Microtextualidades
Revista Internacional de microrrelato y minificción

Réquiem por la obra
Requiem for the work

Guillermo BUSTAMANTE ZAMUDIO
Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá
guibuza@gmail.com
ID ORCID: *orcid.org/0000-0001-9341-3514*

Microtextualidades
Revista Internacional de microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido: **Agosto 2018** Artículo aceptado:**Octubre 2018**

Número 4, pp. 58-72
DOI:
https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n4a5

ISSN: 2530-8297

Este material se publica bajo licencia Creative Commons: Reconocimiento-No Comercial-Sin Derivadas Licencia Internacional CC-BY-NC-ND

RESUMEN

Pese a la diversidad de los productos artísticos (plástica, música, literatura), el campo —en el sentido de Bourdieu— del arte tiene unas características, en la medida en que, en tanto campo, es una lógica de producción de enunciados, no una práctica social específica. Así, en la vida social se combinan prácticas (provistas de gramáticas simples o complejas, como sugiere Bajtín) y de enunciados (provenientes de distintos campos), lo cual implica recontextualizar permanentemente los productos de los diferentes campos. Pues bien, el producto del campo del arte es la obra. Pero el espacio social en el que circulan sus productos, de un tiempo para acá ha impuesto la dejación paulatina de la obra. Es lo que se suele llamar "arte contemporáneo", que, al tener cada vez menos obra, requiere del auxilio de otras instancias que enuncien lo que no hay. ¿En qué medida la minificción forma parte de esta tendencia?

PALABRAS CLAVE: arte contemporáneo, campo del arte, enunciados, minificción, obra.

ABSTRACT

Despite the diversity of artistic products (plastic arts, music, literature), the field — in the sense of Bourdieu— of art has a measure, insofar, as a field, it is a logic of production of statements, not a specific social practice. Thus, social life combines practices (provided with simple or complex grammars, as suggested by Bakhtin) and statements, which implies recontextualizing permanently the products of different fields. Well, the product of the field of art is the work. But the social space in which their products circulate, has recently imposed the gradual abandonment of the work. What is usually called "contemporary art", having less work, requires the help of other instances that enunciate what is absent. To what extent is minifiction part of this trend?

KEYWORDS: contemporary art, field of art, minifiction, statements, work.

1. Introducción

El *campo* — en el sentido de Pierre Bourdieu (2000-1) — es una lógica de producción de enunciados, no una práctica social específica. Las prácticas sociales específicas son ritos en los que concurren acciones y enunciados que pueden originase — como sugiere Mijaíl Bajtín (1953) — en lógicas simples o complejas, como las de los campos. De tal manera, salvo las prácticas que intentan mantenerse a la altura de las reglas de juego del campo, en la vida social le damos otro contexto a sus productos: divulgación, ejemplificación, resumen, "pedagogización", simplificación, adulteración, etc. Con una obra literaria, por ejemplo, se pueden hacer muchas cosas: prohibirla por inmoral; enseñar con ella la gramática; resumirla para facilitar la tarea de los estudiantes; tenerla en la mesa de noche para quedarse dormido; adaptarla para una película, etc.

El producto del campo del arte es la *obra*, pese a su diversidad: pinturas, sonatas, poemas, esculturas, novelas, etc. Estos productos, como dijimos, circulan en prácticas sociales: salas de concierto, museos, galerías, premios, homenajes, *Index librorum prohibitorum et expurgatorum*, etc. Pues bien, de un tiempo para acá, ciertas prácticas sociales presionan al desvanecimiento paulatino de la obra. Es lo que se suele llamar —en muchos casos, pero no en todos— "arte contemporáneo". Y, a medida que se desvanece la obra, tales prácticas requieren del auxilio de otras instancias que enuncien —discursivamente— lo que cada vez es más exiguo del lado de la obra (es el papel del curador). Cabe, entonces, preguntarse si los enunciados que allí circulan provienen o no de la lógica del campo del arte, más allá de que se siga hablando de arte.

Pues bien, hay una serie de prácticas sociales (congresos, antologías, lecturas, concursos, etc.) que han delimitado un tipo de texto breve: la minificción.[1] Ante esto, nos preguntamos: ¿qué tanto hay ahí de género, en proceso de delimitación por parte de una comunidad de expertos, y qué tanto hay de práctica social que presiona al desvanecimiento de la obra?

2. Querámoslo o no, clasificamos

Somos proclives a clasificar, pues portamos el lenguaje y este todo el tiempo clasifica. En su *Lección inaugural* en el Collège de France, Roland Barthes afirma: "El lenguaje es una legislación, la lengua es su código. No vemos el poder que está en la lengua, pues olvidamos que toda lengua es una clasificación" (1978, 12). O sea: querámoslo o no, clasificamos. Hay un problema: cuando no lo sabemos, cuando pensamos que nuestra clasificación es un calco del mundo, inevitablemente la ejercemos con dogmatismo (caso en el cual hablamos en indicativo); y, cuando lo sabemos, se producen dos posibilidades: nos sirve de guía para nuestro conocimiento (caso en el cual hablamos en condicional), o apuntala un desasimiento de la responsabilidad, pues el arribismo individualista aprovecha el hallazgo de que los criterios son convencionales, para creerse más

[1] Adoptamos aquí tal denominación, aunque también tiene otros nombres: microficción, minicuento, microrrelato, etc.

allá de toda cobertura moral, como sostiene Estanislao Zuleta (1980, 12-13).

Cuando —señalando hacia un banco— decimos "páseme esa silla" y el otro responde "¿acaso tiene espaldar?", indica nuestra inconsistencia, no frente al objeto a secas (que está siendo mostrado), sino frente a la modesta clasificación presente en los nombres de los objetos para sentarse, hecha considerando presencia o ausencia de espaldar, de braceros, del número de personas que puede acoger, etc.

Hay todo tipo de clasificación. Veamos un par de ejemplos. 1.- Para Alcmeón de Crotona (siglo VI a. C), la salud era un equilibrio entre las oposiciones frío/cálido, húmedo/seco, dulce/amargo; mientras que la enfermedad la producía el predominio de alguna de tales propiedades. 2. Durante una evaluación escolar, un niño consideró al elefante como animal volador; interrogado por esta decisión, esgrimió a Dumbo como el paradigma de los elefantes; en realidad, no era su problema si al resto todavía no le habían crecido suficientemente las orejas para desplegar su naturaleza volátil. 3.- Los indígenas huitoto —habitantes de la amazonia colombo-peruana— distinguen entre los animales arborícolas que se quedan quietos y aquellos que se agitan.

¿Se trata, sencillamente, de un uso desbocado de la razón? Tras su investigación sobre el llamado pensamiento salvaje, Claude Lévi-Strauss concibió cada lengua como un ordenamiento conceptual distinto; de tal manera, las estupendas sistematizaciones hechas en las lenguas indígenas no vienen de la necesidad, ni de la utilidad práctica: "Las especies animales y vegetales no son conocidas solo porque son útiles, sino que [al contrario] se las declara útiles o interesantes porque primero se las conoce" (1962, 14-24). La taxonomía indígena, que —según él— disputa en exhaustividad con la científica, "corresponde a exigencias intelectuales antes, o en vez, de satisfacer necesidades" (24). Pues bien, esas exigencias intelectuales son constitutivas de lo humano, más allá de lo clasificado.

Además, según el antropólogo francés — retomando a George Simpson —, el sentido estético abre camino, e incluso se anticipa, a la taxonomía (30). ¡El sentido estético mismo es clasificatorio!... y los investigadores de la minificción, a nombre de un producto estético, se suelen sentir ufanos de renunciar a la clasificación, alardeando de tener comercio con textos que supuestamente habrían dado al traste con la taxonomía discursiva. Humberto Jarrín Ballesteros lo ejemplifica en su ponencia durante el VI Congreso Internacional de Minificción (Bogotá, 2010):

> La posmodernidad ha intensificado la hibridez genérica, fenómeno que, en los microrrelatos, dado su carácter proteico, por un proceso de fagocitosis discursiva, adopta formas diversas propias de géneros textuales como la anécdota, el aforismo, la estructura ensayística breve, la sátira, la noticia, el poema en prosa, en fin, prácticamente la totalidad de las formas breves existentes. Así, el microrrelato siempre está relacionado, como dice Violeta Rojo, con algún otro género, en ese afán por desbordar los géneros establecidos, siendo a la vez todos y ninguno. Al microrrelato no le preocupa aquello de la identidad y, en tanto más camaleónico aparezca, mejor, en una combinatoria cada vez más alucinante de géneros, dentro, junto, contra, porque, al tiempo, un relato breve puede ser dramatización, lírica, ensayo e incluso informe científico; es decir, establece relaciones intertextuales, tanto con formas literarias, como no literarias, camuflándose en ellas y poniéndolas a su servicio. Digamos, entonces, que parasita sus estructuras, a la vez que las deforma o contamina con sus propios contenidos. (Jarrín, 2010: 240-1)

De acuerdo con la cita, ¿cómo puede el autor identificar lo que se combina si todo está combinado? De hecho, toda aprehensión se ve obligada a determinar, abstraer o esquematizar lo que es la impetuosa movilidad del devenir (Navarro 1978, 58). No es cierto que nos podamos quedar en el devenir. Y si a algunos escritores los tienen sin cuidado las clasificaciones hechas sobre sus productos, es porque su asunto es otro: las clasificaciones no son la herramienta con la que escriben. Y, cuando se ocupan de ellas, es más bien en función de una inquietud que asumen en otra dimensión de su relación con esos textos. Me refiero, por supuesto, a los autores que, además de escribir minificciones, tratan de entender el fenómeno de la minificción (David Lagmanovich, por ejemplo). De igual manera, Stravinski escribió *Poética musical* y Kandinsky escribió *Punto y línea sobre el plano*. Pero, como autores de tales reflexiones, son —valga la redundancia— autores, no músico ni pintor, respectivamente. Si los autores, supongamos que la mayoría, sienten desdén por las clasificaciones, no dice nada contra la clasificación. ¿O acaso tiene más valor lo que ellos puedan decir?, ¿acaso no pasan a otra cosa cuando *hablan* de su obra o de las obras?

Efectivamente, un texto no se puede diluir en una época, no se distribuye cabalmente en otros textos del movimiento cultural, no se reduce a la biografía de un autor. Es decir, no cabe exactamente en la clasificación, se resguarda una singularidad; no obstante, eso no desdice, ni mucho menos elimina, el esfuerzo clasificatorio: ¿acaso la clasificación desconoce la singularidad?, ¿no se hace muchas veces precisamente para delimitar la dimensión residual?

Y, a propósito del manido criterio de que los microrrelatos con proteicos (retomado en la cita de Jarrín), ¿no es proteica la novela?... ¡lo afirma Arthur Danto (2013, 47), el filósofo del arte! En tal caso, simulamos que no importa, pues la novela ya está clasificada y, por lo tanto, condenada, mientras que la supuesta vitalidad de la minificción provendría, entre otras, del hecho de ser inasible. Ya lo dijo Ana María Shua: si un texto te parece un poema, es un poema; si te parece un cuento, es un cuento; pero si no se te parece a nada, es una minificción.

Si bien las clasificaciones tienen algo de relativo y muchas veces son artificiales, hay esferas de la praxis — expresión de Bajtín (1953) — donde el esfuerzo de clasificar requiere explicitar los estándares utilizados (Miller 1998, 254). El espíritu posmoderno alía el nominalismo (para el cual todo nombre es artificioso) con el pragmatismo (que defiende la eficacia práctica) (254-5). Ahora bien, ¿estamos obligados a tributar al espíritu posmoderno? Ciertamente, las clasificaciones de hoy pueden ser un obstáculo para encontrar algo mañana. Pero, si apenas conseguimos el instrumento teórico, lo consideramos de inmediato como un obstáculo, confundimos los tiempos y nos acorralamos nosotros mismos (Miller 2008, 9-50): ¿acaso no hay un presente donde la clasificación rinde sus frutos?, ¿acaso no se pueden ir precisando las clasificaciones?, ¿debemos renunciar a adquirir un instrumento, dada su imperfección inherente? La época presente parece operar como aquel que nos disuade de vivir, pues algún día vamos a morir.

Cuando deje de rendir frutos, es necesario modificar la clasificación o, incluso, rehacerla, por supuesto. Y claro que hay mezclas, pero sabemos de ellas en la medida en que están formadas por distintas especificidades. ¡Es, nada menos, aquello que permite definir un objeto de conocimiento! (en el campo

respectivo, no en toda esfera de la praxis). Existe el agua sucia, sí, pero de ella sabemos en la medida en que podemos diferenciar entre 'agua' y 'mugre'. Y ni hablemos de asuntos como el ácido acetil salicílico[2], que le ha quitado el dolor de cabeza a tanto posmoderno que no quiere saber de clasificaciones. En la naturaleza, prácticamente solo existen las mezclas; pero todo el conocimiento químico que tenemos de ella, parte del conocimiento de los elementos que se pueden desagregar.

Inevitablemente, la cita de Jarrín —que es *vox populi*— hace una clasificación, pues habla de "la anécdota, el aforismo, la estructura ensayística breve, la sátira, la noticia, el poema en prosa […] dramatización, lírica, ensayo e incluso informe científico". Y, no obstante, nos dice que hay un desborde de los géneros establecidos. Pienso que, de un lado, está diciendo que hay mezclas, lo cual es una verdad de Perogrullo, pues todas las prácticas humanas lo hacen todo el tiempo; y, de otro lado, que se podrían parasitar, deformar y contaminar las estructuras, cosa que sería un desastre, pero que, afortunadamente, no es posible.

3. La pose anti-clasificatoria

Para algunos, la teoría nos aleja de lo concreto (y, por esa vía, supuestamente nos restaría satisfacción). Pero, quien cree en tal estereotipo no sabe qué es la teoría… de pronto la confunde con una exhibición hecha en ciertos ámbitos académicos para lustrar vanidades. Sin embargo, de un lado, cuanto más abstracta es una teoría, "más se la podrá utilizar en lo concreto" (Miller 2008-9, 22-3), incluso, más alimenta la intuición. No en vano, según James Clerk Maxwell, *nada hay más práctico que una buena teoría*. Y, de otro lado, en tanto hablantes, no podemos acercamos de manera directa a nada; cuando creemos limpiar la percepción, deshaciéndonos de la teoría, en realidad dejamos al sentido común hacer la aprehensión. Así, queriendo no servir a un amo de condiciones explícitas y susceptibles de ser discutidas —si nos ponemos a la altura—, servimos —sin saberlo— a un tirano más cruel (Bourdieu 1982, 37) que no da opciones y solo nos deja el resentimiento como respuesta a la objeción del otro. En definitiva, cierto comercio simbólico necesita las tinieblas del desconocimiento, como sugiere Bourdieu.

Algunos creen que la antipática clasificación viene a aguarles la fiesta. Al individualismo contemporáneo, portador de la consigna "resístete a ser un ejemplar", "tú no eres un número", le repugnan las clasificaciones (Miller 1998, 251) de labios para afuera, pues quien atiende a sus lemas ya está satisfecho con ser clasificado como sujeto de consumo, justo el lugar desde el cual reclama lo que llama sus derechos. Las clasificaciones aparecen como algo fuera de moda, hoy que —supuestamente— se habría derrumbado todo referente. Botamos al bebé con el agua sucia… lo cual, si bien podría ser una medida eficiente de control poblacional, es una torpeza.

"Hoy todo apunta a dudar de las clases. Estamos en una cultura del historicismo, que nos enseña que cada categoría que utilizamos de manera cotidiana tiene una historia" (Miller 1998, 251). Véase, por ejemplo, la obra de

[2] Si es "ácido", no es "base". Si es "acetil" (etanoílo), no es butanoilo. Si es "salicílico" (2-hidroxibenzoico), es porque tiene dos hidróxidos (y no uno o tres) y los átomos de carbono ocupan el vértice de un hexágono regular (y no de un pentágono o de un triángulo), etc.

Michel Foucault. Como si todo lo pensado solo resultara de un proceso histórico; pero no es el caso del lenguaje, por ejemplo, una vez somos producidos como sujetos. "Hay toda una industria del historicismo que se aplica a todos los niveles de la vida" (251). Nuestro mundo está "pulverizado por el historicismo" (252), que es un relativismo conducente —no pocas veces— al cinismo. Cuando Zuleta (1985, 337) lee *El Anti-Edipo*, ve que el texto se dirige a las indiferenciaciones, citando, no obstante, a Marx, quien es "un clásico de las distinciones" (337). No lo olvidemos: la etimología de inteligencia tiene que ver con la capacidad de discriminar.

Ahora bien, ciertamente hacemos nuestras clasificaciones en función "del modo en que nos hablamos" (Miller 1998, 253), en función de la recurrencia de nuestros términos en las discusiones. Está visto: las clasificaciones no están garantizadas, pues las hacemos nosotros. Y, ¿cuáles son los destinos de esa falta de garantía? El chiste y la poesía, por ejemplo, se regodean en ese punto. ¡Pero no solo clasificamos en función social!, ¡no es el único criterio de validación! Hay esferas de la praxis, como la jurisprudencia y la ciencia, que tratan de conjurar la falta de garantía al máximo; para ello, constituyen sendas pragmáticas (253): todo un sistema de tensión interna que se concreta en una discusión permanente —a veces, a lo largo de milenios— sobre la validez de los enunciados y sobre la pertinencia de los juicios (Bourdieu 2000, 1). Si bien nadie está obligado a comprender (la sociedad alberga otros desempeños), cuando lo intentamos es un contrasentido sustraernos a la diferenciación. Se puede pretender lo contrario para introducir —como dice Bourdieu— las tinieblas del desconocimiento en cierto comercio simbólico, así no lo sepamos.

Entonces, la falta de garantía no iguala todos los enunciados, como busca el discurso posmoderno cuando, por ejemplo, François Lyotard (1979, 14) ve en el saber científico una clase más de discurso, o cuando juzga indisolubles la legitimación de la ciencia y la legitimación del legislador (23). De ahí que, para interpretar el arte contemporáneo, de un tiempo para acá se recurra (César Aira 2010 y Arthur Danto 2013), por ejemplo, a la idea de Ludwig Wittgenstein [†1953: §69] sobre el juego como algo indefinible, inclasificable. Hoy se dice que la ciencia está en la misma línea del relativismo histórico: para Lyotard (1979, 33), por ejemplo, solo podemos entender qué es el saber, si conocemos la sociedad donde este aparece.

En todo esto se justifica una postura de hostilidad a las clasificaciones. Sin embargo, aunque digamos ser esquivos a las clasificaciones, todo el tiempo las aplicamos a conveniencia: ¿no encontró el mercado una fuente de ventas en la diferenciación?[3] La idea según la cual ya no estaríamos para clasificaciones y deberíamos dar paso a la espontaneidad de las cosas es concomitante con una época donde no está de moda pensar: "El que piensa, pierde"[4], como dice el grupo *Les Luthiers*. Desde finales del siglo XX, anota Fernando Cruz Kronfly (2006), la cultura ha retrocedido ante la imagen, la banalidad y la superficialidad; no solo se deja atrás la cultura letrada, sino incluso el pensamiento. Ya no hay sombras para ser disipadas por la Ilustración. Ahora todo tiende a estar en el mismo nivel, pero

[3] Antes, había mayonesa. Hoy hay: mayonesa light, mayonesa baja en grasa, mayonesa con leche, mayonesa libre de colesterol, mayodulce, mayomostaza, mayonesa con aceite de oliva, mayonesa con limón, mayoajo, mayohuerta, mayonesa-queso, mayonesa-finas hierbas…

[4] Nombre de un programa de televisión que integra la obra *La tanda*.

no por una cualificación, sino por una caída: igualados por lo bajo. Véanse, si no, los textos escolares: cada vez menos páginas y más imágenes. Y si bien no es justificable todo lo hecho a nombre de Las Luces, su drástica abolición de nuevo nos deja ante el síndrome de acabar con todo, en protesta contra una parte.
¿Cuántas minificciones no van en este sentido de la banalidad?[5], ¿Cuántas no aspiran a abandonar la letra y pasarse al mundo de la imagen?

La tal sociedad del conocimiento solo es el nombre del atiborramiento —por cantidad y por velocidad— de información. Ya Lyotard, en 1979, bajo la idea del conocimiento como un discurso más entre otros (14), intentaba presagiar las condiciones bajo las cuales aquel perduraría: traducido en cantidades de información (15), en la lógica del mercado (16) o como *input* de los autómatas que asumirán las funciones de regulación y de reproducción, en lugar de los hombres (35). Del otro lado, tenemos a las masas consumiendo libros de autoayuda, subiendo a YouTube más de 100 horas de vídeo cada minuto, colgando 350 millones de fotos diarias en las redes. Ahora ya casi nadie se muestra interesado en la cultura letrada (Cruz 2006), nadie arriesga por fuera de sus aparatitos conectados a internet. Incluso la escuela (al menos en los estratos bajos) tiende a plegarse a esta lógica: en lugar de constituirse en un desafío, busca producir la satisfacción, no asume un lugar diferenciado y no interroga los usos cotidianos, sino que, más bien, busca incorporarlos a su quehacer cotidiano. Por supuesto que todo esto tiene condiciones e implicaciones (reducción de las condiciones laborales, sobre-explotación, destrucción del medio ambiente, exclusión), pero ocuparnos de ellas excedería el propósito de este texto.

En ese contexto de dejación del saber, son bienvenidas la ligereza y la brevedad… temas vecinos de la minificción. El texto *La culta dama*, de José de la Colina[6], escrito en su momento como una ironía al hecho de alardear de persona culta, puede leerse hoy como un síntoma de la época: incluso un texto de siete palabras —*El dinosaurio*, de Monterroso— hoy puede requerir varias sesiones de lectura (la sentencia: "Te mataré cuando termine de leer el cuento del dinosaurio", del escritor uruguayo José Caputo, con el tiempo se puede volver una promesa incumplible).

Un texto de Sławomir Mrożek, para decirlo de manera menos aburrida:

Las cuitas del joven Werther

El director de la filarmónica nos recibió con amabilidad.
—¿En qué puedo servirles? —preguntó.
—Nos debe cincuenta mil.
—Es posible, pero no acierto a saber por qué. ¿Podrían ustedes aclarármelo?
—En calidad de anticipo —le aclaré.
—Tal vez... es una práctica habitual. Pero anticipo, ¿a cuenta de qué?
—De nuestra actuación en la filarmónica.
—Eso ya tiene cierto fundamento. Sin embargo, si no me falla la memoria, es la primera vez que nos vemos. ¿Acaso hemos firmado un contrato por correo?
—Aún no, pero podemos firmarlo ahora mismo.

[5] Fenómeno comentado con detalle en la ponencia de Violeta Rojo (2010) en el VI Congreso Internacional de Minificción (Bogotá, 2010).

[6] Para los que no lo conocen: «Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado *El dinosaurio*. —Ah, es una delicia —me respondió—, ya estoy leyéndolo».

> —Indudablemente. Pero quisiera conocer a grandes rasgos su propuesta. ¿Ustedes forman un conjunto musical?
> —De momento no, pero lo formaremos.
> —Y más o menos ¿con qué repertorio?
> —Eso ya lo veremos cuando aprendamos a tocar.
> —¿A tocar?
> —Sí, a tocar instrumentos musicales, por supuesto.
> La torpeza de ese individuo comenzaba a enervarme.
> —¿Quiere decir que aún no saben?
> —Aún o ya, ¿qué más da? El futuro de todas formas nos pertenece. ¿No ve que somos jóvenes?
> —¡Oh!, desde luego. Sin embargo, les sugiero: primero, aprendan a tocar; después, toquen un poco y luego nos vemos. El futuro sin duda les pertenece.
> Y no nos dio el anticipo, el muy facha. Salimos de allí perjudicados socialmente. En el muro había un cartel que anunciaba la actuación de un tal Mozart.
> —¿Quién es? —preguntó, no me acuerdo cuál de nosotros... porque me falla la memoria, sobre todo antes del mediodía.
> —Seguramente un viejo.
> Dejamos de pensar en el arte y nos dedicamos a construir una bomba. Un día de éstos la pondremos en la filarmónica. La lucha por la justicia es lo primero (Sławomir Mrożek, 2013: 76-8).

Hay un gusto por ver a los referentes en el banquillo. Tocar los ídolos conceptuales produce satisfacción (Miller 1995-6, 21). La caída de los metarrelatos[7], la llamó Lyotard. El filósofo francés se pregunta "¿Dónde puede residir la legitimación después de los metarrelatos?" (Lyotard 1979, 10-1). Y la respuesta es, lo hemos visto, la igualación de los criterios, la abominación de las clasificaciones, la equivalencia de todos los saberes como meras retóricas (y, entonces, el cinismo luce legítimo). Si libros como *El Anti-Edipo* son de buen recibo, es porque están en el tono "anti": hacen flecha de toda madera, dice Zuleta (1985, 333); disparan indiscriminadamente; hacen amigo a todo enemigo de su enemigo, a saber: de toda figura que represente algo con autoridad (no digo autoritarismo). No en vano, cuando Zuleta (339) analiza ese libro y habla de sus autores, hace un excurso sobre la adolescencia y la necesidad estructural de oponerse a la autoridad, lo cual puede prolongarse, en algunos casos, durante toda la vida. En ese mismo tono, Aira —escritor, traductor y comentador de arte— apunta (2010, 51): "lo contemporáneo implica una negación de la Historia, al menos de la Historia como proveedora de mitos biográficos". Con toda razón, Bourdieu (1982, 13) aclara la diferencia entre su postura crítica y "la moda anti-institucional de los tiempos que corren", cuyo único fundamento es, sencillamente, oponerse.

4. El gesto sin obra

En el arte ocurre algo parecido. O, si se quiere: la tendencia social que se manifiesta como dejación del saber (véase el caso de la educación escolar), en relación con el arte se manifiesta como un desvanecimiento de la obra.

De acuerdo con Aira (2010, 24), "La realidad concreta de la obra estaría

[7] A propósito: al despedazarse en su caída, ¿los metarrelatos dieron origen a los microrrelatos?

conformada por la obra misma y [por] el tiempo que envolvió su concepción y ejecución, entendiendo por este tiempo el transcurrir histórico, en el que cada uno de sus puntos es único e irrepetible, y por ello irreproducible". ¿Ven por qué —como decíamos atrás— nuestro mundo está *pulverizado por el historicismo*? Habría que pensar —propone Aira— en un concepto ampliado del 'aura', que incluyera el relato del que surge la obra" (24). Según él (24), es banal apreciar en la obra solo los valores plásticos, y no los saberes o asociaciones que la envuelven. ¡Lo mismo decía Lyotard sobre el saber!: para entenderlo, es forzoso conocer la sociedad donde aparece. O sea: no importa la obra misma, con lo que, de paso, no habría diferencia entre una noticia y una obra artística.

Esta manera de concebir la obra, le da entrada a otra cosa. ¿Por qué el tiempo de concepción y de ejecución formarían parte de la obra? Todo producto resulta de un proceso, no solo el arte; entonces, ¿por qué en este caso ese tiempo del proceso previo habría de tenerse en cuenta? (¿van las novelas de Aira acompañadas de un discurso explicativo?). En su conferencia, Aira (30) considera a las obras como objetos del mercado, en tanto productos. Pero, ¿interesa el proceso productivo de los objetos del mercado? El concepto *fetiche de la mercancía* (tomado de la economía y que explica una condición ideológica de posibilidad para que funcione el capitalismo) es exactamente lo contrario a lo pedido por Aira: es el producto sin historia, sin relaciones. Con todo, esa idea se refiere a la representación de los consumidores, no a una propiedad del producto que, como se sabe en teoría económica, tiene un *valor de uso* dadas las características efectivamente impresas en él, no en función de las que habría que tener en cuenta para entenderlo. Cuando Aira habla de criterios para entender el arte, se sitúa en un terreno de racionalidad, no en el de la producción artística misma.

De acuerdo con Aira, mientras es forzoso hacer bien la artesanía (tiene un canon de posibilidades y de variaciones), "el arte no es arte si se lo hace bien". (33) Acá estamos obligados a aceptar la cosa mal hecha, pues viene acompañada de un discurso sobre su concepción y su ejecución. Atención: no es solo la ejecución —el proceso productivo—, sino principalmente su concepción, es decir, los propósitos *ad hoc*. Se cumple, en consecuencia, la máxima de Oscar Wilde: *las cosas mal hechas se hacen con buenas intenciones*. Gracias al giro sugerido por Aira, nos quedamos solo con las buenas intenciones, pues —por definición— el arte estaría mal hecho. Y cada vez se necesita menos esfuerzo y menos material para hacer algo, si sabemos que debe quedar mal hecho y que la retórica vendrá a solucionar todo.

No hay proporción entre esta patente de corso y una discusión sobre los criterios para definir el canon (con todo lo problemático que ello pueda ser). Para relativizar el concepto de belleza, ¿tenemos obligación de decir que algo bien hecho no es arte sino artesanía? Para Aira, tratar de hacer algo bien es tiempo perdido, pues la tarea del arte es otra: "crear valores nuevos" (33), "crear parámetros de gusto" (34). Y esto, ¿es menos moralista y conservador que lo anterior a destruir? Se pone en entredicho el canon de Alberti, se duda de los criterios clásicos de belleza y, no obstante, se da por entendido que los nuevos valores están bien, no se exponen los criterios.

Bueno, y antes de esos nuevos parámetros, ¿no había gusto? Sí, pero ya establecido y la consigna sería ir contra lo establecido… ya mencionamos el gusto por destruir. No en vano, para Lyotard "la invención siempre se hace en el

disentimiento" (1979, 11). Así, nada hay que saber; basta con disentir (hoy es un hecho que quien no sabe, levante la mano para manifestar que no está de acuerdo). Lo está diciendo Aira: no es necesario hacer algo bien, sino crear algo nuevo. Y, bueno, una vez creado ese nuevo valor, ese nuevo parámetro del gusto, ¿no se convierte en algo hecho y, por lo tanto, en algo despreciable? La serpiente se muerde la cola; el criterio se elimina a sí mismo. Debería renunciar a hacer, para no dejar testimonio de algo que, según su propia ley, debería abandonarse después. Si rechazamos los valores dados y creamos nuevos valores, forzosamente éstos se convierten en valores dados… Suponiendo que todo eso sea siquiera posible, pues, en realidad, no se hacen ni se deshacen valores a voluntad.

Por otro lado, de acuerdo con Aira crear valores es "intervenir en la historia personal del espectador: crearle un gusto, darle una nueva mirada" (2010, 34). En lugar de hacer objetos bellos, el artista "pasa a la dimensión de lo no hecho" (34). Muy bien, ¿y qué lo diferenciaría de la pedagogía? Bajo tales consideraciones, ésta sería arte, pues cumple la condición de apuntar a lo no hecho (los nuevos valores del estudiante). Y, si no hay diferencia, pues el producto no es una obra, sino un discurso retórico. Efectivamente, para allá va el autor: "En tanto se haga inteligible la idea original, puede prescindir de los objetos, y de hecho prescinde las más de las veces, o los degrada o rescata de la basura. El objeto se vuelve secundario respecto del relato del que emerge" (35). Y si ahora el asunto es pedagógico —aunque se siga llamando artístico—, se trata de mala pedagogía, pues, según Aira, "crear valores es contar historias" (35). No es cierto: los valores son *efectos* posibles de contar historias… pero de contarlas bajo ciertas condiciones, no en todas; por parte de personas con cierta postura, no por parte de cualquiera; y dirigidas a alguien cuya disposición es necesario producir, no a todos. De hecho, para Danto (2013, 39), los movimientos que empezaron a exigir espacio para mostrar sus obras a finales del siglo XX no eran, en realidad, artísticos sino políticos, tales como el feminismo y el multiculturalismo. Asunto que tiene toda su legitimidad, claro está, pero en otro espacio.

Para justificar una broma, se hace una pobre defensa en la que el arte y la pedagogía quedan considerados desde la falta total de fundamento, desde la ausencia radical de relación con el pensamiento estético y ético. ¿Y por qué una broma? El mismo Aira (2010, 41) cuenta la siguiente anécdota: en 1948, invitado a exponer en París, Magritte quiso "burlarse de los críticos y amateurs franceses", quienes lo juzgarían desde el prejuicio popular sobre los belgas en Francia; en consecuencia, rápidamente —algo ajeno al ritmo del arte— hizo una serie de obras "que no se ajustaran a la imagen que había empezado a reconocerse como suya" (41). Después de la exposición, "volvió a Bélgica y dejó los cuadros en el desván de una casa en París, sin darles ninguna importancia. Habían servido para llevar a cabo la broma, y cumplida su función ya no le interesaban" (42). La idea de la broma se impone; por eso, Danto (2013, 42) se ve obligado a aclarar: el *ready-made* "era mucho más que una mera broma". Pero el mucho más en realidad no es mucho más: se trata simplemente de la idea generalizada según la cual el gesto de Duchamp libera el objeto de su funcionalidad. Pero, ¿no lo logran también las acciones de botar, dañar o a usar un objeto para una finalidad distinta? Que la obra no sea un útil no quiere decir que todo lo inútil sea una obra.

Destaco el punto de la broma, pues nos permite pasar a otros campos del arte:

- *4.33'*, de John Cage, es una obra musical donde nada suena, durante cuatro minutos y treinta y tres segundos; fue "interpretada" en 1952 por el pianista David Tudor (Danto 2013, 37).
- *Fuente*, de Duchamp es una escultura que no hizo el autor: solo envió un orinal para la exposición en el museo de Nueva York, en 1917.
- Las *Pinturas blancas* del venezolano Armando Reverón (producidas entre 1921 y 1940) son lienzos donde se exhibe un solo color homogéneo en toda su extensión[8].
- *Autobiografía* es una minificción de Gustavo Arango cuyo único contenido es la palabra "Yo".

En fin, el llamado "arte contemporáneo" está lleno de ejemplos donde la obra tiende a cero, a medida que aumenta el gesto de decidir qué sería arte. ¿No juega la minificción en los límites de ese ejercicio?; ¿no suena como algo propio de nuestro ámbito el concurso por quién hace la minificción más breve?; y, entonces, de las siete palabras de *El dinosaurio* de Monterroso, hemos pasado a las cero palabras, como el texto de Guillermo Samperio, llamado *Fantasma*, en el que tenemos el título y la página en blanco. O, así mismo, la decisión de qué sería una minificción: "Hoy no escribí nada, estás imaginando lo que lees" (José Caputo).

5. Más la frontera del arte

Un movimiento social ha aproximado la pereza y la brevedad; ha ironizado con los límites de la hechura de las obras. Si la música se escucha en el tiempo, ¿por qué no considerar una obra musical el silencio de un pianista (también hay versión para orquesta) durante un lapso de tiempo en el que estemos expectantes? Si la escultura da forma a la materia, ¿por qué no considerar un orinal en el marco de una exposición patrocinada por la Sociedad de Artistas Independientes? Si la pintura dispone color sobre lienzo, ¿por qué no considerar pintura una tela teñida de un solo color? (confrontar, también, el *suprematismo* de Kazimir Malévich). Así mismo, si la literatura está hecha de texto, la palabra "¡Ay!", ¿no puede ser el contenido de un cuento llamado *El dolor*? (texto de Gustavo Arango). Ni siquiera es necesario saber escribir: se le pide, a alguien que sí sepa, ponerlo por escrito. Es en serio: según el documental *Exit Through the Gift Shop*, Thierry Guetta, un francés que filma todo, logra llegar hasta Banksy, el cual lo anima a crear; así, con el nombre de Mr. Brainwash, Guetta vende hoy obras en millones de dólares, sin saber nada de plástica, pues simplemente las manda a hacer a otros; él solo pone las ideas.

Ahora bien, John Cage es un músico, Duchamp y Magritte son artistas plásticos, Gustavo Arango es escritor… es decir: así como ironizan o critican los límites de su acción, el objeto sobre el que operan, el juicio posible a su obra, o las condiciones de su mostración… también son capaces de hacer obras en sus campos respectivos y, de hecho, las han llevado a cabo y son reconocidos por ello. Pero si damos a la broma el estatuto de obra, entonces cualquiera puede hacerla.

[8] https://lfranbarc.wordpress.com/2011/07/02/las-pinturas-blancas-de-armando-reveron-y-la-idea-de-monocromia/

Efectivamente, Alphonse Allais fue un escritor, humorista y periodista francés que, en el siglo XIX, dibujó un marco, titulado *Primera comunión de niñas cloróticas con tiempo de nieve*. Si bien él no sabía pintar, se le pudo ocurrir el sarcasmo de tocar los bordes, señalar hacia el grado cero de la pintura. Con todo, no se necesita ser pintor para llevarlo a cabo. Igualmente, el mismo bromista hizo una partitura con pentagramas vacíos de una *Marcha fúnebre silenciosa*; de nuevo, no es músico, pero esa idea se le pudo ocurrir y así como con este gesto también toca los límites de la música, no se necesita ser músico para llevarla a cabo. Como tampoco se necesita ser escritor para continuar con la serie de "textos" en blanco, con títulos como *A buen entendedor*, *Eres dueño de lo que callas*, etc. Y, si de bromas se trata… en un baño donde falta un orinal, alguien escribió: «Duchamp estuvo aquí». ¿Por qué no considerar ese grafiti una obra de arte?, ¿y mi anécdota como una minificción?

Si es cierto, como dice el refrán, que *Lo bueno, si breve, dos veces bueno*, ¿hasta dónde podemos abreviar, conservando el efecto de duplicación de la bondad? En todo caso, no hasta cero, pues 0 x 2 = 0.

Una cosa es el arte y otra el punto de *fuga* que, desde afuera del campo, señala sus límites, así sea un actor del campo (si se refiriera a esos límites desde adentro, no podría hacer de él una recontextualización, sino que sería algo del orden del *resto*, algo que el campo produce, pero que no puede procesar).

Razón tienen los que, a la vista de semejante "obra", se declaran capaces de hacer algo semejante. Pero Duchamp también personificaba una crítica al sistema social de mostración del arte, que es algo por fuera el arte, aunque interviene en su recontextualización. No estaba de acuerdo con la forma como socialmente se decidía lo que es arte y lo que no lo es. Y, en ese momento, por su lugar, consideró que la mejor manera de hacerlo era plástica. Así mismo, hay escritores que, ante condiciones políticas adversas, sientan su postura dejando de publicar por un tiempo. El artista no escapa del todo a las consideraciones sociales sobe el arte. Él mismo puede incluso ser un actor de tales perspectivas. Pero, cuando lo suyo es cambiar algo, no estamos en el campo del arte, aunque lo haga de forma plástica. Estos artistas que intervienen en lo social, lo hacen en calidad de personas de acción, no en calidad de artistas, aunque puedan usar ese estatuto (como García Márquez hablando de educación) para apuntalar su acción.

Si son artistas es porque producen una obra en el marco de una tradición del hacer en el campo (en el sentido de una tensión: se trata de algo a transformar, a modificar, a revolucionar, etc., a partir de la obra, no de un discurso que la explique o que la justifique): de hecho, los artistas estudian unas técnicas, se informan de lo que otros hacen en el mismo campo.

6. Finalmente, la minificción

En relación con el gusto, hay dos tipos de minificciones, las buenas y las malas. El público dará su dictamen al respecto. Pero, ¿cuáles de esas minificciones —buenas o malas— son literatura? No necesariamente coincide con la clasificación anterior. Hay unas muy buenas que, como hemos dicho, señalan hacia el grado cero de la literatura. Son excelentes bromas y pueden estar muy bien escritas. ¡Pero no por ello tienen que ser literatura! En ejemplo: el argentino Juan Romagnoli escribe el texto *Hipótesis inevitable*, que dice:

> La primera frase de *La metamorfosis* es la microficción por excelencia. El resto de esa obra maravillosa es un ejemplo de lo que Kafka debió dejar librado a la imaginación del lector.

Es un excelente texto, pero ¿hemos de ponerlo —literariamente hablando— en el mismo campo de *La metamorfosis* de Kafka? Esta «obra maravillosa», como dice la cita anterior, ha dejado una huella profunda en la humanidad desde hace ya más de un siglo. El texto del argentino es una excelente broma que, sin embargo, no podría tener sentido sin la obra de Kafka. Si el checo hubiera seguido el consejo que hay en *Hipótesis inevitable*, no tendría el lugar que tiene en la historia de la humanidad, y Romagnoli no habría podido escribir el suyo. A propósito: ¿no debió haberlo dejado a la imaginación del lector? La serpiente se muerde la cola: el silencio sería el *magnum opus*.

Será la tensión interna al campo literario la que se encargue de establecer, con el tiempo, qué es literatura. Recordemos que no se trata estrictamente de juicios de época, sino de acumulados históricos (falibles, como hemos dicho). Y hablando de acumulados históricos, Rojo (2010, 168) sostiene con toda razón que la minificción fue una invención de una época, gracias al aporte de los expertos. Y se puede escribir *para* esa esfera de la praxis, sin que esté definido el estatuto de campo de tales textos, sin que necesariamente sean literarios.

Claro que, aún contra esto, el momento actual tiene argumentos: "No hay que esperar el juicio de la Historia para establecer valores, porque esta nueva especie de arte que se llama Arte Contemporáneo es su propia documentación, está escribiendo su historia simultáneamente con su aparición, y no necesita que pase el tiempo" (Aira, 2010, 37). Así, *Macbeth, Crimen y castigo, La muerte de Virgilio*… serían meras pavadas: hoy nos quedamos con los memes, que sí son actuales, proteicos y disidentes.

Podemos ser cómplices de la presión social por reducir esfuerzo, por no emplear tiempo, por "democratizar" el arte (dizque todos podemos hacer arte, como si fuera un derecho y no un trabajo). Por ejemplo, cuando usamos minificciones en la escuela 1.- para negociar con la pereza actual de los estudiantes, que no leen textos extensos; 2.- para divertir a los estudiantes, pues el cliente tiene la razón; y 3.- para salir del paso con las clases, cada vez más enojosas, pues muchos maestros no quieren enseñar (se autodenominan facilitadores).

Un movimiento social empuja la obra a cero. Ya lo vemos en el arte llamado contemporáneo, donde, a la usanza de Allais, cualquier cosa, sin requerir esfuerzo del autor va a exponerse como arte. Claro, se necesita un discurso que haga ese esfuerzo en lugar de la obra, pues obra no hay (lo que se sacrifica por el lado de la obra, crece por el lado retórico). Y, entonces, unas pilas de billetes de Monopolio sobre una mesa se constituyen —según el curador, pues nadie más podría inferirlo— en una crítica a la sociedad de consumo. En muchos casos, para desmontar la exposición, solo hace falta el servicio de aseo (no olvidemos el detalle de Magritte: dejó abandonadas las obras en un desván en París). Y, a la hora de criticar la sociedad de consumo, ¿no es más efectivo un texto que lo diga explícitamente? ¿No es claro que tal posición no solo es displicente con el arte, sino también con la política y con el saber? Las narraciones que nos habla de la opresión a la mujer, del maltrato a la naturaleza, de las injusticias de la discriminación no son necesariamente artísticas, aunque usen el recurso narrativo o ficcional. Y habría que establecer, en el campo de la política que pretenden

representar, si son justas acciones políticas.

Muchas minificciones bromean con los límites del campo literario. De ahí la alta frecuencia de la intertextualidad: cambio en los finales, mezclas de historias, invención de nuevas razones. Ese espacio, ocupado por escritos, antologías, reflexiones, encuentros… es un espacio social, indudablemente. Pero, ¿qué contiene?, ¿hacia dónde va? Se puede bromear, es muy divertido. Pero el movimiento social de dejación del saber y de desvanecimiento de la obra artística, es contraproducente. Y si bien el formato de la minificción es formalmente similar a lo sucedido cuando la obra tiende a desvanecerse, la poética de muchas de las minificciones hará perdurar estos textos como buena literatura breve. Los zéjeles, los haikús, los sonetos… tienen una breve extensión por definición. Y, así como hubo, respectivamente, Ben Quzman, Matsuo Bashō, Luis de Góngora, con seguridad perdurarán los Torri, los Borges, los Kafka…

Referencias bibliográficas

Aira, César. "Sobre el arte contemporáneo". En: *Sobre el arte contemporáneo*, seguido de En La Habana. Bogotá: Penguin Ransom House, [2010] 2016.

Bajtín, Mijaíl. "El problema de los géneros discursivos". En: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, [1953] 2012.

Barthes, Roland. *Leçon*. Paris: Du seuil, 1978.

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, [1972]1976.

Bourdieu, Pierre. *Lección sobre la lección*. Barcelona: Anagrama, [1982] 2002.

Bourdieu, Pierre. *El oficio de científico: Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama, [2000-1] 2003.

Cruz Kronfly, Fernando. "El declive del pensamiento crítico y de la cultura letrada y su impacto en la práctica social: la educación como espacio de resistencia cultural", en *III Jornada "La lectura y la escritura en la escuela"*, Bogotá. Asolectura, SED, Bibliored y Colsubsidio, 2006.

Danto, Arthur. *Qué es el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2013.

Jarrín Ballesteros, Humberto."Cinco características de la posmodernidad en el relato breve", en: *La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*. Bogotá: Universidad de Colombia, 2014.

Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, [1979] 2000.

Miller, Jacques-Alain. "El ruiseñor de Lacan", en: *Del Edipo a la sexuación*. Buenos Aires: Paidós, [1998] 2001.

Miller, Jacques-Alain. *Sutilezas analíticas*. Buenos Aires: Paidós, [2008-9] 2011.

Miller, Jacques-Alain. *La fuga del sentido*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

Millot, Catherine. "La sublimación, ¿creación o reparación?", en: *El objeto del arte. Incidencias freudianas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Mrožek, Sławomir. "Las cuitas del joven Werther", en: *El árbol*. Barcelona: Editorial Acantilado, 2013, 76-8.

Navarro, Rodrigo. "La realidad", en *Revista Poligramas N°1*. Cali: Universidad del Valle, 1978.

Recalcati, Massimo. "Las tres estéticas de Lacan", en: *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires: Del cifrado, 2006.

Rojo, Violeta. "Atrapados en la red. La banalización de la escritura mínima". En: La *minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas*. Bogotá: Universidad de Colombia, [2010] 2014.

Wajcman, Gérard. “El arte, el psicoanálisis, el siglo”, en: *Lacan: el escrito, la imagen*. México: Siglo XXI, 2001.

Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. México: Instituto de investigaciones filosóficas UNAM/Crítica, 1998.

Zuleta, Estanislao. *El pensamiento psicoanalítico*. Medellín: Percepción, 1985.

Zuleta, Estanislao. “Elogio de la dificultad”, en: *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. Cali: Fundación EZ, 1994.