión entre ser y ente, características de la vida inauténtica denunciadas por el pensamiento heideggeriano; asimismo, tales síntomas, paradójicamente, vulneran y convalidan de consuno el sentido de la función de la obra de arte.

La refuncionalización constante de los espacios consensuales masivos a través de los medios de comunicación coincidiría, en consecuencia, con un aspecto reiterado en la definición de lo bello por la estética kantiana. Tal definición señala el acuerdo como experiencia en todo aquel que perciba lo bello, reivindicando así una disposición común en el género humano. Se deduce entonces que a la definición y a la experiencia de lo bello kantiano, ligado a un placer que se funda en el reconocimiento intersubjetivo y en la participación en mi mismo grupo, subyacería una experiencia de comunidad. En las sociedades contemporáneas ello resulta más que dudoso, a causa de su complejidad y de un evidente y acendrado individualismo.¹⁶ La masificación de gustos y comportamientos respondería, en todo caso, a la reproducción extensiva del

149

¹⁵ Jean Baudrillard, en *L'Échange...*, desarrolla este punto, no sólo en relación a los *mass-media*, sino al funcionamiento de las sociedades en su conjunto, a partir de un análisis histórico, y en referencia fundamental al "Ensayo de los dones" de Marcel Mauss. (El padecimiento del poder consistiría en la imposibilidad de devolver los dones.)

¹⁶ Sobre el tema vale la pena revisar, entre otros, Gills Lipovetski, *L'Ère du Vide*, 1985, París, Gallimard, y Alain Renaut, *La era del individualismo*, 1993, Barcelona.

ROBERTO VALLÍN

individualismo, y a una relativa diferenciación individualizante perpetuamente reciclada por la moda —en su dimensión antropológica— a través del intercambio y del "travestimiento" de los valores/signos. En este sentido, el arte de la fiesta exaltado por Nietzsche —comunidad y fraternidad— acaso sea una experiencia cada vez menos asequible.

Como se ha señalado, el crepúsculo del arte correspondería, en nuestra época, a la estetización de la existencia como resultado del desarrollo de la técnica y de la profusión de los signos a través de los medios masivos de comunicación. Así, ante los fenómenos de domeñación del signo artístico, con frecuencia los artistas se inconformaron contra una cultura masificada y reactiva que obedecía, sobre todo, a la lógica del valor/signo y del consumo. En rechazo a la tradición estética, fundada principalmente en el placer de lo bello y en valores reactivos de consenso, cierto arte exaltó su altanera vocación de desafío y se constituyó en una suerte de ideograma, cuyo rito iniciático de desciframiento estaba destinado a los elegidos. Con el propósito de conjurar la inmediatez de un consumo que desvirtuaba a la obra artística, en menoscabo de su potencia de desestructuración, dirigida a producir afectos, preceptos y valores activos, el arte intentó desplegar sus plenos poderes bajo el signo del ensimismamiento, la negación y aun el silencio. Esta estrategia pareciera responder a una suerte de ocultamiento que se muestra o de una mostranza que se oculta.

En una palabra, la obra artística cumplía con su destino en la medida en que, por una parte, y en virtud de su fuerza de negación, se engastaba creativamente en el mundo, al mismo tiempo que, por otra, era susceptible de ser reconocido en vinculación a formas sensibles previas por medio del uso de la técnica como clave de acceso; ésta, a su vez, se asociaba a una identificación traducible como "verdad" en acto, a través de la cual la singularidad de la obra de arte se manifestaba como producto del espíritu, es decir, como obra *concreta* e irrepetible de la imaginación creadora. Ahora bien, junto a la obra de arte que con el fin de sustraerse al circuito trivializador de los *media* y del consumo masivo se sitúa, deliberadamente, en el ámbito de la (auto)negación —a riesgo de inmolarse— sobrevive asimismo la expresión indudable de la

OBRA DE ARTE Y LITERATURA

obra artística inscrita en el espacio institucional que le ha sido asignado por tradición. En este último caso la obra encarna, con mayor o menor intensidad, un principio de variación que recrea los cánones tradicionales, sin asumir una ruptura radical.

Se trata de obras de arte que apuestan más o menos abiertamente como expresiones "positivas", en cuanto a las posibilidades de su inserción en los espacios de la cotidianidad. En este mismo sentido, y en el caso concreto de la literatura, desde hace décadas el contexto en el que se desplaza o se sitúa una parte significativa de la poesía refiere al lenguaje y a las imágenes de los medios de comunicación masiva. Esta relación no sólo se expresa en una crítica frontal de la realidad, sino también en una suerte de estrategia de sesgamiento crítico y testimonial que se desarrolla en términos irónicos, paródicos y polivalentes. En todo caso, la vinculación de la poesía con el entorno cultural profundamente permeado por los *mass-media* no es unívoca y sí problemática, pues en ella intervienen y se mezclan otros aspectos que remiten al "estadio crepuscular del arte", en un entorno de desencantamiento y escepticismo: la utopía gravitando entre la disolución y el vacío; el debilitamiento del impulso utópico —desarticulados los metarrelatos de la modernidad—, el *kitsch* como manifestación omnipresente y contaminante; la negación extrema del silencio; la experiencia energúmena de la temporalidad y los derivados efectos de superficie; la preeminencia del valor de cambio sobre el valor de uso y la ausencia de un horizonte promisorio de futuro.

Por otra parte, y a diferencia del pasaje histórico en que la tradición se encontraba viva y, al mismo tiempo, en una perspectiva metafísica, la identificación y la experiencia del ser se verificaban como permanentes y definitivas, nuestra época es la del ser experimentado como declive, como desvanecimiento e incertidumbre. Nietzsche aborda este fenómeno inaugural y Heidegger lo indica como característico de nuestra época, al amparo de la sombra viajera y del vacío que lega "la muerte de Dios". El hecho —que forma parte de un complejo entramado— se relaciona con las condiciones inaugurales de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, que literalmente entrañan una transustancia-

ROBERTO VALLÍN

ción de los vínculos entre obra, experiencia estética, artista y "consumidor de arte", según se deduce de las reflexiones de Walter Benjamin.

En virtud de la posibilidad de la disipación y de la pérdida del "aura" de la obra de arte, es decir, de la traducción sensible de su condición concreta, por irrepetible y singular —por lo tanto vinculada a lo sagrado: testimonio espiritual de lo concreto— la experiencia estética corre el riesgo de no "objetivarse", de no "fijarse". Este fenómeno da paso a una percepción diseminada —en el reino dudoso de la sobreabundancia de los objetos— que corresponde a lo que Heidegger caracterizó como uno de los signos de la existencia inauténtica: la atención apresurada y compulsivamente errante que viaja sin cesar de un objeto a otro, en la búsqueda de una manifestación de verdad en la cual afianzarse. En esos términos, tal búsqueda refuerza, paradójicamente, la experiencia de extravío, es decir, recrea el síntoma que pretende conjurar y que, en términos históricos, podría interpretarse como la experiencia que encarna la singladura de la dispersión, creciente y generalizada, a lo largo del trazo quizás hoy culminante, que corresponde al tránsito de "cosmos" a "mundo".