



La preguntica

Pero ¿dónde están los intelectuales?

Frédéric Manzini, publicado el 04 de mayo de 2026

Guerras en Ucrania, en Irán o en el Oriente medio, retroceso democrático, catástrofes climáticas: todas crisis que, en otras épocas, habrían suscitado un estruendoso debate público. Hoy, resuena el silencio. Qué debemos ver ¿la desaparición de los intelectuales o la borradura de un imaginario colectivo que hacía posible dicha figura?

Interrogarnos por el final de los intelectuales no es un asunto anodino. La pregunta presupone que habría existido un tiempo bendito en el que los intelectuales tronaban naturalmente en el centro del debate público y en el que su palabra orientaba. Si hubo una edad de oro seguramente que fue breve y estuvo localizada, casi accidental. Como lo ha mostrado el historiador **Christophe Charle** en *Naissance des intellectuels (1880-1900)*, (Minuit, 1990), la figura del intelectual emergió en un contexto muy preciso, a saber el de fines del siglo XIX, cuando escritores y científicos se autorizaban a intervenir en el espacio público a nombre de principios universales. El *affaire Dreyfus* quizás

haya sido el momento fundador, en el que **Zola** no hablaba solamente como novelistas, sino como consciencia moral de una nación.

Algunos decenios más tarde, Jean-Paul Sartre representa y encarna esta figura en su punto culminante, no solamente porque se compromete, firma, protesta y «acusa», sino porque ocupa una plaza simbólica que se hizo posible en un ecosistema cultural muy particular. La autoridad del escrito, la rareza de las tomas públicas de palabra, la fuerte jerarquía de los saberes y la existencia de un espacio mediático relativamente unificado que hacía creíble la idea de que un individuo pudiera hablar en nombre de todos. Ahora bien, tal régimen de autoridad, que ya era frágil, se disolvió a continuación.

De la consciencia universal al experto sobre el terreno: un desplazamiento silencioso

Michel Foucault diagnosticó desde muy temprano esta mutación. En su artículo «**La función política del intelectual**» fechado 1976 (*Dits et Écrits*, t.III¹), él distingue dos figuras antagonistas: por un lado el **intelectual universal** que, como Sartre, pretende ser la consciencia moral de su época y hablar a nombre de todos, y del otro el **intelectual específico**, que interviene a partir de un saber situado: el médico frente a las políticas de salud, el jurista frente a las leyes liberticidas, el investigador frente a los que niegan el cambio climático.

Ahora bien, para Foucault, el paso del intelectual universal al intelectual específico no tiene nada de decadente sino que por el contrario marca una liberación con respecto a una figura paternalista del «dueño de la verdad». En un mundo donde el poder ya no está para nada concentrado en un punto soberano sino que es difuso, capilar, inscrito en dispositivos, normas e instituciones, la gran denuncia del intelectual universal pierde toda pertinencia. El intelectual eficaz es de aquí en adelante el que interviene allí donde las relaciones de poder se anudan concretamente, en luchas situadas, con saberes precisos, movilizándolo para ello competencias particulares.

Esta transformación tiene sin embargo por efecto colateral el hacer a los intelectuales menos visibles como figura colectiva. Ciertamente que ellos siguen existiendo todavía pero dispersos, especializados, fragmentados. El

¹ < 192 y 184 'Entrevista a Michel Foucault' (06-76) interview by Fontana, A. en Pasquino, P., June 1976, in: *Microfísica del Poder* (Torino: Einaudi, 1977), pp. 3-28; = 'Vérité et pouvoir' (abridged version) in: *L'Arc*, 1977, no. 70, pp. 16-26. <“Verdad y Poder” in *Microfísica del Poder*. Madrid: la Piqueta, 1980, pp. 175-189 >

= 'La fonction politique de l'intellectuel' presentation of some excerpts of the interview in: *Politique-Hebdo*, 29 November-5 December 1976, pp. 31-33. <in *Ibid.*, pp. 183-189 >

<añadamos simplemente la penúltima frase que faltó en 184: “La cuestión política, en suma, no es el error, la ilusión, la conciencia alienada o la ideología; es la verdad misma.”; y las que faltaron también en 192 que son ésta y la final: “por esto la importancia de Nietzsche”. Paláu >

climatólogo que testimonia en el Parlamento europeo, el epidemiólogo que contradice los discursos oficiales, el economista heterodoxo que deconstruye las políticas de austeridad: en el fondo todos son **«intelectuales específicos»** en el sentido foucaultiano. Simplemente que ellos no se presentan como tales, y ya nosotros no sabemos reconocerlos.

Se puede añadir, con Edward Saïd, pensador del orientalismo, que la figura intelectual implica siempre una parte de exilio, o dicho de otro modo una distancia crítica con respecto al poder que hace difícil toda integración mediática confortable. Y quizás acá resida una explicación suplementaria: **los intelectuales más rigurosos rechazan precisamente el juego de la visibilidad**. ¿No es precisamente así como hay que entender el reproche que regularmente se le hace a aquellos que, como **Bernard-Henri Lévy**, querrían aún encarnar al intelectual «a la antigua»? Sobreexpuesto a fuerza de intervenir sobre todas las crisis del mundo, el filósofo mediático desacreditó su palabra y perdió en legitimidad.

Palabra dividida al infinito

No es tanto pues que los intelectuales hayan desaparecido sino el mundo que los hacía audibles y creíbles, porque el espacio en el que su palabra debía resonar se transformó profundamente. **Jürgen Habermas** había teorizado el espacio público como un lugar de discusión racional fundado sobre la visibilidad y la legibilidad compartida de los argumentos. Ahora bien, dichas condiciones se han erosionado hoy profundamente: la palabra está multiplicada al infinito en las redes sociales, las jerarquías de autoridad se han desdibujado por la desconfianza generalizada con respecto a los expertos, la atención está fragmentada en mil pedazos. En este contexto, una voz, incluso rigurosa, incluso bien documentada, difícilmente se impone de forma duradera frente al ruido ambiente.

Incluso la filósofa Nancy Fraser va más lejos. Ella sostiene que en realidad, el espacio público no es para nada el lugar unificado y racional que describía Habermas. En su artículo **«Repensar la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia tal como ella existe realmente»**, publicada en *Hermès, La Revue <Debate, Ecuador>*, introduce la noción de **«contre-publics subalternes»**: arenas discursivas en las que grupos aminorados elaboran sus propios relatos, frecuentemente opuestos al discurso dominante. La fragmentación actual no es, según ella, solamente un efecto de lo digital. También consiste en la visibilización de públicos que ya existían pero que estaban marginalizados, lo que conduce a la idea de que ninguna voz que vuela por encima puede de ahora en adelante pretender hablar por todos.

Buscar en el buen lugar

Sin embargo, lo único que ha hecho lo digital es fragmentar la atención, también ha creado nuevos formatos de intelectualidad pública. La *newsletter* analítica, el *podcast* de fondo, la seguidilla de reflexión argumentada que toda a los públicos que no logran publicar sus columnas en *Le Monde*. Pregunto: ¿estos formatos constituyen una resurgencia o una degradación de la figura intelectual? La cuestión queda abierta pero obliga a admitir que el intelectual se reinventa, en vez de desaparecer.

Sin duda que hay que renunciar a buscar a los intelectuales allá donde ellos ya no pueden estar. Nos quedamos esperando figuras unificadoras en un mundo fragmentado, palabras edificantes en una cultura de la desconfianza, verdades generales en un universo de saberes especializados. Dicho de otro modo: estamos esperando aún al intelectual del siglo XX, cuando ahora es el colectivo el que tomó el relevo del individuo. Los *think tanks* críticos, los colectivos militantes de expertos, algunas revistas de la web, encarnan hoy una forma de pensamiento crítico descentrado, sin porta-voces único y por ende siempre más difícil de “perfilar”, pero también más robusto.

El intelectual del siglo XXI se revela no tanto como un guía o un profeta solitario sino como un nudo en una red de saberes críticos. El verdadero asunto es más bien: ¿acaso somos capaces aún de reconocer al pensamiento crítico cuando ya no se presenta bajo los rasgos del «gran hombre»?

Traducido por Luis Alfonso Paláu, Envigado, co, mayo 21 de 2026



El desvío de la historia

Investigador estadounidense acogido como residente en la universidad de Aix-Marseille, Brian Sandberg detalla en esta entrevista la manera cómo la administración Trump desvía la historia norteamericana y le impone una nueva rejilla de lectura política, al mismo tiempo que le prohíbe a los universitarios la posibilidad de contradecirla.

Entrevista con **Brian Sandberg**

Mayo de 2026

Profesor de historia en la universidad del Midwest de los Estados-Unidos, Ud. trabaja sobre la religión, la violencia y la cultura política durante las guerras de religión europeas. Sus intereses históricos sobre la Revolución francesa y las guerras de Vendée han inspirado los estudios sobre los conflictos civiles y las dimensiones religiosas. Luego, sus investigaciones doctorales se han centrado en el sur de Francia, y su tesis sobre el Languedoc en el momento de las últimas guerras de religión a comienzos del siglo xvii, en la época del sitio de La Rochelle (1627-1628). Luego Ud. prosiguió sus trabajos en el Sur-Oeste, en Bordeaux,

Montpellier & Toulouse, y terminó derivando cada vez más hacia el este, para trabajar más del lado de los archivos en Marsella y en Aix-en-Provence, donde Ud. pudo continuar el análisis de las turbaciones que se desarrollaron durante las guerras de religión (1559-1629), en una perspectiva más mediterránea. Actualmente Ud. reside en el Institut d'études avancées d'Aix-Marseille Université (Iméra). Este año está Ud. en Francia en momentos de un contexto particular para los EE. UU. ¿Cómo definiría Ud. el clima actual de la investigación y de la enseñanza en ese país, en particular el de su disciplina, la historia?

Esta disciplina está siendo particularmente atacada por los cambios impulsados por la administración Trump. Me encontré en el corazón de esta problemática un poco por azar, a comienzo de su segundo mandato, en marzo de 2025. Me encontraba en Marsella con ocasión de un coloquio en la Iméra, consagrado a las conexiones entre la pequeña edad glaciaria de los siglos xvi-xvii y las guerras de religión. Era la época del movimiento Stand Up for Science, y yo trabajaba directamente sobre cuestiones que habían sido perfiladas por la administración Trump que, desde el primer día de ejercicio de su mandato, atacaba el oficio mismo del historiador, los archivos nacionales, las instituciones de investigación, las finanzas, etc. Y esto en el marco de movilizaciones ideológicas contra todos los tipos de interpretación de la historia que esta administración considera negativos: típicamente la historia del clima y de las energías, pero también la de las minorías, especialmente afro-americanas y latino-americanas, de la esclavitud, del colonialismo, del imperialismo, de las mujeres y del género.

Estos diferentes estudios cuentan con miles de artículos y de obras, que la administración actual desea suprimir, sobre todo en las agencias y las instituciones públicas, como la National Science Foundation y el National Institutes of Health, así como otros que tal vez el gran público no conoce tanto, pero que son muy importantes para la práctica de las ciencias sociales, tales como el National Endowment for the Humanities y el National Endowment for the Arts, el United States Institute of Peace y el Wilson Center, (estructura que sostiene y financia las investigaciones en ciencias sociales en general). Se ve claramente una tentativa de control del relato histórico y de la memoria colectiva estadounidense. Trump y sus colaboradores quieren imponer una lectura patriótica y nacionalista, que no debe ser contradicha por los investigadores.

Numerosos acontecimientos recientes entran en resonancia con esta situación deletérea. Piénsese particularmente en la publicación, el 31 de marzo de 2025, del decreto titulado «Restoring Truth and Sanity to American History», que conduce especialmente a perseguir a la Smithsonian Institution, que reúne numerosos museos e instituciones de investigación y de enseñanza. ¿Qué es lo que se le reprocha a esta institución y cómo se la ha censurado?

Los establecimientos culturales reagrupados en esta institución atraen un número considerable de visitantes, extranjeros y norteamericanos. Son los museos más importantes del país, que se dedican especialmente a la historia, la historia del arte y los estudios antropológicos. Trump le quiere imponer a los museólogos su propia visión y echar a los expertos. Directores de museos han sido despedidos y otros sufren fuertes presiones, especialmente cuando se trata de establecimientos que tienen que ver con la historia afro-americana.

Todo esto implica modificar la programación de los museos, cambios en el personal con el fin de ascender a los individuos cooptados que vayan en su sentido, desplazar a los sótanos

aquellos objetos que la administración no desea que el público los pueda conocer, prever inventarios casi imposibles de realizar, pero también volver a escribir una cantidad enorme de carteles. El proyecto es cambiar profundamente la manera cómo se cuenta la historia de las Américas. Pero esto llega a la historia europea y a la historia mundial, puesto que una cuestión como la de la esclavitud tiene un carácter transversal y global que implica que la modificación del relato histórico alcance esta dimensión. Pero también podríamos hablar de la cultura en su conjunto, y de la manera cómo el Kennedy Center ha sido totalmente cambiado en su programación musical y lo que ahora cuenta de la historia de la música.

Trump quiere imponer una cierta visión de la civilización occidental, cuyo concepto ha sido objeto de debates desde al menos los años 1960, y que ha sido también objeto de miles de publicaciones. Es algo completamente ideológico, anhistórico, político niega completamente el hecho de que la práctica histórica es esencialmente compleja y que supone la discusión y la reinterpretación de las fuentes y de los hechos.

Se pueden constatar otras repercusiones, ya sea en conexión con la reciente desaparición de las referencias a la esclavitud en la exposición de la President's House de Philadelphie, o también la supresión de la gratuidad de los parques nacionales el Martin Luther King Day. ¿Asistimos simplemente a una política de borradura, además de una política de reescritura y de falsificación?

Absolutamente cierto. Y esta política no es una improvisación, sino que ha sido minuciosamente preparada por un conjunto de ideólogos de extrema derecha, en particular por la Heritage Fondation que de hecho elaboró claramente el programa, aplicado hoy directamente. A partir de 1990 comenzaron los estudios sobre las *culture wars* («guerras culturales»), dedicados a los movimientos de protesta de los años 1960 contra la guerra del Vietnam, por los derechos de las mujeres y los derechos civiles, así como por los derechos de los gays, y luego más ampliamente de las personas LGBTQIA+. Todos estos tipos de cuestiones sociales y políticas iban de la mano con la posibilidad de criticar las guerras llevadas a cabo por los EE. UU. en el mundo. Todo esto tiene que ver con el asunto de las identidades, de las comunidades, de las sociedades y de las naciones, que son cuestiones históricas a través de las cuales cada uno de esos grupos se da una definición de sí mismo y de los otros, con respecto a su pasado.

Estas guerras culturales están profundamente imbricadas en la historia de los EE. UU., pero también en la historia global, en particular en la de Europa. Todas estas cuestiones se encuentran mezcladas en los grandes debates nacionales sobre la historia. Ahora bien, ha habido una repulsa muy politizada en torno a exposiciones históricas desde los años 1990, especialmente en los establecimientos que hacen parte de la Smithsonian Institution; por ejemplo sobre el bombardero Enola Gay que tuvo que ver con la bomba atómica, en momentos en que la calificación de «crimen de guerra» se debatía en el Congreso, o del internamiento de los Nippo-Americanos durante la Segunda Guerra mundial. Este mismo tipo de cuestiones las vamos a encontrar en Francia a propósito de los legados del Imperio colonial francés, de la complicidad del régimen de Vichy en la Shoah o de la memoria de la guerra de Argelia. Sin embargo este tipo de controversias históricas eran ya antes objeto de grandes debates en los EE. UU. incluso mucho antes de que llegaran a Francia.

La gran diversidad de la sociedad norteamericana contemporánea implica una contestación al legado y a la historia de cada comunidad, que debe articular su lugar en la sociedad y la política, que han estado totalmente dominadas por los hombres blancos. Fue sólo después de 1980 que se ha podido observar, en el seno del Congreso y en las agencias federales, una representación importante de las personas salidas de minorías, lo que le molesta mucho a la administración Trump. Se ha despedido a algunos generales por el color de su piel, así como las instituciones científicas son objeto de una clara voluntad de tomar el control por parte del gobierno federal. Y este quiere imponer una visión cercana a la del un *white nationalism* o *christian nationalism*, que se expresa en numerosos decretos y en decisiones de la administración, a través de un lenguaje parcial y sexista.

Se reencuentra en los debates que Ud. evoca un eco de una controversia reciente: el Proyecto 1619. ¿Podría Ud. hablarnos de él? Y también relacionarlo con la preparación de las festividades con motivo del 250° aniversario de los EE. UU., que piensa celebrar la Declaración de independencia del 4 de julio de 1776, para los cuales parecería que Trump quiere instrumentalizar este acontecimiento para edulcorar la historia de los EE. UU. de sus aspectos llamados «negativos», dejando caer en paracaídas así una «magaización» de la historia...

Desde hace muchos años se vienen preparando muchas cosas, como ocurre cuando se vienen las grandes conmemoraciones. Esta fecha de 1776 está inscrita en la memoria colectiva estadounidense como el momento fundador de la nación, incluso si aquello había comenzado ya un poco antes con movimientos progresistas. Más recientemente, las guerras culturales se han fijado en contextos de preparación de la conmemoración de 1776 con el Proyecto 1619, que había sido objeto de un número especial del *New York Times* en 2019, editado por la periodista afro-americana Nikole Hannah-Jones. Lo que quería era repensar el origen de la idea de América, a partir de aquella que tradicionalmente se ha pensado en los EE. UU., es decir la América británica de los Pilgrims de los años 1620^{**}. Esta publicación suscitó el debate, car pues esta fecha corresponde a la primera importación de esclavos que esté documentada en América del Norte. Según la redactora del editorial del número, aquel año de 1619 que debía ser retenido como fecha fundadora de los EE. UU., implicaba también así las nociones de colonización y de imperialismo. La controversia pronto se politizó por parte de los ideólogos de extrema derecha y por el propio Donald Trump. En respuesta edificaron el Proyecto 1776, cuyo objetivo era esquivar la cuestión de la esclavitud en provecho de la puesta en el primer plano de la independencia. No se puede olvidar que el principal redactor de la Declaración de

^{**} <La América británica de los *Pilgrims* (Padres Peregrinos) de 1620 hace referencia a la fundación de la **Colonia de Plymouth**, el primer asentamiento permanente inglés en la región de Nueva Inglaterra (actual Massachusetts, EE.UU.).

Aspectos clave de este hito:

Los protagonistas: Fueron un grupo de 102 colonos ingleses, mitad separatistas religiosos que huían de la persecución en Inglaterra y mitad personas en busca de nuevas oportunidades.

El viaje: Partieron de Plymouth (Inglaterra) a bordo del barco **Mayflower** y, tras 66 días de travesía, llegaron a las costas de Cape Cod en noviembre de 1620.

El Pacto del Mayflower (*Mayflower Compact*): Antes de desembarcar, redactaron este documento, considerado uno de los primeros marcos de gobierno democrático y de autogestión en América.

El contexto británico: Este asentamiento marcó la expansión de la América británica más allá de la colonia de Jamestown (fundada en 1607 en Virginia) y sentó las bases para el desarrollo de las Trece Colonias. IA Google>

independencia es Thomas Jefferson, que era un gran esclavista de Virginia, y que nunca cuestionó dicho sistema.

El Proyecto 1619 creó un nuevo tipo de debate público que tiene que ver con la falta de reconocimiento de la realidad de la esclavitud y del colonialismo por parte de las instituciones.

Todos los documentos que están en la base de la fundación legal de los EE. UU. legitiman e institucionalizan la esclavitud y esto le molesta mucho a Trump. Este movimiento querría que cuando se hable de la historia de los EE. UU. de América, nos limitáramos a una historia particular, es decir a la de los ingleses protestantes que huyeron de la Gran-Bretaña. Ahora bien, el Proyecto 1619 creó un nuevo tipo de dinámica y de debate público –duplicado por el asesinato de George Floyd– que tiene que ver con la falta de reconocimiento de la realidad de la esclavitud y del colonialismo por parte de las instituciones. Y esto no lo acepta el movimiento MAGA.

Parece ser que una nueva consigna apareció en las manifestaciones anti-Trump: «Resistir como en 1776». ¿Cuál es el estado de la resistencia frente a estos múltiples ataques? ¿Acaso organizaciones dedicadas a la investigación y a la enseñanza de la historia? Y a su nivel, ¿cómo se establecen estos diferentes niveles de resistencia?

Existen importantes manifestaciones ciudadanas a las que he asistido especialmente en Chicago y en Europa, en las que regresan algunas consignas que tienen que ver con la defensa de las ciencias, de la educación pública o de las instituciones y de los establecimientos, como la National Science Foundation o la Smithsonian Institution. Los mecanismos de resistencia que han montado las organizaciones de investigación y de educación superior son igualmente muy importantes. En toda la historia del país nunca habíamos visto una administración tan encarnizada en aniquilar la historia, pero también el rol de la experticia de los científicos en todos los dominios, desde las vacunas hasta las cuestiones climatológicas y medioambientales. Por primera vez, instituciones como la American Historical Association, de la que soy miembro, han tenido que tomar posición en los *mass-media* y llegar hasta presentar numerosas demandas, en conexión con asociaciones científicas o de los museos, contra la administración Trump, y en especial contra el desmantelamiento de la National Endowment for the Humanities, que es la agencia federal encargada del financiamiento de la investigación y de nuevos proyectos en historia y en ciencias humanas. La defensa se hace pues en los juzgados, incluso si esto exige tiempo y depende de los jueces. Lo que es una novedad es ver cómo estas instituciones han tenido que defender abiertamente los intereses de la ciencia. En el caso de las universidades, esta resistencia ha llegado a tomar la forma de tutelas para defender el estatus de los expertos, contra la supresión de las visas de docentes y de investigadores extranjeros.

Ud. mismo organizó una jornada de estudio, el 12 de febrero de 2026 en la Friche la Belle de Mai, que tuvo por tema «La historia discutida», que movilizó en particular el concepto de «guerras culturales». ¿Cuál es la importancia que tiene este debate en Francia?

A mi manera de ver este debate tiene un carácter global, que concierne tanto a los EE. UU. como a Europa. Las *culture wars*/«guerras culturales» se declinan en diferentes versiones a través de todos los países, y se han globalizado. La masificación de las redes sociales ha permitido la

difusión de los discursos anti-expertos, anti-científicos y «anti-woke». Esta palabra «woke» hacía parte del vocabulario de Martin Luther King y de otros líderes del movimiento de los derechos ciudadanos. No es pues nuevo. Pero en su uso contemporáneo, sí se trata de una invención de los ideólogos de extrema derecha, especialmente de Christopher Rufo, quien, luego de la aparición de aquel número especial del *New York Times* sobre el Proyecto 1619, fue uno de los primeros en servirse de ella como de una invectiva. Por este motivo se lo puede considerar como el fundador de la marca «anti-woke». Cuando vine a Francia en el 2020 y el 2021 para hacer mi trabajo, quedé verdaderamente impresionado de ver este término en circulación en el debate público y masivamente “respaldado” por los *media mainstream*.

Por esta razón, me decidí a realizar la jornada de estudio a propósito del desvío de la historia por parte de intereses diferentes de los políticos, pero también de las grandes empresas. Es la disciplina en su conjunto la que está siendo afectada por este fenómeno, todas sus temáticas han sido impactadas y no solamente la de la revolución estadounidense. Todos los tipos de historia son utilizados de forma sesgada por parte de grupos identitarios para sus propias necesidades.

Los trumpistas con frecuencia recurren al término «patriotas», el que se utilizaba en el tiempo de independencia para calificar a los que participaban en la lucha contra George III, rey de la Gran-Bretaña –sus fuerzas leales–, para plantarse como únicos depositarios de la identidad americana. Afirmaban su relato como constituyendo la sola y única historia americana, la de los hombres blancos nacionalistas, que sin embargo es contradictoria con la realidad de aquella época, que era mucho más compleja. Se trataba también y sobre todo de una guerra civil, en la que las mujeres, los inmigrantes y los esclavos también participaban, incluidos los antiguos esclavos manumitidos. Todos estos tipos de individuos participaron a la vez en la dinámica revolucionaria y en el conflicto fratricida que la acompañaba, a sabiendas que los leales fieles a la corona británica eran más numerosos que los independentistas, lo que se olvida hoy ampliamente. La mayor parte de ellos fueron por lo demás expulsados hacia Canadá después de la guerra. Ahora bien, Donald Trump y sus secuaces no quieren una historia compleja, quieren que sea simple y acorde con su visión política.

Conversación tenida con Rémi Baille y transcrita por Benjamin Tuil

Traducido del francés al español por Luis Alfonso Paláu, Envigado, co, mayo 24 de 2026.

Henri Maldiney. *Regard Parole Espace*. “La estética de los ritmos” (1967). Lausanne: l’Age d’Homme, 1973 & 1994. pp. 147-172.

I- EL DESTINO DEL ARTE Y EL NACIMIENTO DEL RITMO

El filósofo es un perturbador. Es ese su rasgo en común con el artista, si es verdad (como dice G. Braque) que el arte se hace para perturbar y que la ciencia tranquiliza. Trastorna la buena conciencia, incluso y sobre todo científica. Pero comienza por conmover la suya. A este respecto la estética es ejemplar. Su primera pregunta pone en juego su propia existencia con la de su objeto. Esa pregunta es: ¿puede el arte morir? ¿Debe morir el arte? “Está muerto”, responde Hegel. Esta constatación del deceso se presta a la ironía. Data de hace siglo y medio durante el cual el arte ha tenido y tiene aún una bastante buena sobrevivencia. Pero que la multitud de los artistas ¡no produzca la ilusión! Schiller nos previene: “Pues hay muchos buenos e inteligentes; pero todos sólo cuentan por uno, pues son gobernados por el concepto. Triste es el imperio del concepto; con mil formas cambiantes él no hace sino por una, indigente, vacía”².

Hegel es el filósofo del concepto, pero el concepto hegeliano no es una idea fija; y los versos que cita de Schiller toman entonces otro sentido, aún más grave para el arte. El concepto es el sentido que gobierna todo a través de todo. No un sentido completamente hecho que espera ser sacado a luz, sino un sentido que se efectúa él mismo en la historia del mundo y que, produciéndose en ella, produce aquí la luz a la cual él mismo nace. El arte ha sido esta luz donde el espíritu se sabía él mismo como espíritu. Ha sido el más vivo de la vida. Pero el arte no vive del espíritu sino el tiempo que el espíritu vive del arte. Ahora bien, ese espíritu superó esta forma de sí mismo, cesó de constituirse y comunicarse bajo una forma sensible en las obras de arte. De acá en adelante ha de realizarse y expresarse en las conductas y las situaciones humanas que son su existencia efectiva, y saberse en ellas como sujeto y objeto de su mundo. El papel del arte es solamente el de ordenar el decorado de la vida, de una vida cuyo sentido se decide por fuera de él. La estética le debe ceder su lugar a la ética.

Casi al mismo tiempo que Hegel, el amigo de juventud, el amigo del pacto de Tubinga, Hölderlin, defiende un lenguaje contrario:

“Pero lo que permanece, lo fundan los poetas”³.

También la estética es una ética. *Ethos* en griego no quiere decir solamente manera de ser, sino también permanencia. El arte le prodiga al hombre una estancia, es decir un espacio donde tenemos lugar, un tiempo donde estamos presentes; y a partir de los cuales se efectúa nuestra presencia a todo, nos comunicamos con las cosas, los seres y nosotros mismos *en un mundo*, lo que se llama habitar.

“Poéticamente habita el hombre en esta tierra...”⁴

² Schiller. *Tabulae Votivae*. Citado por Hegel en la “Introducción” a las *Lecciones de Estética*.

³ Hölderlin, poema “Andenken” <“Recuerdo”>, comentado por Heidegger en *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, “La esencia de la poesía”. Barcelona: Ariel, 1983. p. 61.

⁴ Hölderlin, poema “En amoroso azul...”, <comentado por Heidegger, *ibid.*, p. 62>.

Y ¿cuál es esta estancia? Hölderlin lo dice en las tres primeras palabras de un poema:

Komm! ins Offene!
¡Ven! ¡en lo Abierto!

Para cuántos esta palabra: lo *Abierto* está cerrada, indiferente o letra muerta; porque precisamente ella es voz viva, pero la vida sólo es para ellos una falta de ortografía en el texto de la muerte, en el contexto de las configuraciones objetivas, en las cuales el hombre se tematiza y se vuelve un objeto, y no un existente. De poeta en poeta, de existente en existente, lo Abierto de Hölderlin tiene su resurgencia con R. M. Rilke en la Octava *Elegía del Duino*:

Ven con todos sus ojos las criaturas
lo Abierto. Sin embargo, nuestros ojos
están como al revés y colocados
alrededor de su salida libre
como trampas...
... Los hombres nunca, ni siquiera un día,
ante sí tienen el espacio puro
donde la flor al infinito se abre.
Siempre está el mundo alrededor. Y nunca
el Ninguna parte sin negación;
Lo puro, sin control, que se respira
Y se sabe infinito y no se ansía.
... ¿Qué es el Destino? No más que eso: siempre
estar delante y nada más, *delante*.♦♦

Sólo escapa al delante y al destino el que no comienza por poner al mundo en perspectiva, y que no hace de su presencia un objeto, para ponerlo en vitrina o meterlo en un marco en una representación. El artista es ese hombre. De ninguna manera diferente a vosotros en el origen, puesto que “como vosotros —dice Paul Klee— ha sido echado en un mundo donde debe orientarse bien que mal”⁵; diferente sin embargo en que busca una salida en ese origen mismo, a la cual accede poniéndola por obra, pero con una condición: que su propia obra esté en un estado de origen perpetuo.

Sin embargo el primer momento es claramente, como lo dice Klee, estar perdido. Estar-perdido es la situación del hombre en el espacio del paisaje, primera forma del “Ninguna parte sin negación”. El espacio del paisaje debe su significación precisa y su estatuto psicológico y existencial al análisis que Erwin Straus ha hecho de él en un estudio de las *formas de lo espacial* publicado en el “*Nervenartz*” en 1930⁶. El espacio del paisaje o el paisaje (pues en él el espacio y el mundo son uno) comienza antes de la pintura de paisaje que lo revelará. Plenitud envolvente en medio de la cual estamos *aquí*; es la espacialidad primordial que no comporta ningún sistema de referencia, ni coordenadas ni punto de origen. En el paisaje estamos investidos por un

♦♦ <Rainer María Rilke. *Elegías del Duino*. Librodot.com>

⁵ Paul Klee. Conferencia sobre *el Arte moderno* dada en Jena el 25 de junio de 1924. <Teoría del arte moderno. Buenos Aires: Cactus, 2007>.

⁶ Erwin Straus. *Die Formen des Räumlichen*, in *Psychologie der Menschlichen Welt*. Berlín, 1960.

horizonte que está ligado cada vez a nuestro aquí. Ahora bien, la relación aquí-horizonte excluye toda sistematización del espacio que nos proveyera puntos de referencia. Cuando caminamos en el espacio del paisaje siempre estamos en el origen, en el aquí absoluto. Ninguna vista dominante, ninguna regla de transformación, nos permite determinar emplazamientos en relación mutua en un conjunto orientado. El término progresión no tiene ningún sentido en el paisaje. No nos desplazamos *a través* de él, sino que marchamos *por él* de aquí a allí, envueltos por el horizonte que, como el aquí, continuamente se transforma en sí mismo. En este caminar de aquí-ahora al allí-ahorita, no solamente marchamos sin rumbo, sino que nuestra marcha está franqueada por ese mínimo de esquemas motores que dan a nuestra vida, a través del flujo del tiempo, el aspecto de una historia; y ella se integra en el espacio, sin preocuparse por ninguna orientación o medida previas dadas en el espacio geográfico. Entre el espacio del paisaje y el espacio geográfico existe toda la diferencia que hay entre el camino y la carretera. Pero sólo se encamina por pleno paisaje el verdadero caminante abierto a la extensión que se abre a él, y que marcha, donde esté, por el mundo entero. Mi relación con el paisaje es circular. Me envuelve bajo un horizonte determinado por mí, aquí; y no estoy *aquí* más que a lo ancho del espacio bajo el horizonte del cual yo estoy presente a todo, y por todas partes por fuera de mí. “Es imposible —escribe Straus— que el espacio geográfico se despliegue nunca a partir del paisaje donde estamos despistados (caídos por fuera de todo camino posible), y donde en tanto que hombres estamos perdidos”⁷.

Que esta perdición sea el primer momento del arte, nunca nadie lo ha dicho mejor que Cézanne:

“En este momento no soy mas que uno con mi cuadro (= No el cuadro pintado, sino el mundo por pintar). Somos un caos irisado. Vengo ante mi motivo, aquí me pierdo... Germinamos. Me parece, cuando cae la noche, que no pintaré y que nunca he pintado”⁸.

Ninguna distancia entre el mundo y el hombre, entre esta lluvia cósmica donde Cézanne “respira la virginidad del mundo” y “esta alba de nosotros mismos por encima de la nada” que no pueden recoger las “manos errantes de la naturaleza”. Pero en un segundo momento Cézanne reencuentra, gracias al dibujo, a la “terca geometría”, la “medida de la tierra”.

“Lentamente las fundaciones geológicas se me aparecen... todo cae aplomo... Comienzo a separarme del paisaje, a verlo”⁷.

Luego viene la “catástrofe”. Todo ese equilibrio se derrumba en la irreprimible irrupción del espacio. “Las tierras rojas salen de un abismo”. “Veo. Por manchas. El estribo geológico... el mundo del dibujo se ha derrumbado como en una catástrofe. Un cataclismo se lo ha llevado”⁷

⁷ Erwin Straus. *Vom Sinn der Sinne*, p. 336.

⁸ Joachim Gasquet. *Cézanne*. París: Bernheim, p. 136.

⁷ *Ibidem*.

⁷ *Ibid*.

“Abismo” dice Cézanne. Paul Klee dice: “Caos”. El abismo es lo abierto del caos, que es abertura. La primera respuesta al abismo es el vértigo. En el vértigo somos presa de todo espacio, él mismo abismado en sí mismo en una huida universal en torno a nosotros y en nosotros. El vértigo es una inversión y una contaminación de lo cercano en lejano. Para el hombre con vértigo en una pared, la parte de arriba, lado protector y próximo, se endereza hasta volverse desplomante y vibra con un movimiento de expulsión sin fin, mientras que el origen allá abajo se hunde aún más en una lejanía cada vez más profunda y que comienza bajo sus pies. El cielo bascula con la tierra en un torbellino sin parada. Ni el hombre está en el centro, ni el espacio es el lugar. Ya no hay un *allá*. El vértigo es el *automovimiento del caos*. En una de sus lecciones de base a la Bauhaus, Paul Klee llama al caos un “no-concepto”⁹. No está en equilibrio con nada, “eternamente permanece sin peso ni medida”. “Siendo nada o nada siendo”, ignorando la ley de las contradicciones, “su símbolo gráfico es el punto que propiamente no es un punto: el punto matemático. Su símbolo sensible es el gris”. El caos es el punto gris que no es ni blanco ni negro, ni cálido ni frío, ni arriba ni abajo, “punto no dimensional, perdido entre las dimensiones”. Hegel lo llama la noche del concepto y añade esta expresión extraña: que el concepto es, en su noche, “el secreto creador de su nacimiento”¹⁰. Paul Klee dice así mismo, en otro lenguaje, que el mundo nace del punto gris que por sí mismo es caos. “El momento cosmogénico está ahí; la fijación de un punto gris en el caos”. Así el mismo punto que representa el caos está en el origen del mundo. ¿Dónde está pues la diferencia? Klee la formula así: “Un punto en el caos; el punto gris establecido salta por encima de él mismo en el campo donde él crea el orden... De él irradia el orden, así despertado, en todas las dimensiones”¹¹. Entre este haz embrollado de líneas aberrantes donde la mirada no tiene donde agarrarse (con el que Paul Klee ilustra el caos¹²) y la irradiación del espacio a partir de un origen instaurado en un salto, no hay nada distinto al Ritmo. Es por medio de él que se opera el paso del caos al orden. “En el comienzo era el ritmo” dice Hans von Bülow. El Ritmo es la segunda respuesta al abismo.

En el Ritmo, lo Abierto no es apertura sino patencia. El movimiento no es ya acá de engullimiento sino de emergencia. En la historia de la pintura tres veces el espacio del paisaje llegó a su develamiento en lo Abierto: una vez en China con el paisaje “Montaña(s) y agua(s)” de los Song; una vez en el siglo XVII con los más grandes paisajistas holandeses; una vez en la tonalidad impresionista con los paisajes de Cézanne, de Van Gogh y de Seurat; las tres veces por el ritmo ¿salido de qué abismo? La experiencia puede responder.

Tenemos acá un hombre de pie en un polder de Holanda. ¿Qué es él desde que se experimenta en su entorno? Un hombre desbordado por el espacio que por todas partes lo envuelve y lo atraviesa, y que con toda su presencia él mismo frecuenta, perdido entre la inmensidad descubierta del cielo y la extensión irradiante de la tierra

⁹ Paul Klee. *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form – und Gestaltungslehre*, herausg. von Jürg Spiller, Basel, 1964, p. 3.

¹⁰ Hegel. *Phänomenologie des Geistes*, Jubiläumsausgabe, vol. II, p. 528.

¹¹ Klee, *ibid.*, p. 4.

¹² *Ibid.* p. 52 (dibujo).

a lo largo de sus pasos. Que él trate de acoger y de recoger aquí, en su conciencia de sí o en una palabra significativa, el espacio omnipresente en la amplitud del cual tiene lugar, o simplemente de expresar por un gesto o un grito la hipoteca vivida que las lontananzas del paisaje tiene sobre su presencia cercana; que trate en suma de igualar el espacio donde él existe, experimentará su impotencia, se probará a él mismo como presencia en fracaso; el espacio es innegable.

Ahora bien, id a ver en el museo de Ámsterdam el “paisaje de polder” de Jan Van Goyen.



Allá, el fracaso se ha superado, la trascendencia sorprende. El mundo —“Tierra y Cielo”, como en China “Montaña(s) y agua(s)”— se comunica con él mismo en *lo abierto* aquí convocado; y *nosotros estamos allí*. Como los pintores chinos hablan de la triple perspectiva de las montañas: de arriba abajo, de abajo hacia arriba, y en la lejanía, nosotros podemos aquí hablar de una triple perspectiva, es decir de tres éxtasis del espacio, en extensión, alejamiento y altura, unidas en una sola abertura del espacio en la unidad de un mismo ritmo. Tierra y cielo se constituyen aquí en su fibra espacial por un tejido de transparencias y de opacidades, salidas de los encuentros discontinuos de un gris coloreado, a doble valor cálido y frío, recortándose sin cesar con la base continua de un púrpura resurgente. Para esto era preciso igualar, en una mirada simple, esos dos lugares desiguales igualmente inigualables: el espacio del mundo y el de la menor sensación. Por una parte, echados al mundo en una situación obsidional donde tenemos por tanto parte ligada con lo que sitia, existimos en peligro del espacio (y del tiempo) como San Michel-en-peligro-de-mar. Surgido al mundo entero en el surgimiento vertical de su cuerpo, punto de exclamación colocado en medio de las cosas en la sorpresa del “hay” y de ser *ahí*; el hombre busca recogerse a partir de sus extremos lejanos. Por otra parte, el evento de una sensación en su proximidad es un advenimiento de todo el fondo del mundo, como cuando un desvío

de una calle, un rostro, una voz, un charco de sol sobre un muro, o la corriente del río, desgarrando al mismo tiempo la película de nuestro film cotidiano, nos sorprenden con *ser* y con *estar ahí*. Lo Real es lo que no esperábamos, y que siempre sin embargo está siempre allí. A través de una sensación cuya apariencia no está cortocircuitada por el aparecer, se realiza la “Urdoxa”, la creencia originaria en lo Real: “hay y yo estoy allí”.

De este modo, en los dos extremos de la experiencia, el espacio (como el tiempo) no es mi morada sino porque me pone en estancia de existir. ¿Cómo asegurarle el lugar a este rebasamiento que es la existencia, en una obra en la que permanece integralmente, donde nuestra inigualable presencia tenga su estadía? ¿Cómo igualar lo inigualable? El arte nace de esta obligación a lo imposible. Y el ritmo es la verdad de esta comunicación primera con el mundo, en la que consiste esencialmente la αἴσθησις de la que la estética saca su nombre, la sensación en la cual el sentir se articula al moverse. R. M. Rilke no dice nada distinto en el “Soneto a Orfeo” que comienza por “Atmen!” (= Respirar)

¡Respirar! invisible poema,
puro, incesante intercambio de nuestro ser
contra el espacio del mundo
en el que rítmicamente me cumplo.

Ola única de la que soy el mar creciente**

Así desaparece el enfrente. El ritmo deja que sea lo Abierto. Si el arte no le debe todo al Concepto, sí se lo debe al ritmo. Acá se separan lo lógico y lo estético. Y confundirlos en una doctrina del arte, es una ignorancia tan grave como confundir — cuando se caza *Moby Dick*— la cabeza de un cachalote y la cabeza de una ballena blanca, colgadas para vosotros por Melville a los dos flancos del “*Pequod*”.

II- DE LA FORMA AL RITMO

No hay estética más que del ritmo.
Sólo hay ritmo estético.

Estas dos proposiciones no son el anverso la una de la otra. Pues la palabra estética no tiene el mismo sentido en las dos.

En la segunda, donde está tomada en el sentido más amplio y más primitivo, estético se refiere al griego αἴσθησις (= sensación) y recubre todo el campo de la receptividad sensible. Decir que todo ritmo es estético es decir que la experiencia del ritmo —en la cual lo reencontramos *allí y como él* “tiene lugar”— es del orden del sentir (y de la comunicación en el sentir). Pero una estética del ritmo o de los ritmos solamente se reporta a la dimensión del arte y de lo bello, y su campo se limita a lo sensible artístico. ¿Esta marcha de lo ancho a lo estrecho, es progresiva y continua? O, por el contrario ¿hay ruptura y salto —más o menos fraccionados— de un dominio al

** <Barcelona: Lumen, 1983>

otro, es decir discontinuidad y mutación entre la estética sensible y la estética artística?

Nuestra tesis es:

“El arte es la verdad de lo sensible porque el ritmo es la verdad de la ‘αἴσθησις’”.

Para dar a entender, no el sentido todavía, sino la dirección de sentido de lo que llamamos aquí la verdad, decimos: “el arte es la perfección de las formas inexactas que escapan por una parte al concepto, y por la otra al espacio y al tiempo matemáticos. Y así como la luz coherente del *laser* exige el empleo de cristales impuros, un ritmo verdadero es incompatible con la exacta medida de sus elementos fundadores”¹³.

Acabamos de hablar de ritmo y de formas, y el lenguaje del arte siempre los cuestiona. Sus relaciones son ambiguas, pero la aclaración de esta ambigüedad constituye la primera aproximación del ritmo. Dejemos pues al arte ser y veamos cómo formas y ritmo se articulan en él. Entonces sorprendamos al ritmo *obrando* en el funcionamiento de las formas.

¿Qué es una forma en pintura, una forma en un cuadro? Jean Paulhan llama informal a un arte en el que el acto de pintar y el acto de ver no se regulan ya sobre imágenes de las cosas. Informal es entonces el antónimo de figurativo, y forma el sinónimo de figura¹⁴.

Extraño trastrocamiento, pues en ninguna pintura (figurativa o no) la imagen es la forma. Como tampoco la forma es un depurado de la imagen o (inversamente) su modulación, es decir, en los dos casos una “epítesis”. Imagen y forma son dos cosas. Y sin embargo, sólo hay un elemento; esta línea de Piero della Francesca por ejemplo. Es a la vez recorrido y contorno, vía y límite, cursiva y estable: “Dos en uno a causa de la unión”. Pero en esa unión, es la forma la que anima la imagen, que no es una copia. Los frescos de Arezzo, la *vista de Delft* de Vermeer, una infanta de Velásquez no son fotografías, ni siquiera sublimadas.



Frescos de Arezzo de Piero della Francesca

¹³ Esta afirmación es paradójica, por no decir incomprensible, en tanto que uno se obstina en confundir de cerca o de lejos el ritmo y la cadencia.

¹⁴ Jean Paulhan. *L'art informel* (elogio). N.R.F., 1962.



¿Qué es lo que las distingue? La manera como la imagen se entrega, el cómo de su aparecer. En una fotografía, la imagen se ofrece —como se constituyó— a partir del objeto del que ella es la imagen. Requiere —y esto es suficiente para su definición— *la intencionalidad* de su modelo. Por el contrario, el surgimiento de la *vista de Delft*, donde los tres elementos cielo, tierra y agua comparecen en un mismo deslizamiento de la extensión —cuyos “formantes” puramente fenoménicos (reflejos, sombras, luces) están estructurados por “fonemas” puramente pictóricos, que articulan una sola y misma diástole del espacio— tiene lugar en la sorpresa <surprise> y el asombro. Algo en ella supera la toma <prise>, la vista <prise> objetiva, la captación de un objeto en imagen.

Nunca las estructuras de las imágenes pictóricas (excepto en el academicismo) son las de sus mal llamados modelos. En una obra figurativa, la imagen tiene por función esencial no imitar sino aparecer (con lo que esta palabra, tomada absolutamente, comporta de contradictorio en esta exigencia de apertura abrupta, hecha de evidencia y de inmotivación). Esta emergencia constituye el irreprimible momento donador de la obra de arte. Este fue el sentido y el no sentido de la iconoclasia en Bizancio: haber percibido la potencia de las imágenes sin haber reconocido su fundamento. Los mosaicos de Ravena o de Salónica no son un teatro de sombras humanas o divinas. Aquí transfiguración significa rigurosamente metamorfosis: cambio de forma a nivel de la existencia sorpresa. Y es la *forma* de la existencia, inseparable de su sentido, la que se encuentra en este momento *transformada*. Estas obras nos abren a ese momento perpetuamente otro, donde la *procesión* de la luz sin forma encuentra y abriga en el espacio mismo de su irradiación, la *conversión* de las líneas de contorno discontinuas, generadoras de formas, y por

ellas, de imágenes. Éstas comportan en el acto originario donde se “exponen” un momento aparicional.



La reina Teodora y su corte



Pablo en Salónica

Ahora bien, ese momento no depende del objeto sino de la mirada. Mirada del que está allí presente¹⁵, y cuya presencia es fabricada completamente por las estructuras de la obra en funcionamiento, es decir: animada y constituida por las formas. Aquí la regla es clara: en una gran obra de arte no existe ni un solo elemento (punto, línea, superficie, color) que no pertenezca al espacio total, antes y con miras a pertenecer a una imagen local. Esta ley se manifiesta evidentemente allá donde la obra está más desnuda, especialmente entre los más grandes grabadores: Hércules Seghers, Durero, Rembrandt.

Aquella línea de Seghers, antes de definir una imagen (un plegado de terreno, por ejemplo) —y en enlace y acción recíprocas con todas las otras líneas (horizontales sobre todo) que no tienen nada que ver con esa plegadura de allá, ni con ninguna otra—



cifra el espacio *entero* del grabado; y es en él, lugar de todas las

¹⁵ “Ante él que está allí presente se levantan y despiertos se convierten en custodios de vivientes y de muertos” <R. Mondolfo. *Heráclito*. “Fragm. 63”. México: Siglo XXI, 1981. p. 38>. Así surgen esas formas guardianas del ser que Baudelaire nombró en los *Faros*. Pero la presencia del espectador está ella misma condicionada por las formas en acto de la obra. Hay acá un ciclo de la obra y del testigo.

líneas articuladas, apertura de la extensión, impulso del horizonte —el todo conjugado en la tensión única de fuerzas contrarias— donde todas las imágenes se ofrecen.

Si por ende el arte figurativo pone en movimiento imágenes, él mismo sólo se mueve en el acto de las formas. El acto de una forma es aquel por el cual *una forma se forma*; es su autogénesis. Una forma figurativa tiene pues dos dimensiones: una dimensión “intencional-representativa” según la cual ella es imagen, y una dimensión “genético-rítmica” que produce precisamente una forma. El ritmo de la forma comanda y asume la motricidad de la imagen, y determina la tonalidad afectiva según la cual —antes de cualquier representación objetiva sensible— visitamos el mundo de una manera significativa a través de la imagen. Teje el espacio (y el tiempo) de una significación existencial, es decir con una presencia significativa. Así es como ocurre en la “Batalla” de Uccello que está en Londres:



tensiones contrarias de una forma casi circular, moviéndose en sí mismo al límite del estallido, y de una vertical que es a la vez su negación y su salida, arrastrada ella misma por un abanico de oblicuas a través de la circularidad perpetuamente escondida del cuadro, surgida en la diástole resolutive de un instante suspendido... la cox solemne de un caballo de Uccello.

Poco importa que el arte sea figurativo o, como se dice, abstracto. El auténtico arte abstracto no se contenta con sustituir imágenes por signos; no propone signos sino configurados y superados por el gesto de la forma. Figurativo o no, el arte vive de la vida de las formas que es génesis.

“Werk est Weg” dice Paul Klee, “la Obra es vía”. Una obra es el camino de ella misma. Sólo existe para abrirse el camino de su propia formación. También Klee la llama en alemán no *Gestalt* (= forma, estructura) sino *Gestaltung* (= formación, organización formadora). “La teoría de la *Gestaltung* se preocupa por los caminos que conducen a la *Gestalt* (forma). Es la teoría de la forma pero en tanto que pone el acento en la vía que allí conduce”¹⁶. No hay pues obra “hecha” sino solamente “haciéndose”. Las formas en su génesis no solamente configuran su espacio sino que lo configuran

¹⁶ Klee. *Ibid.*, p. 17.

temporalmente. Los caminos de la forma son “caminos que marchan” o corrientes sin orillas. Lejos de ser un vector, señalable y calculable con respecto a un sistema de referencia permanente, una forma estética crea su sistema de referencia a cada instante decisivo de su autogénesis. Una forma, una obra, funcionan como un mundo. No están en el espacio y en el tiempo sino que —como ellos están en el mundo— el espacio y el tiempo están en ellas.

Ahora bien, entre Gestalt y Gestaltung, entre la forma tematizada en estructura y la forma en acto, existe toda la diferencia del ritmo. Gestaltung y ritmo están ligados. Auténticos o deficientes, sus respectivos estatutos son paralelos. La lengua aquí nos enseña. El alemán Gestaltung no tiene corrientemente el sentido activo que le da Paul Klee. Tiene muy frecuentemente el sentido no de un proceso y de una “morfogénesis” sino el de un corte operado en ese proceso, de una toma de vista instantánea. Por un extraño, pero significativo encuentro, lo mismo pasa con el griego ρυθμός (de donde viene ritmo). Estudiando la noción de ritmo en su expresión lingüística, E. Benveniste muestra y demuestra que, a pesar del sentido del radical ρυ (= correr) sobre el cual se formó, la palabra ρυθμός no designa un fenómeno de escorrentía, de flujo, sino la configuración asumida a cada instante determinado por un “moviente”, ρυθμός pues quiere decir forma, como σχημα (= esquema). Pero otra especie de forma.

“Cuando los autores griegos toman ρυθμός por σχημα, cuando nosotros mismos lo traducimos por forma, en los dos casos lo que hacemos es una aproximación. σχημα se define como una ‘forma’ fija, realizada, colocada de alguna suerte como un objeto. Por el contrario ρυθμός, según los contextos donde aparece, designa la forma en el instante en que ella es asumida por lo que es moviente, móvil, fluido; conviene al *pattern* de un elemento fluido, a una letra arbitrariamente modelada, a un peplo que se ha dispuesto a su gusto, a la disposición particular del carácter y del humor. Es la forma improvisada, momentánea, modificable”¹⁷. Está en relación con “una representación del universo en el que las configuraciones particulares del movimiento se definen como ‘fluentes’”. Pero una configuración que resulta del arreglo o de la disposición *instantánea* de un elemento fluido, o fluyente, no es un ritmo; le falta acá la continuidad interna de una duración, el gesto del moviente, en que el conjunto de los acontecimientos del tiempo vivido tiene su coherencia, y esta concordancia donde la oposición del instante y del tiempo se suprime, cuando —precisamente en el ritmo— todo está en Uno, y *todas las cosas son Una*¹⁸. Los ejemplos citados testimonian un sentido del ritmo que supera toda especie de percepción figural. Escritura y Movención evocan juntas una letra, o mejor aún un carácter, moviéndose en su propio trazado. La antigua caligrafía china conocía una “escritura de hierba” que se movía como hierba bajo el viento. Este sentido de la forma en formación, en transformación perpetua en el retorno de lo mismo, es propiamente el sentido del ritmo. Hay que colocarlo bajo el signo de Heráclito. Pero no está en el “todo fluye”; está

¹⁷ E. Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*. 1966. “La noción de ritmo en su expresión lingüística” <No incluido en la primera edición al español que realizó Siglo XXI, en 1971> [Se dice que existe traducción al español in Émile Benveniste, *Problemas de Lingüística general I*, Siglo XXI, México, 1997].

¹⁸ Heráclito. *Los filósofos presocráticos I*. fragm. 50. Madrid: Gredos, 1981. p. 386.

en la alianza sorpresa del “tiempo niño que juega”¹⁷ y del “gobierno de todo a través de todo”¹⁹. El ritmo está en los remolinos del agua, no en el curso del río.

Pero el sentido del ritmo puede ponerse tieso. De curiosa manera así aconteció de Heráclito a Platón. Pues es hacia este sentido antiguo aún innombrado que Platón inclina su definición del ritmo. Llama *ρυθμός* “al orden del movimiento” y lo aplica ante todo a “la forma del movimiento que el cuerpo humano realiza en la danza y a la disposición de las figuras en las cuales ese movimiento se resuelve”²⁰. Es una estética del número y de la forma, como su metafísica es la del *εἶδος* y de la *ἰδέα* que quiere decir: forma. La medida introduce el límite (*πέρας*) en lo ilimitado (*ἄπειρον*). Ahora bien, el destino del ritmo se juega entre estos dos extremos: muere de inercia o de disipación.

III- EL SER DEL RITMO

¿Qué es —rigurosamente— el ritmo?

Se puede, se debe determinar científicamente las condiciones fisiológicas, físicas, psicológicas, de su aparición, de sus variaciones, de su desaparición; pero esto no nos dice nada de lo que es él *en sí mismo*. Cuestión metafísica, respuesta ineficiente, piensan muchos; quien tiene el hecho no tiene nada que hacer con la esencia. Pero precisamente el ritmo es en el sentido propio metafísico; tiene lugar más allá de los fenómenos físicos, sus elementos fundadores. Porque él es “producto”, concepto y hecho son uno solo. La esencia del ritmo da lugar a ciertos equívocos que siempre son también malos entendidos de la experiencia, entre los cuales el más común es la confusión del ritmo y de la cadencia. Clásico, casi oficial, data de Aristóteles que define el ritmo como el orden de los tiempos.

Los propios músicos contemporáneos han tenido dificultades en deshacerse de este sentido que les parece corresponder a lo discontinuo; y buscan explicarse a través de él con las dos dimensiones opuestas de la continuidad y de la discontinuidad del ritmo²¹. Pierre Boulez, como antes de él K. Stockhausen, habla de unidades

¹⁷ fragm. 52.

¹⁹ *Ibid.* fragm. 41, p. 385.

²⁰ Expresión de A. Riegl para designar la ley de las estructuras tectónicas, regulares como los planos de los cristales naturales. Por ejemplo el arte de las Pirámides y de las otras formas del arte egipcio sagrado.

²¹ La extrema tensión de las tentativas teóricas de K. Stockhausen y de P. Boulez testimonia la inaproximable proximidad en la que están del espacio y del tiempo rítmicos. Pierre Boulez trata de constituir un análogo del tiempo de presencia, haciendo variar las texturas del tiempo objetivo, como pone —no por aparte sino simultáneamente— “el acento sobre la variabilidad del espacio” (*Penser la musique*, p. 95). A título del espacio, ofrece una notable definición del continuo: “Seguramente que no es el trayecto continuo ‘efectuado’ de un punto a otro del espacio (trayecto sucesivo o suma instantánea). El continuo *se manifiesta* por la posibilidad de *cortar* el espacio siguiendo ciertas leyes; la dialéctica entre continuo y discontinuo pasa pues por la noción de *corte*; llegaría hasta decir que el continuo *es* esta posibilidad misma...”. Esta última frase es verdadera, pero en otro contexto, ya no objetivo sino existencial. La noción matemática de corte no equivale a la de momento crítico. El continuo sólo es la posibilidad activa de su propio corte si es espacio o tiempo de presencia. Sólo la presencia en tanto que poder-ser —y de poder ser de otra manera hasta en su identidad— es su propia posibilidad.

rítmicas que se pueden multiplicar o que se pueden dividir, y de sistemas rítmicos que reposan en duraciones y *tempi* objetivamente medibles. Ahora bien, si el tiempo supone —de otro modo que a título de obstáculo por superar— la proporcionalidad o simplemente la conmensurabilidad tanto de las duraciones como de los *tempi*, el elemento de su medida ya no es el tiempo estéticamente vivido sino su proyección en una imagen espacial objetiva. Ahora bien, incluso K. Stockhausen que pone en primer plano el tiempo vivido (*Erlebniszeit*), lo deriva del tiempo objetivo del universo.

De hecho, el ritmo compromete todo el destino del espacio sonoro que determinan tanto las alturas como las duraciones, las intensidades como los *tempi*, las texturas como los timbres. Es a este conjunto al que el ritmo se impone; él es la génesis de la plenitud del tiempo en disposición al auto-movimiento de ese espacio. Para definirlo con precisión, yo partiría del estudio de Hönigswald, el único filósofo que —si exceptuamos un opúsculo de L. Klages— ha tomado el ritmo como tema central de una reflexión esencial.

Hönigswald define el ritmo como la articulación del tiempo por el tiempo, como una articulación temporal del tiempo en la cual el Vivir y lo Vivido son uno. No alcanza con que los momentos articulatorios formen un orden, si no que ese orden sea temporal. Puesto que otros distintos de mí han tratado o tratarán del ritmo en poesía y en música, yo me limitaría a las artes plásticas. Es pues acá donde el tiempo es menos aparente, en la escultura y la pintura, donde quiero definir el ritmo. Lo hago en estos términos:

El ritmo de una forma es la articulación de su tiempo implicado.

La noción de tiempo implicado ha sido introducida en lingüística por Gustave Guillaume. “El verbo, dice G. Guillaume, es un semantema que implica y explica el tiempo”²². El tiempo implicado es el tiempo que un verbo lleva consigo por su sentido lexical, un tiempo inherente al proceso indicado por ese verbo. El tiempo implicado constituye lo que los gramáticos llaman el aspecto. Nosotros lo entendemos en el sentido más amplio. El tiempo implicado no es una simple extensión temporal ni siquiera una duración; comporta lo que Bergson llama “tensiones de duración” y presenta analogías con los antiguos tonos de la música. El proceso implicado por una

La oposición del tiempo *amorfo* y del tiempo *pulsado*, del tiempo *liso* y del tiempo *estriado* está también ella instituida en la objetividad. Si el tiempo amorfo debe su destino a la estadística de los eventos, estos no son encuentros críticos o decisivos, pues tales encuentros deberían diferir completamente, como un presente de otro presente. No podría haber aquí común *medida* entre instantes críticos. Sólo el ritmo en su génesis los pone en comunicación.

Boulez llega a esta visión importante: “En el tiempo liso se ocupa el tiempo sin contarlo; en el tiempo estriado, se cuenta el tiempo para ocuparlo. Las dos relaciones me parecen primordiales en la evaluación teórica y práctica de las estructuras temporales; son las leyes fundamentales del tiempo en música” (pp. 107-108). Nada hay más legítimo que para explicitar una “técnica musical” el músico proyecte la experiencia musical en el espacio y el tiempo representados. Pero que no espere poder regresar de esta proyección a la existencia. El postulado es aquí que “se ocupa el tiempo”. Dicho de otro modo, el hombre y su mundo están en el tiempo. Ahora bien, la génesis de las formas y el ritmo exigen lo contrario; que el tiempo esté implicado en cada acontecimiento-advenimiento musical; que la música sea génesis del presente que es tiempo de presencia inevitable por ningún tiempo de universo. Pero los teóricos del ritmo lo identifican con sus elementos fundadores.

²² Gustave Guillaume. “Teoría del aspecto”, p. 47, in : *Langage et sciences du langage*. París: Nizet & Quebec: Université Laval, 1964.

noción verbal y por la acción que ella connota puede estar en incidencia o en decadencia, en aceleración o en frenado, en diástole o en sístole, o estar en incidencia sobre el fondo de su propia decadencia. Al tiempo implicado se opone el tiempo explicado: que es el tiempo divisible en épocas, pasado, presente, futuro, que el discurso atribuye a la acción y que sitúa la acción con respecto al momento de la enunciación, como contemporánea, anterior o posterior al acto que lo enuncia.

Ahora bien, esta distinción que vale para un *signo*, por ejemplo una palabra (aquí un verbo) en un discurso, no es verdadera de una *forma*. “El signo significa, la forma se significa”²³ escribió de una vez por todas H. Focillon. Dicho de otro modo: *una forma es su propio discurso*. En ella génesis, aparición, expresión, coinciden. Su constitución es inseparable de su manifestación y su significación es una con su aparecer. Entre ella y nosotros ninguna interpretación. El acto por el cual una forma se forma es también aquel por el cual ella nos informa. Nuestra percepción significativa de una forma no tiene otra estructura que su formación. Esto quiere decir que una forma *se explica* ella misma *implicándose* a sí misma. Por lo que —si nos limitamos a su dimensión temporal— el tiempo implicado de una forma, o de un ritmo generador de formas, coincide con su tiempo explicado. O también: puesto que una forma sólo existe en el devenir de ella misma y que —como lo dice en sustancia P. Klee— su *Gestaltung* es una cronogénesis, se debe decir de las formas estéticas que su cronogénesis se hace una con su cronotesis, es decir con la experiencia de su inserción en la duración. Por tanto, *el tiempo del ritmo es un tiempo de presencia* y no un tiempo de universo.

¿Cuál es su naturaleza?

El sistema del verbo precisamente lo aclara²⁴. Su cronogénesis, la génesis en él de la imagen-tiempo, está orientada —en una marcha de lo ancho a lo estrecho— del modo cuasi-nominal (infinitivo y participio) hacia el presente de indicativo. La imagen-tiempo infinitiva es la de un tiempo indefinido y escalar; el tiempo está en el mundo y el mundo en el tiempo. Tiempo implicado y tiempo explicado se confunden aquí. Tal es el tiempo mítico, el que los australianos llaman el tiempo del sueño, y también aquel —siguiendo a Jung— del Inconsciente inmemorial. Este tiempo precisamente tiene su punto de aplicación y de revelación actuales en una singularidad consciente, cuya presencia está en el presente de indicativo. Del infinitivo al presente de indicativo, *el aspecto* se transforma de modo en modo. Consideremos la oposición de las dos tensiones contrarias que define a nivel cuasi-nominal la pareja incidencia-decadencia. En el modo subjuntivo la oposición se vuelve la de un tiempo cinético ascendente (subjuntivo atemático presente) y de un tiempo cinético descendente (subjuntivo imperfecto temático). Luego la oposición deviene en el modo indicativo la del tiempo que viene y del tiempo que se va, del tiempo que no ha realizado aún su ser y del tiempo que, habiéndolo realizado, lo lleva en su caída.

Ahora bien, el tiempo, tiempo, no puede venir o irse más que con respecto a un límite que opera un corte en el tiempo vectorial; por esto la posición del presente como

²³ Henri Focillon. *La vida de las formas*. Xarait ediciones, 1983. p. 10.

²⁴ Cfr. Gustave Guillaume. *La représentation française du verbe*. pp. 184-207.

límite. Pero venir e irse suponen un doble horizonte de anterioridad y de posterioridad a partir de un origen. Es preciso pues que el presente sea originario. Por acá, la relación del presente y del tiempo se invierte. El tiempo ya no está en el fundamento del presente sino que el presente es el fundamento del tiempo. El presente ya no es la cerradura instantánea, sino la apertura de la instancia del tiempo. La cronotesis, que tiene su origen en este presente, fundador y discriminador de épocas y de modos de existencia, es necesaria a la expresión de la cronogénesis.

Ahora bien, la forma nunca está en infinitivo, en el modo cuasi-nominal. Esta infinición indefinida la llama Paul Klee el “caos”. La forma nace como un mundo (cosmos). “El momento cosmogénico está ahí; fijación de un punto en el caos” o, en el infinitivo, fijación de un presente que es el origen del ritmo. Es en este presente donde tiempo implicado y tiempo explicado coinciden. Pero con una condición: que la forma sea forma, que el ritmo sea ritmo, que ellos no sean fraudulentamente transpuestos en objetos en el tiempo de universo. Sólo el presente de una presencia se explica implicándose. El tiempo del ritmo es tiempo de presencia. “Präsenszeit” dice Hönigswald. En él, la duración y el instante, el infinito y lo puntual, son idénticos. Un tal presente aporta y despliega su propio tiempo —de *presencia* precisamente—, no el tiempo de una sustancia.

La experiencia del ritmo, en este sentido, es una experiencia monádica. El ritmo está fundado. Reposa sobre elementos “fundadores”. Pero esos elementos inversamente están suspendidos en el ritmo. No están dados en sí mismos por fuera de él. Sólo comunican en él y por él. Su distribución por inclusión y exclusión recíprocas supone su integración en ese medio inobjetivo y real de la presencia, que es el espacio-tiempo rítmico.

La relación del ritmo y de sus elementos fundadores constituye la cuestión misma del estilo. Así se les planteó a los historiadores-estetas de fines del siglo XIX, comandando todo el problema del sentido del arte. En su gran obra titulada *El estilo*²⁵, Gottfried Semper, arqueólogo y arquitecto, le asignaba al estilo de una obra tres componentes: el material, la técnica, la destinación práctica. Sus discípulos identificarán el estilo con la suma de sus componentes, haciendo de él la resultante de las condiciones fabricadoras, objetivamente detectables en todo momento histórico dado. El estilo procede de un poder que está en la base del saber y que varía de época en época.

A esta visión, Alois Riegl le opone hechos significativos. Un mismo estilo aparece a través de materiales diversos, que implican técnicas diferentes y aplicadas a obras que no tienen el mismo uso. En Bizancio, el mismo estilo anima de un mismo sentido, vivido al ras de las formas, la arquitectura, la escultura, el mosaico, el esmalte, el marfil, las telas y el propio ceremonial. ¿Qué tienen en común todas estas artes? ¿Qué cosa de idéntico, inmanente a cada una y por tanto trascendente a causa de esta misma identidad? A este momento idéntico Riegl lo llama *Voluntad de arte*²⁶ o *Querer de la forma* (Kunstwille).

²⁵ Gottfried Semper. *Der Stil*, 2ª ed., 1878-1879.

²⁶ A. Riegl. *Stilfragen*. 1893. *Die Spätromische Kunstindustrie*, 1901 & 1927.

¿Es pues la forma la que hace el estilo?

Antes de responder es menester extenderse sobre la forma. La voluntad de arte que constituye el estilo de las obras no está dirigida hacia un sistema de formas constituidas. Una forma no es nada en sí misma. Una forma no es, existe. No constituye número con los otros elementos. Es la vía de su puesta en obra. Allí donde ella es fórmula, modelo, elemento objetivo de un repertorio, no hay arte sino danza de esqueletos, no de vivientes. La forma es el ritmo del material que accede por ahí a una existencia inédita; y ese ritmo exige una cierta técnica de encuentro (superadas la agresividad y la simpatía) con la materia por transformar. El ritmo no es del orden de los elementos fundadores. Pero no es nada sin ellos. Ni ellos sin él son elementos rítmicos (dotados por ejemplo de otro ritmo remanente). Los trasciende a través de ellos. Suprimid su resistencia, él se disipa. La pesantez de la piedra es —en la apariencia misma— necesaria al impulso de la columna o del arco; como su materia es —en la apariencia misma— necesaria a la emergencia de la forma libre en la estatua. Es de la tierra, y en enlace y tensión con el universal asidero de nuestros pasos de peatones, que la cúpula de Santa Sofía está —según la expresión de Procopio— “suspendida del cielo por una cadena de oro”.



Es a través de la materialidad visible de los esmaltes y de los mármoles, y del cemento que los une, que los mosaicos del arzobispado de Rávena irradian el espacio, y pueden inspirar a un poeta del siglo VI estas precisas palabras: “o bien aquí nació la luz, o es aquí donde cautiva, reina libremente”.

Recuperamos así la afirmación primera de que **el arte es la perfección de las formas inexactas**. “La más grande perfección debe ser imperfecta —dice de la pintura china un pintor taoísta—; entonces será infinita en su efecto”. Un círculo perfecto, una vertical absoluta, son puras objetividades ideales que no asumen de ninguna manera (en su infalibilidad matemática sin conflicto) las incertidumbres de las formas concretas o inventadas, que hacen del artista más riguroso un hombre que, como lo

dice el Dante, tiene la rectitud del arte y la mano que tiembla. Cuando R. Delaunay pinta sus “*formas circulares*”, el círculo nace del rebasamiento —transgresión y transcendencia— de todas esas formas desajustadas, desencaminadas de ellas mismas y de su propia continuidad, imperfectas, que se rehúsan a “girar en redondo”. No hay belleza hecha al giro. La matemática no puede acoger, ni recoger, la verdad de lo sensible que sólo el ritmo asegura.



¿Qué suerte de realidad, qué modo de ser poseen, en la experiencia rítmica, los elementos fundadores? No son ni acontecimientos de universo ni sucesos de conciencia. Por una parte es imposible percibir *en ritmo* una serie de sonidos, y percibirlos al mismo tiempo según las leyes de la física, o más generalmente, de sujetarlos a un enlace categorial. No se dan tampoco —si son percibidos *en ritmo*— como perfiles sucesivos de una misma cosa o de un mismo estado de cosas, como lo hacen, por ejemplo, los ruidos reconocidos de un vehículo que frena o de una piedra que rueda. Pero, por otra parte, no son tampoco *vivencias de conciencia* que hacen parte de un solo y mismo flujo individual.

¿Entonces? Entonces es necesario deshacerse de una ilusión teórica, de la ilusión teórica, que consiste en creer que toda la experiencia humana está estructurada por la polaridad sujeto-objeto. La relación de *un sujeto que se objeta el mundo*, y se distingue por ello mismo de ese mundo, no se puede negar. Pero se trata acá de una situación secundaria con respecto a esa circunstancia primaria que es la realidad sensible. La relación Yo-Mundo en el Sentir no es reductible a la relación Sujeto-Objeto. “El Sentir es al percibir lo que el grito es a la palabra”²⁷. Ahora bien, la palabra no es la verdad del grito. Ni la percepción la de la sensación. La sensación es fundamentalmente un modo de comunicación y, en el sentir, vivimos en un modo pático nuestro ser-*con-el-mundo*. Ahora bien, es a un tal mundo —dado en la relación de comunicación (y no de objetivación)— al que le pertenecen los elementos fundadores del ritmo. No están plantados objetivamente como hechos o fenómenos de universo. Tampoco son simples vivencias materiales de conciencia. Pertenecen a este mundo primero y primordial en el cual, por primera vez y en cada uno de nuestros

²⁷ E. Straus. *Vom Sinn der Sinne*, p. 329.

actos, tenemos que vértosla con la *realidad*, pues la dimensión de lo real es la dimensión comunicativa de la experiencia.

Aquí se plantea una cuestión decisiva donde se juegan las relaciones contradictorias del arte y del Sentir. La sensación es una certidumbre que experimenta su verdad sin poner en duda la realidad del mundo con el cual, en ella, nos comunicamos. Ahora bien, sólo planteamos algo como real a partir de haber encarado y resuelto, en un sentido positivo, la posibilidad de que no sea. Es el camino escéptico de la duda, de la crítica, de la efectuación de las evidencias que pueden confirmar o decepcionar la certidumbre primera. Es el pasaje de la certidumbre a la verdad.

La certidumbre sensible ignora el dudar. La relación Yo-Mundo no pasa por la prueba de la posibilidad del No. Los elementos fundadores del ritmo no están *colocados* en el sentido propio. Simplemente *son*, sin que se tenga en cuenta la posibilidad de *que no sean*. Hay. Es. Este *sí* no refuta ningún *no*. Pero precisamente ellos son *puestos* en el ritmo. El ritmo es el medio en el cual su ser se deshace de la posibilidad de no-ser, y del ser-de-otro-modo. El ritmo, porque es la forma de la presencia, un existencial, es por sí mismo garante de realidad. En él, real y posible coinciden. Por él, el arte no es —como se dice— un imaginario.

Sería importante precisar aquí —pero no tenemos tiempo para ello— cómo nos comunicamos a propósito del sentir, en un modo pático, no con tal o cual objeto sino con el mundo entero. Cuando Van Gogh habla²⁸ de “la alta nota amarilla” “que he logrado este verano” del año 88, o cuando Cézanne, tomando a su cochero por la espalda, en el carricoche que lo conduce hacia su “motivo”, le grita en una especie de éxtasis, que penetra al otro: “¡Mirad! los azules... esos azules... bajo los pinos”²⁹, ni ese amarillo, ni esos azules, son colores de objetos, sino introducción al mundo, lugar de encuentro con el mundo de Van Gogh y de Cézanne. Hacen parte de “esas sensaciones confusas que aportamos al nacer”. Y de esas sensaciones, se trata para ellos de hacer una obra en la que funcione el mundo. Ellos sólo pueden meterlas a la vez “en obra” y “al mundo” poniéndolas en ritmo. Por esto la pregunta: ¿de la sensación al ritmo hay continuidad o discontinuidad? Presentimos ya que hay discontinuidad y salto puesto que hay paso de una certidumbre a una verdad.

IV- RITMO E INSTANTE CRÍTICO

Lo artístico no recubre todo lo estético, es decir todo lo sensible. Pero lo estético, lo sensible, no recubre tampoco todas las configuraciones que son teóricamente posibles. Fechner, que partió de la idea acertada de que a la continuidad del excitante se opone la discontinuidad de la sensación, se equivocó al postular entre los umbrales de sensibles una continuidad teórica e irreal del sentir, bajo la forma de una “diferencial de consciencia”. En todo caso es seguro que el sentir procede por supresión, porque procede por escogencia. Así mismo el *moverse*, que no solamente siempre está acoplado con él, sino que es su articulación misma. A velocidad

²⁸ V. van Gogh. *Cartas a Theo*. “24 de marzo de 1889”. Barcelona: Barral/Labor, 1982. p. 325.

²⁹ J. Gasquet. *Cézanne*. p. 121.

constante creciente, el aspecto del caballo se transforma, es decir pasa a otra forma: paso, trote, galope, triple galope. En cada cambio se produce una reorganización integral e instantánea de las sinergias.

También el arte procede siempre por supresión; y, si todas las cosas permanecen iguales o parecidas, entre más grande, más suprime. En efecto ¿de dónde viene en una obra de arte la extraña potencia de lo simple? Aparece ante todo como la potencia de lo negativo. Comparad una montaña Santa Victoria de Cézanne con cualquier otro cuadro o grabado de los siglos XVIII y XIX que traten el mismo motivo. Cada vez el número y la riqueza de los detalles aumentan en el segundo. *Pero* el cuadro de Cézanne suprime todos los otros, como la luz las tinieblas, por la evidencia desnuda e irradiante de su espacio. Dije: *Pero*. No hay *pero*. Los dos hechos están ligados. Lo que esas obras pintorescas o diligentemente descriptivas muestran *de más* que el cuadro cezanniano, aparece *en exceso*, porque está golpeado de inercia, reducido al estado de partes muertas³⁰.



Muertas lo están en tanto que, habiendo puesto cada una en sí misma todas sus complacencias, y captando la mirada en el juego de su propia definición, ellas ya no conspiran entre sí en la respiración de un solo y mismo espacio. Cézanne por el contrario, sólo admite los pocos elementos que le son suficientes (y tan poco, en sus acuarelas) para movilizar una superficie en capa energética, en energía espacializadora. Esta energía es tanto más grande cuanto que la contradicción entre los elementos es más viva. El arte gana en agudeza de evidencia y en potencia de resolución (tensiones contrarias) lo que pierde en riqueza y satisfacción inmediatas. Cuando se trata de conectar momentos heterogéneos en un ritmo que articula su espacio y su tiempo interiores, y que los pone en comunicación en la unidad de una obra, la vía de comunicación más eficaz no es ni la más simple ni la más compleja, sino la más imprevisiblemente necesaria. Tal es, entre diez mil posibles, la línea justa, cuya realidad anula la posibilidad de cualquiera otra; línea más próxima de una línea falsa que dos líneas falsas entre ellas, pues la distancia está multiplicada por su potencia: “un punto a la partida, un *li*^^ a la llegada” (proverbio chino).

³⁰ Ocurre, como dice Proust (*A la sombra de las muchachas en flor*) que “un escritor utiliza en una novela, con el pretexto de que son verdad, “palabras” y personajes que en un conjunto vivo son, por el contrario, peso muerto, parte mediocre”. <Librodot.com tomo II. p. 212>.

^^ <li, medida china de longitud, n. de t.>

De este modo después de una primera limitación que es escogida y que reduce lo sensible a algunos focos de energía, sobreviene la organización de una plenitud. Pero plenitud irrecapitulable. Tiempo implicado y tiempo explicado (y el espacio) sólo se confunden en el límite perpetuamente renaciente de la expansión y de la acumulación. Esta plenitud opuesta a la entropía, a la ley de los estados más probables, es siempre imprevisible. Su organización consiste en una articulación temporal y espacial del espacio y del tiempo, cuyos momentos nodales son cada vez lugares e instantes *críticos*, donde cada obra, cada forma, está puesta a la espera de ser, o más bien de ex-istir (por fuera de toda medida previa).

Una tal concepción de la forma, en lo que ella tiene de *inevitable*, responde de muy cerca a la definición que da de la forma biológica V. von Weizsäcker en el “*Gestaltkreis*” <círculo de la forma>.

“Desde el punto de vista espacial, la forma es el lugar de encuentro entre el organismo y la ‘Umwelt’; desde el punto de vista temporal, la forma debe ser considerada como una génesis del presente en todo momento dado”³¹.

En una obra de arte la forma, incluso estructural, es el lugar de encuentro, él mismo móvil, entre un adentro y un afuera, focos y un medio. Y la frase de Weizsäcker puede servirnos de balancín en la cuerda tensa —la cuerda más tensa de la lira— donde las grandes artes van por su camino. Dos ejemplos nos servirán. El primero lo tomo del arte chino, el segundo de Cézanne.

En el siglo VI, en China, Sie-Ho enuncia, en orden de importancia decreciente, los seis principios de la pintura de los cuales sólo citaré los dos primeros:

1º Reflejar el soplo vital

es decir crear el movimiento;

2º Buscar la armazón

es decir saber utilizar su pincel.

La primera parte de cada recomendación enuncia la generalidad y por así decirlo el sentido del principio; la segunda explicita su significación técnica, el modo de realización. El soplo vital representa a la vez lo más universal y lo más interior del movimiento; la respiración cósmica es el acto en el cual se abre el ser mismo de todas las cosas. En el segundo tiempo del principio —que invita a crear el movimiento— se trata ya no de lo Abierto sino de una articulación viviente, de la *Gestaltung* que crea una línea de universo viviente. A título de ejemplo tenemos acá un texto de Yu t’ang, pintor de los *Song*.

Para pintar un pez es necesario que el artista conozca la “naturaleza” del pez; pero para lograrlo, el pintor debe (utilizando su intuición) acompañar en su nado al pez por el espíritu, compartir sus reacciones a las corrientes, a las tempestades, al sol, a los cebos. Sólo un artista que comprende las alegrías y las emociones de un salmón cuando franquea un rápido, tiene el derecho de pintar un salmón; sino, que lo deje tranquilo. Pues por preciso que sea su dibujo, escamas, aletas y párpados, el conjunto parecerá muerto.

³¹ V. von von Weizsäcker. *Le cycle de la structure*, p. 179.

Se trata pues para el pintor de descubrir las relaciones internas entre la naturaleza (aquí presente en un pez) y el yo (donde está igualmente la naturaleza presente). Esto no necesariamente es taoísta, pues el neo-confusionismo dice que todo en la naturaleza, comprendido el Sí mismo, es la manifestación del universo mismo. Tenemos pues aquí al pintor chino en medio de cosas y de seres: montañas, aguas, árboles, rocas, peces, nados... que también en francés y en español se pueden nombrar en singular, para traducir las palabras chinas que no están sometidas a la categoría de número. Estos “entes” son designados por palabras que en chino nunca son conceptos. Más acá de toda distinción del tipo: *un* pez, *el* pez, *este* pez, es su sola *forma* la que los particulariza. Ella es órgano de discernimiento. Y a la inversa: el soplo vital universaliza completamente lo que la forma particulariza. La forma aísla al “ente” en su particularidad. Pero el soplo vital une todas las cosas, del interior mismo de su respiración, en la conspiración del soplo único y universal que, si va al extremo de su diástole, desaparece en el vacío del *Tao*.

Es acá donde interviene el segundo principio. El principio de articulación comanda el manejo del pincel. Cuando traza un rasgo o una serie de manchas, el pincel no ejecuta un trayecto monótono entre un punto de partida y un punto de llegada previamente elegidos. A la vez exploradora y conductora, la vía que traza se analiza ella misma en su recorrido en momentos nodales que constituyen la armazón. Es el principio de la caligrafía, arte mayor de la China. En la escritura china, el carácter, cuyo trazado cursivo se anuda en una configuración cerrada, posee la extrema potencia simbolizadora de una singularidad (expresiva). Es el resultado de un movimiento de singularización, que está en las antípodas del movimiento de universalización concreta que se lleva a cabo en el soplo vital. Ahora bien, el arte se encuentra en el reencuentro de los dos movimientos: une la expansión del soplo vital y el armazón. Es, en cada singularidad como en el todo sin límite, articulación del soplo cósmico en el único espacio-tiempo concreto universal. Ahora bien, *la articulación del soplo es el ritmo*.

Veamos por ejemplo (ejemplo abrupto y simple) los “Kakis”, un monocromo de Mou-K’i (Fa-tch-ang). La expansión del espacio radiante en la diástole del instante está aquí articulada por un juego de espaciamentos y de desfases, a la vez medido e improbable, entre dos formas evidentes y enmascaradas (los kakis). Este juego crea tensiones críticas. Ahora bien, esas mismas formas —sobre todo en los valores negros— son simultáneamente centros de atracción y de condensación del espacio. Articulación de dos fases opuestas del soplo vital, el ritmo es uno, y la contradicción se resuelve por él en el ser en suspenso de las cosas entre el sí y el no, es decir en el *Tao*.

Segundo ejemplo: Cézanne. Bonnard dijo una vez: “Con una sola gota de aceite Tiziano pintaba un brazo de un extremo al otro; Cézanne quiso por el contrario que todos sus paisajes fueran tonos conscientes”³². Técnicas del continuo y del discontinuo. La primera, la del Tiziano, obedece a un ritmo del mundo en el que la forma humana es el centro. Este ritmo une las dos dimensiones de la forma femenina

³² Afirmación hecha por Pierre Bonnard a Tériade (1942), publicada en *Verve*, vol. V, nº 17-18.

que es a la vez *carne* y *cuerpo*. Carne recapitulada en sí misma, por el deseo que la asigna a su posesión en el contorno de una forma cerrada, pero cuerpo abierto al espacio del mundo pues “ese mismo deseo es la quintaesencia de la naturaleza”. El ritmo suscita el lugar donde esos contrarios se comunican. Pero no por ello es localizable; está omnipresente. El conflicto de lo cerrado y lo abierto, como su resolución, no tiene *lugar* en tal o cual punto de la forma sino en cada pulsión de su auto movimiento.

La yuxtaposición de tonos coloreados autónomos es característica del impresionismo. Sin embargo en ninguna parte la discontinuidad de los tonos es tan viva, y con mucho, como en la pintura de Cézanne. Cada toque es aquí verdaderamente un “merisma” pictórico. Se trata no tanto de toques en el sentido ordinario, sino de unidades elementales que se pueden (en razón incluso también de su estructura) comparar a “formantes”. Pero las verdaderas unidades pictóricas, en un cuadro de Cézanne, no son elementos, son acontecimientos (y ellos a su vez son encuentros): encuentros de dos colores, de dos luces, de una luz y una sombra. Estos eventos a la vez pictóricos y cósmicos son los elementos de articulación de la pintura cezanniana, y por así decir: sus “fonemas”. Entre más diferentes sean, e incluso contrarios, más gana la obra en agudeza. Una pintura de Cézanne liga lo heterogéneo, conforme a su sentido de la pintura y del mundo que es, como él lo dice, “una religión del paisaje”. Ésta religa en un mismo impulso lo que no solamente se dispersa entre “las manos errantes de la naturaleza”, sino que se separa en sucesos autónomos, todos decisivos, en la mirada y la presencia del pintor. Un tal impulso sólo se sostiene en el ritmo.

Que los “paisajes” de Cézanne sean —como lo dice Bonnard— tonos conscientes o, más exactamente en su precisión misma, encuentros de tonos, acontecimientos singulares que se excluyen mutuamente y se refuerzan por contraste, esto aclara el secreto y la inquietud de su “pequeña sensación”. A diferencia de las notaciones impresionistas, la sensación de Cézanne es verdaderamente un “fenómeno”, es decir —en el sentido heideggeriano— un modo del encuentro. Y la discontinuidad de los encuentros, ligada a nuestra condición de peatones que se mueven paso a paso³³, es a la vez el obstáculo y el apoyo del ritmo en el cual los sucesos comunican entre ellos. Al mismo tiempo el hombre habita cada vez el mundo entero en el alejamiento de lo cercano y la proximidad de lo lejano. El ritmo es, aquí también, la articulación del espacio-tiempo del soplo. De esta hesitación en la certidumbre, este temblor a fuerza de rectitud, que hace sonar el espacio cezanniano como un cristal, en lo Abierto.

V- ESTILOS Y RITMOS

Todo encuentro quiere un ágora. El ágora del arte es lo Abierto. El ritmo tiene lugar en lo Abierto. Mantengámonos en esto en la pintura. Tres grandes estilos

³³ “Para nosotros que somos otros hombres, la naturaleza es más en profundidad que en superficie” Cézanne.

atraviesan la historia, correspondientes a tres ritmos fundamentales, donde varía (del uno al otro) el *instante fundador del tiempo* y la patencia de lo Abierto.

El encuentro de la presencia y del ser del mundo al cual ella está presente, se manifiesta en primer lugar en la apertura de un *Aparecer absoluto*. Todas las cosas y todos los seres se nos entregan entonces a partir del muro cósmico, único fondo universal, que garantiza su esencia, asegurando su evidencia permanente de la forma cuya “definición” delimita y reúne su individualidad material cerrada. El “muro” mismo está dado con las formas como el fondo del cual ellas surgen, sin que se pueda o se quiera “pasar tras él”. No hay un más acá del aparecer. Ese es el verdadero sentido de la ley de frontalidad; que la obra estructura el espacio en torno a ella en nosotros ahora *aquí —aquí* donde ella se da integralmente— sin posibilidad de desplazamiento. Un ritmo cerrado de planos ligados con formas, cifra un espacio absoluto, “el espacio sin destino de la plástica”³⁴, sobre la base del plano de fondo, a partir del cual todos los otros surgen, pero que él mismo sólo está hecho de su contrapunto, no teniendo (por esto mismo) otro modo de presencia que el ritmo. Este estilo de ser es el de, por ejemplo, el arte sagrado de Egipto y del arte arcaico griego. Por ejemplo, en el museo de Atenas, la estela de *Kytilos y Dermis* con su ritmo de cadencia binaria multiplicada, es un equivalente tópico de esta forma de declinación conservada por el griego: lo dual. También valen aquí, a título de ejemplos, el arte del *Quattrocento* florentino, y en el siglo XIX la pintura de Seurat y la época llamada clásica de Cézanne, cuando él “junta las manos errantes” de la naturaleza en una sístole del mundo.

Inversamente, el monocromo Song devela el ser del mundo: montaña(s) y agua(s), en lo *Abierto de su desaparecer*. Toda cosa se manifiesta desapareciendo, como en la bruma de la montaña, una arista se muestra en el momento en que ella se vuelve a velar. Lo real del ente sólo se manifiesta en su retiro. Entonces, esta diástole del instante en la desgarradura de la forma que desaparece, nos introduce al Tao de la pintura.

El tercer estilo del ser pictórico es en general el del arte barroco. En la pintura de Rubens, o en la arquitectura de Gaudí (exceptuando las insistencias fascinadoras) el instante es el de la *aparición-desaparición* de una forma en metamorfosis en el entre-dos tiempos. Así mismo en el impresionismo de Rávena (Escenas de la vida de Cristo en San Apolinar Nuevo), o en el del siglo XIX, en su primer momento, o también en las acuarelas de Cézanne, donde él trata esta vez de abrir el gesto de la naturaleza. En este arte del paisaje, la acogida del mundo en el instante que funda el tiempo de la presencia es a la vez abandono y recogimiento. El espacio se escapa a sí mismo en diástole, pero los focos de la obra lo reúnen en sístole, siguiendo un ritmo expansivo y contractado en modulación perpetua.

Atravesando en corte longitudinal esta primera diferencia entre los ritmos mayores, existe otro, igualmente profundo, entre dos especies de ritmo que se sitúan en los dos extremos de la experiencia y del “poder ser” artísticos.

Hay una armonía que se llama eurítmica, y de la que G. Semper escribe exquisitamente:

³⁴ E. Straus. *Vom Sinn der Sinne*, pp. 412-413.

“El ritmo, aquí, consagrado a la cerradura no está en relación directa con el espectador sino con el centro en torno al cual se ordenan los elementos”³⁵. La clausura es solidaria de un encuadramiento que define un “terreno de verdad”. En este caso, el espectador se proyecta en el centro, y en el límite se abandona a las técnicas de la fascinación (más o menos intro-proyectiva).

En otra ocasión, el ritmo está en conexión directa con el espectador, y lo obliga de alguna manera a “entrar en la danza”. Es por fuera de ella misma que la obra tiene su origen y su salida. Pero las dos salen a la luz del espacio y del instante en el campo de la obra, donde se anudan las fibras rítmicas del ser en el mundo. Aquí la obra ya no es más objeto sino acción.

CONCLUSIÓN

Así —y así concluimos— el ritmo es la esencia del arte y es su existencia, al ser el acto del estilo. En él las dos son una antes de toda división. ¿Dónde comienza el ritmo? A la vez no importa dónde, y solamente en él mismo. Por una parte lo estético-artístico es una limitación con respecto a la riqueza de información de lo estético-sensible, que recubre todo el campo del *sentir*, toda la vida de “relación”, entendida como “ex-istencia” del hombre e “in-sistencia” de las cosas (sobre él). Por otra parte, el ritmo está conectado a esta vida y no tiene otros elementos fundadores que los sucesos-encuentros que constituyen la fenomenidad universal. No hay situación que no pueda dar *lugar* a una posibilidad rítmica. Como “la verdad puede caer de cualquier boca, en cualquier momento”³⁶, el ritmo puede nacer en todo momento dado. Pero ese momento es él quien se lo da, haciendo de ello su *presente*. El ritmo en ese presente es su propia partida.

Esta paradoja —que es la del tiempo y del instante— es la de la Presencia misma. Ella es su propia posibilidad. Es poder-ser. Perdida, echada, fracasada allá en medio de su entorno, ella no se encuentra allí (= no está ahí) mas que si allí se encuentra (= descubrirse ahí revelándose). Su allá sólo tiene ser como punto crítico, cuya contradicción se traga toda positividad. El ritmo se articula en instantes críticos, resueltos los unos en los otros en el *curso* de un *resurgimiento* mutuo. En cada uno, una Presencia, obligada a lo imposible y puesto a la espera de ser, se vuelve aquí lo que ella es en la desgarradura y el salto. Expuesta al espacio, el ritmo la iguala al Espacio, como hace de su presente el Tiempo.

La experiencia de los ritmos es infinita. Es el cumplimiento de la presencia sorprendida. Mientras que el hombre sea capaz de sorprenderse, el arte existirá. Con él muere el hombre.

tr. Luis Alfonso Paláu, Medellín, diciembre 19-26 de 2010.

corregido en Envigado, co, el 24 de mayo de 2026

cuando lo corregía me enteré que ya *Cuadernos materialistas* lo había publicado en 2021

<https://colectivamateria.wixsite.com/cuadmaterlistas/1-maldiney>

³⁵ G. Semper. *Der Stil*. t. I, „Prolegómenos“, p. XXVII.

³⁶ F. Kafka. *El Proceso*. Librodot.com p. 121.