

ENTRE LA MUERTE DEL ARTE Y LA HORA DE LOS ASESINOS. ALGUNOS IMPASSES POS-HEGELIANOS DE LA ESTÉTICA FILOSÓFICA

Eduardo Pellejero
Universidad Federal de Rio Grande do Norte

Es una pena que Rimbaud no se haya dedicado a la política. Habría funcionado tan bien que Hitler, Stalin y Mussolini, para no hablar de Churchill y Roosevelt, hoy serían considerados bufones. No creo que provocase una destrucción tan completa como la que esos estimados líderes causaron al mundo. No habría apretado el gatillo. Ni perdido el blanco de vista, como nuestros brillantes líderes parecen haber hecho. Por mayor que sea el fracaso de su propia vida, me atrevo a afirmar que, si le diesen la oportunidad, transformaría este mundo en un lugar más respirable. Estoy convencido de que el soñador, por poco práctico que pueda parecer al hombre común, es mil veces más capaz, más eficiente que los supuestos estadistas.

Henry Miller, *La hora de los asesinos*

El comercio del arte con la filosofía pasó siempre por una meditación muy especial sobre la relación entre poética y política. La expulsión de los poetas de la república platónica, la fundación kantiana de la comunidad sobre el juicio de gusto, y la educación estética del hombre que Schiller propone con

finos reformistas, son ejemplos emblemáticos de ese gesto recursivo, que busca articular filosóficamente una tensión irreductible entre la poética de la política (esto es, los estilos de articulación de lo común) y la política de la poética (esto es, las formas de intervención de la creación artística).

La asimilación hegeliana del arte a “cosa del pasado” representa simplemente un episodio más en esa historia de desentendimientos, de exclusiones y de apropiaciones violentas. Pero constituye, al mismo tiempo, un hito fundamental para la reflexión estética contemporánea, en la medida en que pretende resolver definitivamente esa tensión constitutiva.

La realización del Espíritu Absoluto en el Estado Moderno desplaza el arte para un lugar completamente subsidiario. El arte, que tuviera un rol fundamental en la cultura clásica según Hegel, en cuanto medio de la representación de la religión, de la ética y de la visión del mundo, ya no es compatible con el carácter racionalista de nuestra modernidad.¹ El arte simplemente deja de responder a nuestras “necesidades más altas”.

En otras palabras, el arte ya no es algo vivo. Tampoco está muerto, hay que decir, aunque acaso debamos hablar del arte como de una lengua muerta. O sea que decir que el arte es “cosa del pasado” no significa afirmar el fin del arte, pero implica necesariamente pensar su sobrevivencia bajo el signo de lo insignificante, de lo accesorio, de lo inútil. El artista se encuentra tan alienado del estado, de la racionalidad y de las ciencias modernas, que pierde irremediablemente su rol de portavoz de los valores y de las creencias de la comunidad, al mismo tiempo que el arte queda reducido a una mera forma de expresión individual.²

El arte moderno, dirá Hegel, es incapaz de hacer que nos pongamos de rodillas;³ esto es, ya no constituye una manifestación de los intereses substanciales de una comunidad, de lo que cuenta y vale como ley para los hombres, de lo que contribuye para la actualización de nuestra libertad. El arte dejó de ser —como fuera en el mundo griego— una mediación efectiva entre los hombres y el espíritu. Luego, desde la perspectiva de Hegel, resulta inútil en la necesaria reconciliación del individuo con el estado que exige el mundo moderno (reconciliación que sólo tendrá lugar al nivel de una reflexión capaz de satisfacer las demandas de la racionalidad crítica, demandas que el arte no puede satisfacer).

La poética de la política moderna vuelve así a expulsar de la ciudad, o a relegar en sus márgenes olvidados, toda posible política de la poética.

Evidentemente, más allá del diagnóstico hegeliano, el arte continuaría proliferando (no sólo en los márgenes de la sociedad, como señala Peter Gay), forzando a la filosofía a volver a confrontarse con esa tensión que define de forma trágica la reflexión estética (lejos, muy lejos de las escandalizadas interpretaciones de la estética hegeliana en registro de “oración fúnebre”).⁴

Para comenzar, con signos políticos inconmensurables y sobre horizontes teóricos diversos, Martin Heidegger y Jean-Paul Sartre intentaron responder explícitamente al diagnóstico hegeliano reivindicando el derecho del arte a ocupar un lugar de primer orden en el mundo moderno.

En 1936, en efecto, tratando de disociar el destino del arte de su sobre determinación estética,⁵ Heidegger buscaría restituir su sentido profundo para la *praxis* humana,⁶ equiparando el ser propio de las obras de arte a las decisiones en las cuales se juega el destino histórico de la existencia humana, como es el caso de *la fundación de un Estado*.⁷

Por su parte, buscando arrancar a la literatura de su torre de marfil, en 1947 Sartre redefinía la literatura como *acción comunicativa*. Sus afirmaciones eran (y siguen siendo) contundentes: cuando el escritor habla, dispara, y dispara con los ojos bien abiertos, esto es, con un objeto claro y distinto, en el cuadro de un proyecto conscientemente asumido. Por otra parte, en una comunidad en devenir (como era el caso de la Francia de pos-guerra), la literatura podía llegar a constituir –según Sartre– el momento de la conciencia reflexiva de sus agentes (lugar reservado por Hegel a la filosofía). El escritor reaparecía, así, como una especie de profeta (Moisés), conduciendo a su pueblo en un desierto poblado de espejismos.

Las tentativas de Heidegger y de Sartre, en todo caso, no colocaban en causa lo sustancial del diagnóstico hegeliano. Pretendían, simplemente, proponer un programa capaz de restituir a las artes su potencia de intervención en la historia (en tanto horizonte incontestado del mundo humano). Implicaban, por tanto, una revalorización de la política de la poética, pero se subordinaban por el mismo gesto a la moderna poética de la política y a su nuevo dios: la efectividad de la acción histórica.

Pero otra lectura de las tesis hegelianas era posible. Es lo que encontramos en la redefinición del espacio literario que Maurice Blanchot proponía en 1955.

La falla de la estética hegeliana no radicaba para Blanchot en la negligencia de cierta efectividad desapercibida en la sobrevivencia del arte moderno, sino en la pretensión totalizante de su contextualización histórica.

Ciertamente, desde que lo absoluto se reconoce en la acción histórica, el arte deja de ser capaz de satisfacernos en tanto sujetos de la historia, perdiendo su realidad, su efectividad, su necesidad.⁸ Pero en los márgenes, o en los intersticios de la historia, el arte redescubre una “soberanía interior” que da cuenta de un resto inútil, insignificante, menor, que Blanchot denominará “la parte del fuego”, y que es capaz de hacer tambalear todo el edificio hegeliano (impugnando sus tesis por defecto).

El arte es el mundo al contrario, la historia invertida. No una simple fuga ante los problemas del mundo de la *praxis*, sino una pasión por lo absoluto más allá de sus determinaciones históricas, una posibilidad de la cual ni la cultura ni el lenguaje ni la historia dan cuenta: una posibilidad que no puede nada (es el reverso de la efectividad), pero que subsiste en el hombre como signo de su propio ascendente. Inútil para el mundo regido por la lógica hegemónica de la acción eficaz, el arte es soberano en la sola medida en que es negación de ese mundo, pero de esa negación resulta al mismo tiempo la afirmación más pródiga: la afirmación del don creador.

Lenguaje de los dioses en la antigüedad clásica, prosa eficaz y comprometida en la modernidad tardía, la literatura,⁹ y con la literatura las artes, no pueden justificar su existencia en el mundo de la *praxis*, no pueden fundar su derecho en el mundo de la acción (y en eso, según Blanchot, Hegel tiene razón). No obstante, las artes tienen asegurada su sobrevivencia en la medida en que mantienen en abierto su destino irresoluto, trágico, en tanto lenguaje que habla de la ausencia de los dioses y de las ruinas del sueño humanista, que pretendía hacer un dios del hombre. El artista sigue siendo un profeta para Blanchot, pero un profeta errante, que habla del desamparo del hombre moderno (Abraham, y no Moisés).

La reserva de Blanchot en relación al diagnóstico hegeliano encuentra un eco inmediato (y por momentos indiscernible) en las tesis de George Bataille sobre la literatura y el mal, publicadas en 1957.

Según Bataille, con la conquista de su autonomía, en el siglo XIX, la literatura se torna soberana, esto es, movimiento irreductible a los fines de la sociedad

utilitaria. La literatura no se encuentra del lado de la búsqueda de los medios para la conservación de la vida, sino del lado del derroche de sentido, de la ausencia de fines definidos, de la pasión exacerbada. Es, en resumen, rechazo de toda actividad eficaz (“Es necesario elegir –decía Bataille en 1947– entre la recuperación de la intimidad y la acción en el mundo real”).¹⁰

Salvaje, irresponsable, pueril, la literatura se opone al mundo racional de la medida y del cálculo del interés (esto es, a los proyectos humanos, bajo todos sus signos). Pasión de una “libertad imposible”, desconoce todo compromiso, y constituye, en esa misma medida, un movimiento contrario al bien común. De ahí el lazo establecido por Bataille entre la literatura y el mal. La valorización moral concierne, según Bataille, al mundo de la utilidad: todo lo que no se adecúa a ese mundo, todo aquello que lo transgrede es puesto del lado del mal, es diabólico. En ese sentido, a la literatura sólo le queda suscribir a la divisa del demonio: NON SERVIAM. La literatura no sirve: no sirve a nadie, ni sirve para nada.¹¹

Desnudando los mecanismos de transgresión de la ley, el arte no se relaciona de ninguna forma con el orden social (ni con ninguna tierra prometida); por el contrario, representa un peligro para cualquier orden y para cualquier proyecto de orden, oponiéndose a la propia lógica de la acción política. Bataille, que dedicara una carta sobre las incompatibilidades de la poética y de la política a su amigo René Char, escribió en 1950: “la literatura no puede asumir la organización de lo social”, “si damos primacía a la literatura, debemos confesar que nos desentendemos del incremento de los recursos de la sociedad”.¹²

Bataille y Blanchot nos proponen una lectura inconmensurable del diagnóstico hegeliano, según la cual el arte agencia *de hecho* un espacio para su sobrevivencia, pero sin reivindicar ningún *derecho*, esto es, sin justificarse en el mundo de la *praxis*, cosa que implicaría aceptar la lógica de la acción histórica. La política de la poética se diluye en el impoder del arte, y renuncia, por principio, a cualquier forma de diálogo con la poética de la política moderna.

Con todo, y paradójicamente, abrazando el mal (esto es, su total inutilidad), el arte gana una función crítica, que proyecta sus efectos (con total indiferencia) sobre el mundo del bien: el arte pasa a ser, en efecto, testimonio de una parte maldita, irreductible al mundo de los medios para los fines, de la conservación de la vida y de los proyectos que abren el presente al futuro.¹³ El arte nos

recuerda constantemente las limitaciones de toda acción histórica y de todo proyecto político para colmar las aspiraciones humanas.

Esa *negación crítica* (impotente como las visiones de Casandra) es la única forma del compromiso (yo abuso del concepto) que las tesis de Blanchot y de Bataille dejan en abierto para el arte. Lo que no significa que el arte, ciega a las consecuencias de sus opciones, ignore las contradicciones en las cuales nos compromete la historia, ni que tenga como programa sabotear todos los proyectos políticos que aspiran a resolverlas. Significa simplemente que, más acá de la filosofía de la historia (y de las poéticas de la política moderna), los problemas planteados por el arte son de otro orden: “problemas humanos y eternamente pos-revolucionarios”, según la enigmática fórmula de Bataille (esto es, problemas antropológicos, metafísicos, trágicos). El arte no es “cosa del pasado” porque pertenece a la soberanía del presente, a un presente eterno, insuperable, pos-histórico.

Es interesante notar que la posición de Bataille, de nítidos matices hegelianos, encuentra un antecedente inesperado en la defensa que Trotsky hace de la literatura clásica en los primeros años de la revolución bolchevique. Trotsky acuerda a las formas artísticas cierta autonomía en relación a las bases económicas de la sociedad revolucionaria; de hecho, les reconoce una autonomía mucho mayor que a la ciencia económica de Marx o a las políticas del Partido: “TROTSKY: Usted no puede negar que Shakespeare y Byron hablan a nuestra alma, a la suya y a la mía. LIBEDINSKI: Dejarán de hacerlo dentro de poco. TROTSKY: ¿Dentro de poco? No lo sé. Lo que es cierto es que llegará una época en que las personas verán las obras de Shakespeare y de Byron como nosotros vemos hoy las de los poetas de la Edad Media, es decir, únicamente desde el punto de vista del análisis histórico. Sin embargo, mucho antes de que eso ocurra habrá una época en que las personas ya no buscarán en *El Capital*, de Marx, preceptos para su actividad práctica; una época en la que *El Capital* se habrá vuelto un simple documento histórico, lo mismo que el programa de nuestro Partido. Por el momento, ni usted ni yo estamos dispuestos a relegar a Shakespeare, a Byron y a Pushkin en los archivos. Al contrario, vamos a recomendar su lectura a los obreros”.¹⁴

Digamos, por tanto, para recapitular, que la tensión entre las *poéticas de la política* y las *políticas de la poética*, que el sistema hegeliano pretendía resolver

definitivamente en un tiempo sin poética ni política, se desdobra en la filosofía contemporánea en una nueva antinomia, o en una serie de antinomias, que no presentan síntomas de resolución inminente: entre la efectividad y la crítica, entre la intervención y la reserva, entre la construcción del consenso y la práctica del disenso, entre la expresión de lo colectivo y la experiencia interior, el arte se debate por su vida (in)significante.

Recordemos, por ejemplo, que en la primera mitad del siglo XX esa antinomia ya había conocido una de sus formas más interesantes en el sordo debate trabado entre Theodor Adorno y Walter Benjamin. Benjamin privilegiaba el momento de la efectividad política del arte, a expensas de su función crítica, subordinando así la política de la poética a una poética política en particular: el comunismo en tanto proyecto libertario, para cuya difusión masiva debía servir el arte valiéndose de las potencias reveladas por las técnicas de reproducción. Adorno, por su parte, privilegiaba la dimensión crítica del arte, dejando de lado todo lazo posible con un proyecto político cualquiera: la función social del arte es no tener función;¹⁵ su absoluta autonomía, su rechazo de todo simulacro de reconciliación es un mecanismo de seguridad único contra los proyectos –totalizantes o totalitarios– de organización de lo social.

Por fin, notemos que, ya más cerca de nosotros, Jacques Rancière pretendió reeditar ese debate a partir de una confrontación con las tesis deleuzianas sobre la resistencia del arte. Para Deleuze el arte no presta apenas un servicio a la política, sino que implica una política propia, una política que propone una alternativa menor a los proyectos políticos hegemónicos de administración de lo común; en otras palabras, la literatura no tiene por objeto producir metáforas, sino metamorfosis (devenires), no propone nuevas formas de significar la realidad, sino nuevos modos de poblar la Tierra (esto es, se define por su intervención en la *praxis* humana: “el escritor –escribía Deleuze– emite cuerpos reales”).¹⁶ Según Rancière, la perspectiva deleuziana, pretendiendo acabar con la tensión entre estética y política, reintroduce la trascendencia en el plano de indiferenciación del arte y la vida que busca establecer programáticamente (“es necesario que el propio artista haya pasado ‘del otro lado’”),¹⁷ abriendo espacio para la disolución de la lucha por la emancipación en una ética del otro, cuya máxima expresión sería la tesis sobre lo sublime de Lyotard, para quien “la resistencia del arte consiste en producir un doble testimonio: testimonio de la

alienación insuperable de lo humano y testimonio de la catástrofe que surge de la ignorancia de esa alienación”.¹⁸ Rancière opone a todo eso una concepción crítica, que funda lo que él denomina “régimen estético del arte”, y que torna solidarias la tradición de la autonomía de la experiencia específica del arte, en cuanto sensible que se substrahe a las formas habituales de la experiencia sensible, y la tradición del compromiso, en cuanto intervención/incorporación del arte en el mundo de la vida. Lo propio de la filosofía no es para Rancière afirmar una tradición sobre la otra, subordinar una tradición a otra, sino mantener la tensión entre ambas, dejando en abierto de esa forma el único espacio donde arte y política se encuentran, al nivel de una estética primera, donde la lucha por la emancipación se juega en la oposición de la desincorporación literaria a las identificaciones imaginarias que históricamente dan forma a la división de lo sensible.

Podríamos continuar multiplicando los nombres, pero seguramente no encontraríamos la salida del *impasse* entre esas dos formas programáticas de responder por el presente y el futuro del arte —que ciertamente no se limita a las oposiciones binarias que esbozamos, sino que contamina inevitablemente cada una de las posiciones en juego (de lo cual la obra de Benjamin es un caso ejemplar). Es que, probablemente, ese *impasse* refleja una fractura en nosotros mismos (en la medida en que somos herederos de la modernidad).

Por un lado, en efecto, en tanto alentamos aspiraciones históricas a un espacio de derecho para el arte (un espacio de intervención legítimo), la negación de todo derecho, la remisión del arte fuera de los límites del territorio de la acción histórica es desalentadora. Por otro lado, sin embargo, en tanto compartimos el devenir subterráneo de los disímiles movimientos modernistas que afirmaron de hecho la transgresión de toda ley (abriendo brechas sin justificación), la negación de todo derecho, el exilio de los artistas fuera de la ciudad nos aparece simplemente como el revés de una maldición que el arte lanza sobre sí mismo, y que comprendemos en mayor o menor medida.¹⁹

Queda para mí, en todo caso, que la conciencia de esa exclusión, de esa descalificación, impuesta o abrazada, sólo puede tener como reverso el eterno retorno de la cuestión del compromiso, de la vuelta a este mundo —a este mundo, que es el único mundo con el que contamos— con los medios que el arte posee, o con los medios para los que el arte contribuye.²⁰

Los programas que proponen los partidarios del compromiso van ciertamente más allá del civil oficio que en nuestras sociedades está reservado a los artistas. Las alarmas de Adorno, como las de Rancière (dejaré a Bataille y Blanchot fuera de esto), fueron y continúan siendo perfectamente comprensibles —perfectamente racionales o razonables también, dentro de determinados parámetros—, pero sólo responden al funcionamiento del arte en ciertas condiciones sociales, políticas y culturales (las condiciones ideales o idealizadas de las sociedades democráticas occidentales).

Sus diagnósticos pierden de vista que las tesis de la eficacia política del arte tienen su origen, como decía Benjamin, “en un momento de peligro” —la ascensión de Hitler en Alemania en el caso del propio Benjamin, la amenaza de una confrontación nuclear planetaria en el caso de Sartre, la aniquilación de los pueblos de Palestina en el caso de Deleuze. En esos momentos, el arte es forzado a comprometerse, no hay alternativa, no hay resto. Las condiciones de una literatura menor, tal como son definidas por Deleuze y Guattari en el libro sobre Kafka, no son una opción filosófica o literaria, sino el resultado de una serie de violencias sociales, políticas, criminales, sobre la cultura, sobre la lengua, sobre la gente (cabe a nosotros preguntarnos si no vivimos también hoy en un estado de excepción semejante, incluso si sus formas son menos radicales y dejan subsistir la ilusión de que todavía disponemos de opciones).

Lo cierto es que el arte se torna política, no puede dejar de tornarse política, cuando toca “la hora de los asesinos”, como decía Henry Miller. Cuando toca esa hora en la cual, “sofocada la voz del poeta, la historia pierde el sentido, y la amenaza escatológica irrumpe como nueva y terrible aurora en las conciencias humanas”,²¹ cuando “el silbido de la bomba todavía tiene sentido para nosotros, pero los delirios del poeta parecen disparates”.²² En esas condiciones, al borde del abismo, la reserva crítica debe ceder lugar a la acción efectiva, y la filosofía debe comprender que el futuro,²³ incluso si no existe, se encuentra del lado de la creación.

Que es como decir que la poética hegemónica de la política sólo encuentra resistencia en las políticas menores de la poética. Como dice Paul Virilio, el problema es el siguiente: “¿Habitar como poeta o como asesino? Asesino es aquel que bombardea al pueblo existente con poblaciones molares que no dejan de cerrar todos los agenciamientos, de precipitarlos en un agujero negro

cada vez más amplio y profundo. Poeta, por el contrario, es aquel que lanza poblaciones moleculares con la esperanza de que siembren o incluso engendren el pueblo futuro, pasen a un pueblo futuro, abran un cosmos”.²⁴

El arte es (puede ser) algo más que una sublimación de nuestros deseos fallidos, algo más que la crítica de los dispositivos que articula el poder para canalizar nuestros impulsos. El arte es (puede ser) algo más que una mera diversión, algo primordial, algo de lo cual depende la existencia de un pueblo, o inclusive la subsistencia de la vida sobre la Tierra (puede parecer una exageración, no lo niego. Comprometidos en una reflexión que es la pasión de nuestro pensamiento, a veces olvidamos que esas cosas no son tan importantes. El mundo, ciertamente, puede prescindir del arte. No obstante, como ya advertía Sartre, puede prescindir todavía más fácilmente del hombre).²⁵

La antinomia entre crítica y efectividad, entre expresión individual y agenciamiento de lo común, continuará a asombrar al arte como su espectro filosófico, pero definitivamente —en esa tensión constitutiva de la reflexión estética— la afirmación de la autonomía no puede desconocer las ligaciones con los problemas extra-artísticos que definen el arte como actividad genérica, como espíritu del pueblo, como devenir de lo humano.

“El culto del arte no cumple su finalidad cuando sólo existe para media docena de hombres y mujeres privilegiados —decía Henry Miller—. Entonces no es arte, sino el lenguaje cifrado de una sociedad secreta para la propagación de una individualidad sin cabimiento. El arte es algo que incita las pasiones humanas, que da visión, lucidez, coraje y fe [...]. Yo no llamo poeta a quien apenas hace versos. Para mí, poeta es aquel hombre capaz de alterar profundamente el mundo. Si hay un poeta de esos viviendo entre nosotros, que se proclame. ¡Que levante la voz! Pero tendrá que ser una voz capaz de silenciar el estruendo de la bomba”.²⁶ Y, seguramente, la agitación de los mercados, las alarmas de los administradores, el parloteo de los medios de comunicación.

Notas

¹ Hans-Georg Gadamer entiende las afirmaciones de Hegel acerca del pasado del arte en el sentido de que en la Modernidad el arte ya no se entiende como la presentación evidente y no problemática de lo divino, como la habían entendido los griegos. Por el contrario, el

arte parece requerir una justificación, y la requiere porque en la época Moderna se ha perdido lo que Gadamer llama el mito, es decir, aquello que se puede narrar sin que suscite duda alguna, sin que nadie se pregunte si es cierto o no lo narrado. Cf. Hans-Georg Gadamer, "Hegel y Heidegger", versión castellana de Teresa Orduña y Manuel Garrido, en Gadamer, *La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos*, Cátedra, Madrid, 1994; pp. 125-146.

² Cf. Gerard Bras, *Hegel e a arte: Uma apresentação da estética*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990; p. 32: "para Hegel, la verdad del arte es la religión, lo que significa que el arte tiende a la representación de algo que tiene un sentido que la trasciende (esencia que es negada en su transformación fenomenológica)".

³ Hegel, *Leçons sur l'Esthétique*, versão francesa de Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979; vol. I, p. 153.

⁴ Pienso, evidentemente, en la ruidosa lectura de Benedetto Croce. Por el contrario, la recepción (no siempre explícita) de la pretendida liquidación de esa tensión en el pensamiento de Hegel daría lugar a toda una serie de lecturas diferentes, genéricamente alineables bajo los conceptos de *crítica* y *efectividad*.

⁵ Sobre-determinación que, por un lado, tomaba la obra de arte como un objeto de aprensión sensible en sentido lato y, por otro, reducía toda la relación con la obra de arte a una vivencia.

⁶ La estética, según Heidegger, reduce el arte a objeto de contemplación estética, como si el ámbito decisivo de la determinación y de la fundación del arte fuese el sentimiento de lo bello, como si ese sentimiento (humano, demasiado humano) constituyese su principio y su fin. Heidegger propone, por el contrario, una destrucción de esa determinación del arte en cuanto contemplación estética de lo bello, en nombre del arte en cuanto abertura privilegiada a la verdad del ser. Apuesta así, después del fin del arte, por la importancia esencial del arte para la existencia humana.

⁷ O también, por ejemplo, como en el "sacrificio esencial".

⁸ Maurice Blanchot, *O espaço literário*, traducción portuguesa de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco, 1987; p. 215.

⁹ Cf. Blanchot, *O espaço literário*, p. 219: "Parecería que antes fue el lenguaje de los dioses, que habiendo huido los dioses, persistió como lenguaje donde habla la ausencia de los dioses, su falta, la indecisión que aún no resolvió su destino. Parecería que al hacerse más profunda la ausencia, habiéndose convertido en ausencia y olvido de sí misma, intenta convertirse en su propia presencia, pero, ante todo, ofrecerle al hombre el medio de reconocerse y complacerse consigo mismo. En este estadio, se reconoce al arte como humanista. Oscila entre la modestia de sus realizaciones útiles (la literatura se convierte cada vez más en prosa eficaz e interesante) y el inútil orgullo de ser esencia pura, lo que se traduce frecuentemente por el triunfo de los estados subjetivos: el arte se vuelve un estado de ánimo, es 'crítica de la vida', es la pasión inútil. Poético quiere decir subjetivo. El arte toma la figura del artista, el artista recibe la figura del hombre en lo que éste tiene de más general. El arte se expresa en la medida en que el artista representa al hombre que es no sólo como artista".

¹⁰ George Bataille, *La religión surrealista. Conferencias 1947-1948*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2008; p. 116.

¹¹ Cf. George Bataille, *A literatura e o mal*, versão portuguesa de Suely Bastos, São Paulo, L & PM, 1989; p. 17. Bataille es un lector de Nietzsche. En ese sentido, coloca la literatura en un plano similar al de lo “extra-moral” que él llama “hiper-moral”. Eso significa, simplemente, que la literatura se encuentra más allá del bien y del mal (esto es, de lo que la sociedad determina como bien y mal con el fin de asegurar el orden social y el bien común).

¹² George Bataille, “Lettre à René Char sur les incompatibilités de l'écrivain”, in *Botteghe Oscure*, n° VI, Outono de 1950.

¹³ Cf. Bataille, *A literatura e o mal*, pp. 27 y 99.

¹⁴ Leon Trotsky, “El partido y los artistas” (1924), in Trotsky, *Literatura y revolución*, Célula II de Izquierda Revolucionaria, España, Marxists Internet Archive, www.marxists.org, 2002.

¹⁵ Es interesante notar que Bataille define la soberanía exactamente en le mismo sentido: “Ser libre es no tener función” (Bataille, “Proposiciones”, en George Bataille y otros, *Acéphale*. Buenos Aires, Caja Negra, 2005; p. 67).

¹⁶ Es en este sentido que, en 1980, Deleuze y Guattari afirmaban que “no se puede asegurar que las moléculas sonoras de la música pop no dispersen actualmente, aquí o allá, un nuevo tipo de pueblo, singularmente indiferente a las órdenes de la radio, a los controles de los computadores y las amenazas de la bomba atómica” (Deleuze-Guattari, *Capitalisme et schizophrénie tome 2: Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980; p. 427).

¹⁷ Jacques Rancière, “Será que a arte resiste a alguma coisa?”, traducción portuguesa de Mônica Costa Netto, in Daniel Lins (org.), *Nietzsche-Deleuze, Arte-Resistência*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2007, p. 137.

¹⁸ Jacques Rancière, “Será que a arte resiste a alguma coisa?”, p. 139.

¹⁹ Ese es el *impasse* a partir del cual pensamos hoy el arte (un arte que, lejos de ser “cosa del pasado”, se propone a nosotros bajo las más diversas políticas poéticas, dando cuenta de una riqueza de formas en la articulación del presente y de la proyección del futuro que ninguna poética de la política ofrece señales de emparadar). Pero como todo *impasse*, es un *impasse* histórico. No que pueda ser superado históricamente (como dijimos, la tensión entre poética y política es constitutiva de la reflexión estética), no. Es un *impasse* histórico en el sentido de que determina la reflexión sobre las arte en un plano histórico o historicista (por ejemplo, en cuanto “régimen estético de las artes”). Yo me pregunto, en todo caso, si ese *impasse* no es suspendido en circunstancias extraordinarias (en esos momentos que fuerzan al arte a devenir otra cosa de lo que está destinado a ser históricamente).

²⁰ Cf. Roland Barthes, *A preparação do romance*, pp. 327 e 328: “Es porque el escritor es un Desclasificado que se coloca, con energía, y muchas veces con histeria, el problema del Compromiso: ‘El mundo me sacó afuera, quiero volver adentro a cualquier precio’ = es el compromiso. Y porque soy una especie de abandonado de lo Real, sólo puede hacer que él me reconozca al costo de cierta oblación (...). Quiero apenas decir que hay un vínculo de

constitución entre la separación real del escritor y su compromiso: es en la medida en que ya no es adecuado que adhiera”.

²¹ Henry Miller, *A hora dos assassinos*, traducción portuguesa de Milton Persson, Porto Alegre, L&PM Pocket, 2003; pp. 8-9.

²² Miller, *A hora dos assassinos*, p. 39.

²³ Un futuro donde termine el conflicto entre la colectividad y el individuo.

²⁴ Citado en Deleuze-Guattari, *Mille Plateaux*, pp. 426-427.

²⁵ Cf. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Folio, 2001, p. 294: “Seguramente, todo esto no es tan importante: el mundo bien puede prescindir de la literatura. Pero puede prescindir todavía mejor del hombre”.

²⁶ Miller, *A hora dos assassinos*, pp. 39-40.