
La crisis de la crítica

Francisco José Ramos

*Departamento de Humanidades
Facultad de Estudios Generales
Universidad de Puerto Rico, Río Piedras*

a Roxana Riera Gata

La perspectiva adviene donde falla el juicio.

-Leonardo Da Vinci

*Peligro del lenguaje para la libertad de espíritu -
Toda palabra es un prejuicio.*

-Friedrich Nietzsche

El asunto que me ocupa es realmente crítico. La “crisis de la crítica” es la crisis de la capacidad de juzgar o, mejor aún, la crisis de la base misma de los juicios. Se trata, por lo tanto, de una falta de confianza en los criterios tradicionales de verdad, belleza, justicia y bien. Si se tiene en cuenta que durante siglos estos criterios han sido la guía para entender lo real y discernir entre quién tiene la razón y quién se equivoca, se tendrá una idea de la gravedad del asunto. Se habla entonces de la “crisis de los valores”. Lo que con frecuencia pasa por alto esta expresión que es ya, prácticamente, un cliché, es el colapso de todo un orden simbólico.

Téngase muy en cuenta esta lúcida definición de D. H. Lawrence (1936): “Un cliché no es más que una memoria seca que ha perdido su raíz emocional e intuitiva y ha terminado convirtiéndose en un hábito”; y la siguiente reflexión de Jacques Lacan (1987:51):

La función simbólica no es nueva como función, pues se esboza en otras partes además del orden humano, pero nada más que esbozos. El orden humano se caracteriza por la circunstancia de que la función simbólica interviene en todos los momentos y en todos los grados de su existencia. Dicho de otro modo: todo está relacionado.

Habría, pues, una estrecha y enigmática relación entre el cliché y el desgaste de la función simbólica. La crisis de la crítica puede así apreciarse, en principio, como la ruptura del carácter vinculante de

la función simbólica del lenguaje en el contexto hipercomunicativo de la era planetaria.

Al menos desde Nietzsche, Freud y Marx, hemos aprendido a descubrir las diversas formas de dominio y sumisión perpetuadas en nombre de la verdad, la belleza, la justicia y el bien. Con acierto se llegó a hablar así de una "hermenéutica de la sospecha". (Hay que reconocer que ya hasta la propia tarea "hermenéutica" se ha vuelto sospechosa.) Sin embargo, a punto de acabar este siglo, en el que el horror del genocidio ha alcanzado niveles casi inconcebibles de sufrimiento, resulta cada vez más claro que el propio supuesto de tales criterios, esto es, la idea de un fundamento último de lo real (el célebre *arjé* que desde los griegos ha justificado la búsqueda de la verdad), probablemente no haya sido más que un monumental autoengaño. Si esto es así, estaríamos entonces viviendo las consecuencias de un gran desengaño. (No deja de sorprender la cantidad de energía que los individuos humanos invierten en entramparse a sí mismos y engañarse entre sí. El engaño, más que un asunto moral, sería una experiencia inherente a la potencia espontánea de la ilusión.) Se explicaría, de esta manera, tanto el desánimo, la desidia y la indolencia como la impaciencia y el afán por emitir juicios, por juzgar a toda costa. Es por esto que se ha hablado también de la "posmodernidad" o del agotamiento de las grandes expectativas del ser humano moderno.¹

Ahora bien, el término posmodernidad no sólo se ha convertido rápidamente en otro cliché, en un vertedero donde todo cabe, sino que su empleo suele pasar por alto varias consideraciones. Si la idea misma de juicio implica un orden simbólico y no ya sólo axiológico que le otorga legitimidad; y si es precisamente la convicción de semejante "orden" la que se ha venido abajo, entonces, en tal contexto, todo juicio supone el quebranto de su pretendida fundamentación. No es de extrañar que surjan dos posturas en apariencia contrapuestas: de una parte, se insiste en el carácter universal e incondicional de aquellos criterios y se pregona el retorno a los "valores fundamentales"; y, de otra, se termina por negar el "fundamento" o "valor" de los valores, sin que se entienda muy bien lo que esta negación implica, o celebrando el pesimismo de esta carencia de fundamentación, de la falta de "entusiasmo". Ambas posturas, sin embargo, se nutren del mismo empeño nihilista con el que Nietzsche reconoció la cultura moderna. La cuarta parte de su *Zaratustra* es una parodia visionaria del "último hombre", de la autocomplacencia posmoderna.

Ahora bien, si se reconoce el descalabro del fundamentalismo, no basta con acentuar la ausencia de un fundamento último de lo real y recrearse en la impotencia para crear "nuevos valores". Habría también que esforzarse por pensar qué significa este "vacío" más allá de la pérdida de legitimidad de los "grandes relatos", más allá de validar la necesidad de un "pensamiento débil". Pero, por lo mismo, no tendría mucho sentido esgrimir la posmodernidad como categoría que permita rebasar su propia historicidad, es decir, la historicidad del momento actual. Nada entonces más moderno ni más a la moda que la sucesión, lo que sigue (post) a la modernidad. Este último vocablo se introduce en Europa tan temprano como el siglo XV. Petrarca es el primero en introducir la idea de distinguir lo actual con respecto a la antigüedad; y San Agustín es el gran descubridor de esa "interioridad" que hará las delicias del ser humano (pos)moderno. ¿De qué se está hablando, pues? ¿Cuán antiguo es el hoy con el que se identifica la actualidad? ¿Cuán in/actuales realmente somos? Casual curiosidad: una conferencia de Lyotard en octubre de 1997, en el Collège International de Philosophie, lleva precisamente por título *La confession d'Agustin*.

Sin embargo, qué duda cabe de que el diseño arquitectónico de la racionalidad, como baluarte y salvaguarda del espíritu crítico del *hombre* moderno (la mujer es siempre la otra voz que el teo-anthropo-ego centrismo ha pretendido interpretar a través de su silenciamiento, mandándola a callar), ha de habérselas con el agotamiento de sus facultades, es decir, con su propio desquicie. Entiéndase bien que un juicio corresponde a una posición de poder (*krátos*), a la *potestas* de una pretendida validez universal. En cierta medida, todo juicio pretende ser un Juicio final. El afán por juzgar implica, hoy en día, que cada cual pasaría a ser el centro o la medida de lo que se ajusta o no a sus expectativas. Se vive en el reino de un individualismo gregario en virtud del cual cada uno, creyéndose único y original, juzga en función de estilos de vida más y más uniformes y serviles. Vivimos en el reino de Cualquiera.

Lo patético de este individualismo (tan mimado por el capitalismo) es que desde el momento en que cada uno se erige en el centro, en virtud de la fugacidad de la existencia, dicho centro o "centralidad" no es más que la quimera de una minúscula voluntad o apetito de poder. Es decir, de una voluntad o apetito que equivale, en términos astrofísicos, a querer aferrarse a un postulado geocéntrico (o, como mucho, heliocéntrico), cuando ya se sabe, aunque no necesariamente se entienda, que hay que pensar en la proliferación infinita de los mundos y los universos. Bastaría con asumir plena-

mente las implicaciones de algunos de los hallazgos más recientes de la física celeste, la mecánica cuántica o la neurobiología, para cambiar radicalmente nuestro estilo de vida, para apreciar cuán vano e inútil es el teo-antropo-ego centrismo.

Lo patético de la época contemporánea consiste en que nunca antes había estado tan a nuestra disposición, gracias a los prodigios de las ciencias y las tecnologías, la posibilidad de entender lo que hay; y nunca antes han sido más estrecha la confección de nuestra sensibilidad. Una suerte de anestesia global parece recubrir hoy la capacidad crítica, la propia percepción de lo que insistentemente se llama "crisis". En esto consiste efectivamente la "globalización", la cual equivale a lo que en otras ocasiones he denominado Organización Mundial de la Estupidez (O.M.E.) (véase Ramos 1995a). Luigi Pareyson (1989:108) ha escrito: "Nada más legítimo que declarar las propias preferencias; pero nada menos legítimo que presentarlas como juicios". Sin embargo, ¿no será que por estar todo a nuestra disposición, por vivir con tal avidez la ilusión de control, por estar la vida misma confinada al anhelo posesivo de nuestros deseos, se necesita presentar las preferencias como juicios para así legitimar las miserias cotidianas de las mil y una formas de servidumbre? ¿No es ahí, justamente, en la efervescencia de la avidez, donde habría que ubicar la interpretación del deseo como carencia y perpetua insatisfacción (*dukkha*)?"

En el texto ya citado, D. H. Lawrence (1936:48) escribió:

La gente moderna, pero en particular los ingleses y (norte)americanos, es incapaz de sentir nada con toda la imaginación. Ellos simplemente no saben qué sentir. La facultad intelectual, que por sí sola nos pone en atención directa con las cosas físicas y las presencias substanciales, está atrofiada, muerta; y no sabemos qué sentir. Sabemos que debemos sentir algo, pero ¿qué?

Lawrence también introduce en este ensayo una expresión a la que me propongo darle una cuidadosa atención, pues trata precisamente de la atención: *real imaginative awareness*. Esta frase y su contexto constituyen un poderoso llamado a la atención que hace patente el meollo de lo que he denominado "crisis de la crítica". La frase, aunque sencilla, es de difícil traducción. Una posible traducción sería "imaginativa atención real", recordando que el término *awareness* es irreductible a la "conciencia". En cualquier caso, la frase remite a la rica polisemia del término griego *aesthesis*: sensación, sensibilidad, percepción, entendimiento, caer en cuenta, darse cuenta, percatarse. Es decir, la frase expresa el talante de lo que sería un

pensamiento estético, donde “estético” significa mucho más que lo que concierne al gusto, la belleza o el juicio acerca de lo bello. En la historia de la filosofía, Kant fue el primero en referirse a la estética de un modo sistemático y amplio. Por ahora, entiéndase la frase *real imaginative awareness* como la potencia o fuerza para entender lo que se percibe e imagina. Este entendimiento de las sensaciones sería, al mismo tiempo, una manera de compenetrarse con la intimidad de lo real, con la íntima relación de la vida y de la muerte.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando las sensaciones se hallan uniformemente programadas por el artificio de la comodidad y el cálculo del acomodo? ¿Qué sucede cuando, en pleno desamparo, uno se acoge a las prescripciones gastronómicas, médico-hospitalarias-farmacológicas y psicoterapéuticas? ¿Qué sucede cuando, obligados a sentir algo, pasan por desapercibidos los mismos baluartes prescriptivos que conducen a sentir lo mismo de la misma manera, una y otra vez, como si las imágenes de lo real tuvieran como único paradigma la pulsión reiterativa de la iconografía publicitaria? ¿Qué sucede cuando los propios criterios del juicio estético no hacen más que responder a las sutiles y gratificantes maniobras del capital? ¿Qué sucede cuando quien escribe acerca del arte y en nombre de la “crítica del arte” no pasa de ser, las más de las veces, un funcionario del poder sacerdotal del mercado y un mercader de sus preferencias personales? ¿Qué sucede cuando el “artista” se ve forzado a convertirse en el divulgador de su propia imagen, creyéndose así el gran hacedor de una “obra” que a duras penas empieza a desarrollarse? En fin, ¿qué sucede cuando el “público” o la “opinión pública” es en realidad el espectro de una dominación que termina, día a día, consumiéndose en su propia banalidad?

Sucede lo que tiene que suceder: es la época del diseño planetario de un público consumidor que se forma, se fabrica o se crea—y ésta quizá sea, irónicamente, la gran obra de arte de nuestros tiempos—a partir de una consolidada vocación anestésica: “Por favor, dígame qué debo sentir, qué pensar, cómo vivir, cómo hacer el amor, cómo parir, cómo ser feliz”. Nunca antes ha habido tal demanda de instrucción, de instrucciones para obviar la singularidad de las experiencias e identificarse con el programa de una individuación meticulosamente prescrita. A este respecto, las palabras de Lawrence pueden también verse a la luz de éstas de Marcel Duchamp:

En vez de obligar al público a llegar a una obra, no se hace más que solicitar su aprobación... el público lo mediocratiza todo. *El arte no tiene nada que ver con la democracia* (Yves 1984:109; el énfasis en itálicas es mío).

¿Nada que ver con la democracia, el arte? Pero entonces, ¿qué es el arte y cómo entender la democracia? Más aún, ¿qué o quién es el “público” en una época en la que, a través de la televisión, la “sociedad del espectáculo” se ha privatizado y lo privado es, más y más, un asunto de interés público?

Un imponente legado teórico (Nietzsche, Bakunin, Marx, Freud, Heidegger, Ortega, Arendt, Marcuse, Adorno, Debuy, Chomsky, Foucault, Deleuze, Guatarri, Negri y, más recientemente, Debré, Derrida y Agustín García Calvo) ha insistido en este asunto que va mucho más allá de los conceptos de “sociedad de masas” o “sociedad del espectáculo”. Recientemente Pierre Bourdieu (1996) ha hecho unas interesantísimas reflexiones en torno a la televisión y a lo que él llama la satisfacción demagógica del gusto popular. ¿Habría acaso que entender que la crisis de la crítica supone el desplome del “buen juicio” en virtud de un atrofiamiento de la sensibilidad, una saturación de la información y una trivialización sistemática del conocimiento en nombre, precisamente, de la democracia? ¿Pero cuándo la humanidad ha estado en su “sano juicio”? ¿No serán, más bien, los grandes proyectos ilustrados, las ambiciones humanistas y redentoras las que han de confrontar el fracaso de sus previsiones? Y si esto es así, en lugar de insistir en una *ratio universalis*, en los supuestos eurocéntricos de una transparencia o acción comunicativa, ¿no habría acaso, más bien, que recuperar el común sentido—a no confundir con el “sentido común”—, esto es, el sentido arcaico y premoderno de los términos crítica, criterio, crisis, juicio? No con el afán de un retorno a lo “originario” sino, más bien, como una manera de entender cuán contemporáneo puede ser lo más antiguo? Después de todo, estos términos remiten a la misma palabra: el antiquísimo verbo griego *kríno*, que contiene múltiples significados, incluso antagónicos: separar, distinguir, escoger, preferir, decidir, juzgar, acusar, condenar, explicar, interpretar, resolver, adjudicar, interrogar, preguntar con juicio, resolver para sí, luchar contra, interpretar sueños...

¿Es posible entonces, a la luz de esta constelación polisémica, discernir sin juzgar, separar el grano de la paja sin pretender ajusticiar el grano o la paja? ¿Es concebible observar sin vigilar, estar atento a lo que hay sin convertirse en juez de lo que ocurre? ¿Pero no habría que empezar por atender a la singularidad de cada momento, al momento decisivo de justo este momento? ¿No será ese el llamado a la suprema atención, el *real imaginative awareness*, el momento de caer en o actualizar lo real? Sin embargo, ¿qué estoy haciendo desde los comienzos de este escrito si no es pasar juicio?

Pero, por otra parte, ¿estoy realmente enjuiciando, es decir, “criticando” o más bien tratando de discernir los propios criterios de una demolición de la crítica, entendida como el pretencioso afán de juzgar? ¿No estoy, en su lugar, tratando de reivindicar la crisis, es decir, la oportunidad de observar, discernir y entender la promiscuidad de los juicios y pre-juicios de la separación inscritos en cualquier actividad “crítica”?

¿Cómo atender el silencio en medio de la jungla de las opiniones? (He publicado un ensayo donde exploro la posibilidad de entender el silencio como atributo del lenguaje y no ya como mutismo o ausencia de palabras; véase Ramos 1995b). ¿Cómo sobrevolar el avasallamiento de la normalidad? ¿Cómo validar los criterios de un pensamiento estético para discernir, observar, atender, caer en cuenta-una vez desmantelada la fachada de los criterios tradicionales? Estas preguntas buscan distanciarse de la habladuría en torno al “fin de la historia” o al “fin de los tiempos”, a la vez que reconocen el presentimiento genuino de que algo se acaba, algo se agota y está a punto de evanescerse... Se trata de un presentimiento que, lejos de confirmar el arquetipo del milenarismo, parece vislumbrar la ineludible impermanencia de lo real que la era cibernética ha sacado a relucir en medio de su fascinación y deslumbramiento. Pero, además, tal presentimiento tiene como trasfondo, junto a la saturación y trivialización antes aludidas, una acumulación sin precedentes de las formas más abstractas del capital. Saturación, trivialización y acumulación que confinan al individuo humano a una especie muy particular de padecimiento: la pasión por consumir el tiempo. Se trata ésta de una pasión marcadamente egocéntrica ligada al afán de reconocimiento en una época en que lo individual es poco menos que la cifra aleatoria de un fetichismo estadístico y taxonómico.

La crisis de la crítica es también la crisis de la tan frágil como poderosa ilusión del “ego”. Si la modernidad consagra, desde Descartes, al yo como cosa pensante como substancia fundadora de todo criterio de certidumbre, el cuestionamiento de la modernidad implica el reconocimiento—que Spinoza lleva hasta sus últimas consecuencias—de que no es posible separar la actividad pensante de esa condición que es el cuerpo o la corporalidad. Sin embargo, tampoco es posible reducir el cuerpo al fenómeno de la autoconciencia ni reducir la corporalidad al enclave de un organismo indivisible. De esta manera, si “todo está relacionado”, cabe preguntarse en qué consiste la “individualidad” y si, en lugar de una “substancia pensante”, no habría que pensar en un conjunto de procesos mentales

*No es de extrañar que la crisis de la
crítica sea también la crisis del
lenguaje, máxime si se tiene en cuenta
que el lenguaje se estructura a base de
una disposición crítica y
discriminadora.*

(extremadamente sutiles, realmente caóticos, como las condiciones atmosféricas), inseparables de la complejidad evolutiva del cerebro humano. ¿Qué piensa entonces si el pensar es irreductible al “yo” que piensa y el cuerpo es una multiplicidad de la que emerge constantemente la singularidad? Como escribe Juan Carlos Onetti (1969:91), “Nada de lo que es importante puede ser pensado, todo lo importante debe arrastrarse inconscientemente con uno, como una sombra”.

No es de extrañar, pues, que la crisis de la crítica sea también la crisis del lenguaje, máxime si se tiene en cuenta que el lenguaje se estructura a base de una disposición crítica y discriminadora. A este respecto, el lenguaje, más que un “instrumento de comunicación”, es un principio de organización afectiva que (pre)juzga porque nombra. No es casual la enorme importancia, desde hace más de un siglo, del lenguaje como objeto de estudio, reflexión teórica y recreación o descubrimiento poético. Esta importancia ha ido a la par con la banalización a fondo del habla, la escritura y, muy particularmente, del discurso público. Un desgaste, una fatiga, una pérdida del habla, una suerte de afasia cultural parece haber acaaparado las formas más rudimentarias de la expresión lingüística. Se decía que hablando la gente se entendía. Ahora se diría que cuanto más hablamos menos nos entendemos. Quizá sea ésta una oportunidad extraordinaria para revalorar la gracia del lenguaje, el fulgor de la poesía y el silencio de las palabras.

En estos tiempos, tan fervorosos como sombríos, el “problema” del juicio estético aparece justamente como un estorbo, esto es, como algo que impide pensar el sentido mismo de la experiencia artística. La pintura, la danza, la escultura, el grabado, la música, el cine, la constante experimentación con nuevos espacios estéticos y, muy particularmente, los simulacros de ese hermético o virtual embaucador (como Hermes, dios travieso y mensajero) que es el ordenador o la computadora, tan íntimamente ligado a las

proyecciones neuronales del cerebro, ¿acaso no remite todo esto a las infinitas formas de pensar que pueblan la infinitud de los mundos? ¿No será precisamente lo infinito aquello que exige ser pensado de nuevo, pero como criterio de intensidad y no como lo opuesto a lo finito, tal como lo vislumbraron Giordano Bruno, Spinoza y el maestro zen Dogen? ¿No será éste el momento tecnocientíficamente oportuno para tal redescubrimiento? ¿Deshumanizadora la tecnología? Más bien, todo lo contrario: nada más humano que el afán por antropomorfizar lo que luego se juzga como inhumano. Habría, en todo caso, que transhumanizarse. Pero entonces no es en el terreno del arte, donde habría que volver a pensar el sentido de la obra de arte y la experiencia artística. Veamos esto más de cerca.

Escribe Mario Vargas Llosa (1997), a propósito de la última biennial de Venecia:

La más inesperada y truculenta consecuencia de la evolución del arte moderno y la mirada de experimentos que lo nutren es que ya no existe criterio objetivo alguno que le permita calificar o descalificar una obra de arte, ni situarla dentro de una jerarquía, posibilidad que fue eclipsando a partir de la revolución cubista y desapareció del todo con la no figuración. En la actualidad *todo* puede ser arte y *nada* lo es, según el soberano capricho de los espectadores, elevados, en razón del naufragio de todos los patrones estéticos, al nivel de árbitros y jueces que antaño detentaban sólo ciertos críticos.

Estas palabras pueden parecer muy certeras en virtud de su elocuencia y del manto de autoridad con el que el nombre del autor, de entrada, las sanciona. Pero analizado cuidadosamente, en el contexto del artículo, el planteamiento de Vargas Llosa es confuso y trivial. Confuso porque parece achacarle directamente a la “evolución del arte moderno” la responsabilidad de haber arruinado la posibilidad de establecer un “criterio objetivo” para apartar el arte verdadero del arte falso: esto es, el propio arte moderno sería el causante de la actual imposibilidad de distinguir la mierda paquidérmica de lo que realmente reluce como el oro. Duchamp sería, en última instancia, el responsable de la epidemia planetaria del chato espectáculo de las “instalaciones” y del “arte conceptual”. Extraña expresión ésta última por ser ineficazmente redundante, como si la invención conceptual no fuera precisamente una experiencia artística. Además, ¿no habían dicho ya los neoplatónicos que lo importante es la Idea y no su materialización? Uno puede imaginarse cuántas pobres “realizaciones” se evitarían si se acogiera con beneplácito este principio.

Se queda corto Vargas Llosa, pues el problema no son las instalaciones o sus motivaciones “conceptuales”. El desafío, que no el problema, es cómo pensar intensamente un espacio-tiempo que permita poner en juego el concepto y los criterios tradicionales de obra de arte, a la vez que conjugue las fuerzas de una singularidad artística, a la altura de un pensamiento estético. ¿Qué tendría que decir Vargas Llosa ante una instalación de, por ejemplo, la puertorriqueña Anaida Hernández? ¿Tendría el célebre escritor palabras para pensar la lúdica seriedad caribeña y no ya para lamentar las ensoñaciones excrementales de Venecia?

Por otra parte, cabe preguntar si es fecundo seguir considerando el arte como un organismo que evoluciona. ¿No será el arte, por el contrario, el umbral en que lo orgánico y lo inorgánico se vuelven indiscernibles? Más que en un “movimiento evolutivo”, convendría pensar en saltos al vacío que configuran líneas, planos, superficies, diseños aleatorios de correspondencia, formas que se deforman, formaciones inéditas que no cesan o que condicionan de un modo imprevisible, sorprendente, cálculos que se desatan, encuentros azarosos que se recubren de necesidad...

El planteamiento de Vargas Llosa es, sobre todo, trivial porque se sabe que cualquier cosa vale hoy como obra de arte: los niveles de caca y no sólo de elefante cubren el planeta entero. Además, echar de menos, a estas alturas, un “criterio objetivo” para juzgar el valor de una obra de arte no parece propio del talante intelectual de un gran escritor. En todo caso, tal argumento supone no darse cuenta de que dicho valor está previsto por el mercado, el cual, a su vez, fabrica las expectativas del espectador. En otras palabras: el “público”, como bien supo prever Duchamp, es un producto más del espectáculo del capital, sus mecanismos de trivialización y su institución publicitaria. El asunto no es la “objetividad” o “subjetividad” de los criterios. El asunto es si la llamada “obra de arte” tiene en realidad que ver con la idea de juicio. En vez de juzgar, ¿no se trata más bien de decidirse, situarse de lleno en la crisis y asumir la responsabilidad de un momento decisivo, que es en lo que consisten, después de todo, el momento creador y el sentido mismo de la responsabilidad? “La decisión—escribe Gilles Deleuze (1989:109)—no es un juicio, ni la consecuencia orgánica de un juicio: surge vitalmente de un torbellino de fuerzas que nos arrastra en la lucha. Resuelve la lucha sin clausurarla ni suprimirla”.

Cabe preguntarse: ¿cuál es la validez de un juicio en particular, de una crítica, más allá de su pretensión de clausura? Hay a esta pregunta una respuesta tradicional actualizada que el filósofo ita-

liano Luigi Pareyson (1989:109) ha expuesto con toda claridad: se trata de “ver cómo a través de la variabilidad de los gustos y de la multiplicidad de las interpretaciones, y a pesar de todos los malentendidos reales y posibles, se decanta poco a poco en el curso de la historia un reconocimiento cada vez más unánime del valor de ciertas obras, es decir, se confirma la universalidad, la objetividad y la unicidad del juicio”.

Nos encontramos ante el supuesto de un juicio ideal cuya legitimidad no depende en absoluto de la época histórica ni de los condicionamientos culturales ni, menos todavía, de la “subjetividad” de cada cual o la “objetividad” de las interpretaciones. Puede denominarse a este juicio ideal la Idea misma de juicio que se presenta como fundamento de la particularidad de los juicios. La universalidad, objetividad y unicidad de esta Idea garantiza su validez. Es precisamente este metacriterio el que sirve de base al concepto de grandes obras—es decir, aquellas que, tarde o temprano, son reconocidas como portadoras de esos mismos valores trascendentes que configuran la facultad de juzgar y no la mera emisión de preferencias personales. Desde esta perspectiva substancialista, la Idea de Juicio está inscrita, junto a la “personalidad” del artista, en el proceso de formación de la obra, en la “formatividad”. No quiero ser injusto con un pensamiento tan sutil y complejo como el de Pareyson. Pero me parece que esta concepción se ajusta perfectamente a la constitución del mercado del arte y su particular acumulación de capital.

Lo anterior amerita una explicación a partir de las siguientes preguntas. ¿Hasta qué punto la llamada obra de arte es una invención discursiva, el fantasma de un discurso propio de Occidente? ¿Por qué hay que explicar o hablar de una obra? ¿Por qué no basta con su ejecución? (¡Atención aquí al juego de palabras!) ¿Por qué hay que reconocer lógicamente o discursivamente al artista, al artífice de una obra? ¿Por qué no basta con su ejecutoria? El sesgo un tanto irónico de estas preguntas tiene como telón de fondo la propia historia del concepto de obra de arte. ¡Pero es precisamente aquí, en tal contexto, que hay que hilar muy fino, con una delicadeza de cirugía estética! Pues quien dice historia dice investigación, indagación, desentrañamiento... Es así como al adentrarse, casi telúricamente, en dicho concepto uno se encuentra con que su historia es la historia de un discurso (*logos*) que otorga validez ontológica a una obra artística. Es más, esta iniciativa discursiva es incluso anterior al reconocimiento estricto de lo que es o no es una “obra de arte”. O lo que es todavía más dramático, al final de la investiga-

ción, la existencia de una obra de arte probablemente depende en gran medida de lo que se *dice* acerca de ella. (¿No será la obra de arte, una vez más, la envoltura de lo femenino? Es decir, ¿el hablar por la obra no corresponde, de algún modo, al silenciamiento de lo femenino, al supuesto falologocéntrico de que la mujer carece de una voz propia?)

Así, por ejemplo, Platón no sólo corrige y rectifica en sus escritos a Homero y Hesíodo, ejerciendo la primera "crítica literaria" de todos los tiempos, sino que además, a la vez que le reconoce al poeta o al *aedo* las facultades privilegiadas de una locura divina (la de la "inspiración musical" o posesión de las Musas), le niega la capacidad crítica y por ende discursiva, que le permitiría a los poetas y artistas en general juzgar, discernir, interpretar y justificar esa misma experiencia suya. En pocas palabras, el artista—y no sólo el poeta—es un "creador" (*poíetes*) pero, por lo mismo, no está en condiciones de explicar sus "creaciones": hace, pero no sabe lo que hace.

Dos detalles importantes cabe destacar aquí. Primero, toda crítica empieza por ser una crítica literaria, pues se realiza en virtud de la palabra escrita. Y, segundo, las diversas artes (*téchnai*) son inconmensurables entre sí en términos expresivos, pero todas comportan un sentido común (a no confundir con el común sentido): su carácter experimental y contingente, su sensualidad, el ámbito "peligroso" de lo sensible. En otras palabras, las artes corresponden al ejercicio de unas "facultades inferiores" (el arte es el puro mimetismo de las apariencias). Para criticar, hay que separarse de la experiencia creadora y sólo gracias a esta *krisis* es posible fundamentar la esfera superior del discurso o el ámbito discursivo y revelador de lo que realmente significa una obra creada. La verdad (*alétheia*) no está en la obra ni en el artista; la verdad sólo sale a relucir por medio de la memoria suprasensible y el ejercicio propedeúutico del logos. Siendo un producto de las facultades inferiores, una obra artística a lo más que puede aspirar es a la imitación o representación (*mímesis*) de las apariencias—nunca a la participación en lo real mismo. Su logro poiético ha de conformarse con lo verosímil, con el simulacro de lo que aparenta ser verdadero. Para que un simulacro sea al menos verosímil, necesita de un discurso que juzgue el grado de su verosimilitud. Sólo el logos está en condiciones de validar el alcance del mismo.

Todo este platonismo puede parecer chocante y anacrónico, motivo de risa incluso. Sin embargo, mi hipótesis es que todavía no se han abandonado en lo más mínimo las secuelas del platonismo.

Es más, la Idea platónica de juicio, firmemente arraigada en el supuesto de un Discurso verdadero (la episteme del logos) es rebautizada por la escatología cristiana como ese Principio absoluto que es el Verbo o la Palabra de Dios. Y este Principio, que enuncia el Final, ha sido secularizado por los valores mercantiles del capitalismo, del mismo modo que la Ciencia ha secularizado a la teología, ocupando su lugar. Es así como la religión, la economía y la tecnociencia nunca han estado más en sintonía. Pero esto amerita, a su vez, una explicación.

El breve resumen anterior del pensamiento platónico corresponde a lo que propongo llamar el primado del discurso. Este primado o primacía no es sólo una confección "logocéntrica"; es, además, el reclamo de una autoridad jurídica o legitimadora y de una potestad axiológica o normativa que, si bien se identifican originariamente con el discurso filosófico, siguen hoy vigentes con el discurso profesional de la crítica de arte y las prescripciones e intereses mercantiles. Según esta *autoritas* y esta *potestas*, el valor de una obra de arte no es en absoluto inherente a la obra (como lo fue en la Edad Media), a los materiales o habilidades del artista (como lo fue en el Renacimiento). Dicho "valor" se define y delimita a base del discurso crítico-mercantil, el cual juzga si una "obra de arte" debe o no existir como tal; o cuándo y cómo cualquier cosa merece ser reconocida como obra de arte. (No se olvide que vivimos en el reino de Cualquiera.) Debería entonces estar claro que el concepto de obra de arte es indisoluble de la formación histórica del Mercado, entendido como escenario del capitalismo. Y el capitalismo, más que un sistema económico, ha terminado siendo un criterio normativo y una pauta pedagógica que condicionan fuertemente el valor de los valores. Escribió Marx (1974:73): "Es el tiempo de la venalidad universal, o hablando en términos de economía política, el tiempo en el cual toda cosa, moral, física o espiritual, al convertirse en valor venal, se lleva al mercado para apreciarla en su más justo valor". Se trata de un diagnóstico acertado, con un inmenso poder explicativo, todavía hoy o quizá hoy más que nunca.

Si la perspectiva del justo valor es asunto mercantil, entonces la pregunta no es qué es o qué no es una obra de arte, sino cómo concebir la existencia del arte en medio de la venalidad universal del capitalismo y del acaparamiento crítico-mercantil de los supuestos del Juicio estético. No se trata de criticar a la crítica o de limpiar la mierda (tarea inútil, puesto que el mundo se alimenta de sus propios excrementos). Es más, ya la crítica es completamente

inofensiva. Un aspecto central de la crisis de la crítica es que el "pensamiento crítico" ha sido domesticado y tecnificado por la lógica del capital y su Santísima Trinidad: *Power, Money, Success*. Y esto se ha hecho a base de dos procedimientos igualmente medulares: la institución publicitaria (un individuo vale sólo en tanto que consumidor de información) y la política de los afectos inherente a los procesos de individuación terapéutica, propios de la sociedad contemporánea (un individuo vale sólo en tanto que paciente, pues su tristeza es un objeto más de interés mercantil). Cabe preguntarse: ¿no será el capitalismo el auténtico gran relato cuya producción delirante, en su anhelo por acaparar la totalidad de la existencia, crea a su vez el efecto hipnótico de una fragmentación simbólica e individualismo gregario, la autocomplacencia de un deleite imaginario, así como las opciones terapéuticas para atender la ineludible insatisfacción con lo real que emerge de las expectativas egocéntricas?

Habría que aprender a observar, habría que estar atento, que discernir. Pero discernir no es enjuiciar y observar no es vigilar. He aquí, pues, lo más insólito: lo subjetivo y lo objetivo no son criterios de observación ni de discernimiento. Se observa y se discierne a partir del pensar que es lo común a todo (nótese aquí el carácter a la vez íntimo e impersonal de este "todo".) *Phrónein* le llamó Heráclito a dicho pensar que es, también, una forma de sentir irreductible a cualquier antrope-ego-centrismo. Las plantas, los insectos y los pájaros comparten un "pensar común". Lo común, a diferencia de lo universal, no es una categoría abstracta. Se trata de un pensar que responde a la experiencia de un continuo proceso de recomposición, irreductible a lo que cada cosa "es" o se imagina "ser". Lo común es el traspaso, la travesía, la transitoriedad de los devenires.

Se trataría, en todo caso, de un pensar excéntrico que Da Vinci vislumbró también con el concepto de perspectiva. Pero el concepto de perspectiva adviene, justamente, cuando falla el juicio y cuando uno se percató de que los juicios brotan de la capacidad para fabricar imágenes. Poco tiene que ver este concepto de perspectiva con la definición de Ortega (1986:45): "La perspectiva es el orden y forma que la realidad toma para el que la contempla". Y sí tiene que ver con la de Nietzsche (1977:148): "El perspectivismo es una forma compleja de la especificidad". Aún más, tal concepto es él mismo perspectivista. Es decir, el perspectivismo supone caer en cuenta de que todo punto de vista (y, por ende, el propio "yo pensante") es un efecto perspectivista y de que el supuesto de un orden

simbólico (trascendente o immanente) en virtud del cual se originaría la "totalidad" de los "puntos de vistas" responde al interés por preservar la subjetividad—o la sujeción—del deseo, aunque sea en el plano trascendental del inconsciente (a lo Lacan). Paradójicamente, el perspectivismo implica que no hay ni espectador ni espectáculo y que las demandas del deseo son tan reales como ilusorias son las expectativas que lo nutren. Dicho de otro modo, no se va a ninguna parte ni se viene de parte alguna. No hay, pues, nada que esperar, ni mucho menos razón para impacientarse. El "comienzo" y el "final" se deshacen en su infinitud. ¿Cuántas partes tiene una parte? El pensar que es lo común a todo es perspectivista porque su travesía no se atiene a lo que pueda o no pensarse. El perspectivismo supone adentrarse en la exterioridad de un inmenso espejo en que los reflejos no cesan de vaciarse en la plenitud de su vacuidad. Habría así que romper con las fijaciones de los puntos de vista, habitar la crisis y aprender a vivir a la intemperie.

NOTAS

1. Jean-François Lyotard se niega a identificar, sin más, la posmodernidad con el desencanto de los valores de la modernidad; y limita la experiencia posmoderna a los países donde prevalece el capitalismo avanzado. Aun así, su libro *La condition postmoderne* (1979) no escapa ni al historicismo eurocéntrico ni a la retórica finisecular y escatológica. En dos artículos anteriores, he tratado con más detalle este asunto (véase Ramos 1994, 1984).

2. El término *dukkha* está tomado de la literatura budista y alude a la realidad del sufrimiento como cualidad intrínseca de la vida, a la insatisfacción renovada como coronación de las expectativas del deseo, no ya como "esencia" del deseo mismo. La lógica de la carencia supone la sensación de que siempre falta algo. Pero esto no quiere decir que la carencia está inscrita en el deseo, sino que se presenta según los anhelos egocéntricos de una satisfacción infinita o ilimitada. Dado que la insatisfacción emerge justo en el momento en que se satisface el deseo, el ego (y su analista, si lo hubiera) interpreta esa insatisfacción como carencia. Pero el deseo, en cuanto tal, no está marcado por nadie que no sea su propia exuberancia, ni sujeto a nada que no sea la insubstancialidad del ego.

REFERENCIAS

- Bourdieu, Pierre. (1996). *Sur la television*. París: Liber Editions.
 Deleuze, Gilles. (1995). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
 Lacan, Jacques. (1987). *Seminario 2*. Buenos Aires: Paidós.

- Lawrence, D.H. (1936). *The Posthumous Papers of D.H. Lawrence*. Londres.
- Lyotard, Jean François. (1979). *La condition postmoderne*. París: Les Editions de Minuit.
- Marx, Karl. (1974). *Miseria de la filosofía*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Nietzsche, Friedrich. (1977). *Fragments posthumes*. París: Gallimard.
- Onetti, Juan Carlos. (1969). *Juntacadáveres*. Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, José. (1986). *La deshumanización del arte*. México: Porrúa.
- Pareyson, Luigi. (1989). *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor.
- Ramos, Francisco José. (1995a). El espacio público de la filosofía. *Diálogos* (Departamento de Filosofía, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras) 66:117-136.
- Ramos, Francisco José. (1995b). El silencio de las palabras. *Revista Cayey* (Universidad de Puerto Rico, Colegio Universitario de Cayey) 75:23-31.
- Ramos, Francisco José. (1994). Posmodernidad: ironía y desencanto. *Exégesis* (Universidad de Puerto Rico, Recinto de Humacao):2-6.
- Ramos, Francisco José. (1984). La modernidad y el tiempo del último hombre. *Plural* (Universidad de Puerto Rico, Colegio Universitario de Bayamón) 2:20-34.
- Vargas Llosa, Mario. (1997). Caca de elefante. *El Nuevo Día* (San Juan), 12 de octubre.
- Yves, Arman. (1984). *Marcel Duchamp*. París: Galerie Beaubourg.

RESUMEN

El asunto que ocupa este ensayo es realmente crítico. La "crisis de la crítica" es la crisis de la capacidad de juzgar o, mejor aún, la crisis de la base misma de los juicios. Se trata, por lo tanto, de una falta de confianza en los criterios tradicionales de verdad, belleza, justicia y bien. Si se tiene en cuenta que durante siglos estos criterios han sido la guía para entender lo real y discernir entre quién tiene la razón y quién se equivoca, se tendrá una idea de la gravedad del asunto. Se habla entonces de la "crisis de los valores". Lo que con frecuencia pasa por alto esta expresión que es ya, prácticamente, un cliché, es el colapso de todo un orden simbólico. Habría, pues, una estrecha y enigmática relación entre el cliché y el desgaste de la función simbólica. La crisis de la crítica puede así apreciarse, en principio, como la ruptura del carácter vinculante de la función simbólica del lenguaje en el contexto hipercomunicativo de la era planetaria. [*Palabras clave:* crítica, filosofía, valores, posmodernidad, obra de arte.]

ABSTRACT

The topic of this essay is truly critical. The "crisis of criticism" is the crisis in the capacity to judge or, better still, the crisis of the very basis of judgments. The crisis therefore entails a lack of trust in the traditional criteria of truth, beauty, justice, and good. Taking into account that for centuries these criteria have guided the understanding of reality and the distinction between who's right and who's wrong, one can have an idea of the seriousness of this issue. One then reads about the "crisis of values." What this expression—now practically a cliché—often neglects to capture is the collapse of an entire symbolic order. The crisis of criticism may thus be appreciated, in principle, as the rupture of the linking character of the symbolic function of language in the hypercommunicative context of the global era. [*Keywords:* criticism, philosophy, values, postmodernity, work of art.]