

**ACERCA DE UN ENSAYO DE
SUSAN SONTAG**
LA ESTÉTICA DEL SILENCIO

Gonzalo Contreras

En “La estética del silencio”, ensayo publicado en 1967, Susan Sontag define los objetivos éticos y estéticos del arte moderno, según los cuales la tarea del artista, considerada como “actividad absoluta”, en su búsqueda por expandir los límites de la conciencia humana debe forzosamente concluir en el silencio, la abstracción total, la total autonomía del mensaje y, finalmente, la ruptura del propio instrumento. Este texto, muy “de época”, es sin embargo un buen punto de partida, argumenta Gonzalo Contreras, para hacer un análisis del estado actual del arte y del quiebre dramático con los motores vitales que movilizaron la creación artística durante toda la llamada modernidad.

Susan Sontag es una de las intelectuales americanas más leídas y comentadas hoy en día. Sus dos últimos libros ensayísticos, *La enfermedad y sus metáforas* y *El Sida y sus metáforas*, lúcidas y originales aproximaciones al tema de la patología y su consecuencia social, han puesto otra vez de actualidad a esta escritora que parecía haber hecho su cosecha en las décadas del sesenta y setenta. Porque resulta por lo menos curioso que un

GONZALO CONTRERAS. Escritor y periodista. Autor de *La Danza Ejecutada* (Ediciones Paralelo, 1986) y *La Ciudad Anterior* (próxima a aparecer). Colaborador literario de diversas publicaciones.

pensamiento que gastó su artillería en las batallas de aquella época, haya logrado penetrar indemne a la contemporaneidad. Este es sin duda el caso de Susan Sontag. Por cuestiones de estilo, la Sontag suele ser catalogada como una figura paradigmática del intelectual americano de la época *beat*. Este espécimen, hoy en franca retaguardia, que subsiste acaso como dato de época a través de algún melancólico personaje de una película del cine *cult* americano, fue una de las producciones más arquetípicas de la voluble cultura del país del norte. El intelectual “radical”, contestario, el desvelado de la justicia en el mundo, ese objeto impuro, americano y dotado a la vez de un palpitante corazón de izquierda, en fin, ese intelectual que Paul Johnson delezna, un artículo suntuario de la cultura occidental, pero no por ello menos vicioso y corruptor.

Susan Sontag enarboló todas las banderas de lucha de su generación: pacifismo a ultranza, antiamericanismo visceral como prueba de su genuina mala conciencia, proselitismo sexual, sentimentalismo tercermundista, vanguardismo en materia de arte, iluminismo en materia política y una ofuscación terminal ante cualquier forma de poder. A la luz de los hechos y las ideas que hoy se transan en el mercado, muchas de estas proposiciones pueden parecer voluntaristas, frívolas, ingenuas y hasta mendaces. Sin embargo, ¡qué nostalgia de aquella época! (Un mundo inteligible y básicamente bien compartimentado.) Los intelectuales del mundo cerrando filas, al parecer, junto a los más débiles, y los poderosos del mundo arrinconados en su lóbrega soledad.

Esas tensiones, al menos expresadas de ese modo, hoy no existen y ha sido necesario un gran valor intelectual para escapar a los maniqueísmos de la hora. En el caso de Susan Sontag, fue su genuina y esencial “radicalidad” lo que le permitió salir airosa de esa enrarecida atmósfera. Se trata sin duda de una de las voces más resueltas, independientes y vitales que ha producido Estados Unidos en las últimas décadas. Muy tempranamente mostraba sus reservas acerca del “nihilismo civilizado” de Camus y osaba calificarlo como escritor mediocre, y como pensador, “un epígono extraordinariamente talentoso y culto”. Escribe en contra de la “tosquedad” de Lukács, cuando éste era la referencia obligada de la crítica literaria, y dispara contra “las obviedades superfluas y la suntuosa vanidad” de Ionesco. Si de Brecht dice que es “didáctico”, Arthur Miller “escribe como una caricatura de publicación de izquierdas”. De la hipertrofia de la obra sartreana Susan Sontag tiene la lucidez suficiente para discernir lo mejor de lo peor. Su constante crispamiento intelectual la deja a salvo de las modas y los sentimentalismos obligados de la época, y si hoy resulta tan fácil caricaturizar y sepultar las discusiones de esos años, las opciones de la Sontag,

pese a toda la retórica de época que se deja sentir por aquí y por allá en sus escritos, no han perdido vigencia o son, al menos, una referencia ineludible para apreciar los fenómenos culturales de esta parte del siglo.

Los dos libros de ensayos críticos traducidos al español, *Contra la interpretación* (1965) (Seix Barral, 1984) y *Estilos radicales* (1967) (Muchnik, 1988) reúnen el grueso de la producción de la Sontag en el período aludido. De este último, nos interesa el ensayo titulado “La estética del silencio”, uno de los más personales, originales y sintomáticos trabajos acerca del espíritu del arte contemporáneo. Si bien con él la Sontag no pretende realizar un diagnóstico, sino apenas un esbozo impresionista y a veces arbitrario de los estímulos que ella advertía a su alrededor, se puede leer hoy como una inquietante síntesis, una especie de estado de cosas acerca de la labor del artista, del fenómeno de la creación en un momento dado de la historia, pero que no ha perdido ninguna de sus resonancias si es que no se proyectan hasta nuestros días. La misma Sontag advierte en el posfacio a la edición española de 1988: “Considero que hoy es más necesario que nunca hacer proselitismo en favor de aquella concepción de lo ‘radical’ —del idealismo moral radical y de la estética ‘radical’ —. Así como constata con gozo en su relectura, “La euforia ante el descubrimiento de que mi exaltada lealtad a los cánones de la alta cultura no chocaba con mi creencia en la seriedad moral de las estrategias de transgresión en el arte y el pensamiento utópico, sino que hallaba apoyo en ella”.

Porque resulta tentador leer estos escritos por el solo placer de corroborar cómo la historia los ha desacreditado, y es justamente esa satisfacción precipitada de aquellos que han sepultado sin más el pensamiento crítico lo que lleva de algún modo a añorar los aspectos saludables de dicha postura para salirle al paso al conformismo no menos maniqueo según el cual no vale la pena siquiera plantearse ciertas cuestiones. El conjunto de la obra de la Sontag comprueba, por un lado, que muchos de los problemas planteados en esa época continúan vigentes, o más aún, se han agudizado, y que el pensamiento crítico continúa siendo una manera válida de enfrentar la realidad. Las formulaciones de “La estética del silencio” en este caso constituyen un valioso instrumento para desentrañar cuestiones del presente que la Sontag tuvo el talento de vislumbrar.

Afirma Susan Sontag que “en la época moderna, una de las metáforas más trajinadas para el proyecto espiritual es el arte”. Para despejar de entrada el concepto de espiritualidad, atengámonos al que maneja la misma Sontag: “Espiritualidad=planes; terminologías; normas de conducta encaminadas a resolver las dolorosas contradicciones estructurales inherentes a la situación humana, a la consumación de la conciencia humana, a la tras-

cendencia”. Respecto de la primera afirmación, es válido plantearse cuándo y cómo el arte, por un proceso de sustitución, reemplaza a otras formas unificadoras de espiritualidad como pueden ser la religión. ¿Desde el Renacimiento en adelante, de la Ilustración, del Romanticismo, desde el fin de éste? Unas épocas y otras han situado sus planos ideales, determinado sus conflictos y los medios de resolverlos según una determinada ética, si bien en la modernidad todos ellos han encontrado la respuesta en una creciente emancipación de la conciencia humana. Desde la óptica de la Sontag, la aventura poética de los simbolistas, de los surrealistas más tarde, ¿no constituyen verdaderas conquistas del hombre en cuanto a ensanchar su mundo cognitivo y a plantear misterios hasta entonces innombrados para el alma humana? Con diferentes intensidades, en distintos períodos, el arte, particularmente la poesía, ha gozado del espejeante atributo de ser un extremo de la experiencia humana, la ladera más empinada por donde el hombre trepa hacia la cima de sí mismo. El artista como visionario, como mártir, como dolorosa conciencia social, ha ido dando si no una espiritualidad con todo lo que la palabra podría significar, al menos una modulación a sus ideales y una respuesta radical a sus conflictos. Hoy día ya es un lugar común acuñado en dicha tradición decir que el arte es un reflejo de la conciencia humana. Para la Sontag, “la elevación de las artes a la categoría de ‘arte’ genera el mito principal sobre el arte, a saber, el que concierne a la naturaleza absoluta de la actividad del artista”.

Esta descripción responde a una idea sin duda un poco romántica del arte y del artista, y ambos han sufrido, por supuesto, una pareja desacralización propia de los tiempos modernos. Pero es imposible pensar en el fenómeno sin considerar esa tradición. Sólo que en el supuesto que manejamos —que el arte modula el proyecto espiritual— esa desacralización arrastra en su caída más material que el que debiera y el escalofrío que provoca alcanza una mayor onda expansiva. Es ahí donde sitúa la Sontag el otro momento del problema. Porque en esta dimensión de la tarea artística, ésta se convierte en “una actividad profundamente *problemática*”, en la medida que “la meta que se adjudica al arte, cualquiera sea, termina por surtir un efecto restrictivo cuando se la coteja con las metas más vastas de la conciencia”. Porque en la versión contemporánea, el arte no es una mera *expresión de la conciencia*, la conciencia en busca de su propio conocimiento, sino “[d]icha versión del mito tiende a asociar el arte con la necesidad o capacidad de autoalienarse ínsita en la mente. Ya no se interpreta el arte como la conciencia que se expresa y se afirma, por tanto, implícitamente. El arte ya no es la conciencia *per se*, sino más bien su antídoto, emanado del seno de la conciencia misma”. Esta noción trágica del arte es

natural a su propio objetivo. La conciencia no es un bien en sí mismo cuya exploración y posesión tiendan al ennoblecimiento de la vida del hombre, muy por el contrario, es la generadora de los aspectos más sombríos, contradictorios y destructivos del ser humano. Tal vez de Baudelaire en adelante, el artista encuentra con estupor una conciencia culpable, fragmentaria y emboscada, contra la que él se rebela vengativamente, en un intento por anularla con sus propias armas. La exploración de ella no conduce sino al abismo.

Dada esta naturaleza esencialmente *problemática* del arte, en esta pugna por alcanzar a través del arte la plenitud de la experiencia de la conciencia, el “espíritu que busca corporizarse en el arte, choca con la naturaleza ‘material’ del arte mismo”. Porque lo natural a esa indagación es la exploración de nuevas posibilidades expresivas que van aboliendo las ya conseguidas, pues éstas se han fosilizado en un mero objeto artístico, cosa que a la conciencia repugna, ya que no es su objetivo ornamentar el paisaje espiritual del hombre. El artista tiene entonces con su instrumento una relación conflictiva, que lo empuja y lo inhibe a la vez: el arte, sus procedimientos y toda su retórica se interponen a la consecución de este estado superior de la conciencia. De ahí a romper el propio instrumento, sólo hay un paso. “Por consiguiente, se termina por interpretar el arte como algo que es necesario destronar. En la obra de arte individual ingresa un nuevo elemento que se convierte en parte integrante de ella: la exhortación (tácita o implícita) a abolirla y en última instancia a abolir el arte mismo”. Según esta visión del fenómeno, se da la paradoja que el arte es el objetivo y, a la vez, el obstáculo “material”, y la tradición artística, el gran lastre que impide emprender el verdadero vuelo. “El arte se convierte en el enemigo del artista, porque le niega la realización —la trascendencia— que desea”. Continúa la Sontag: “Así como la actividad debe concluir en una *vía negativa*, en una teología de la ausencia de Dios, en un anhelo de alcanzar el limbo del desconocimiento que se encuentra más allá del conocimiento y el silencio que se encuentra más allá de las palabras, así también el arte debe orientarse hacia el antiarte, hacia la eliminación del sujeto (el ‘objeto’, la ‘imagen’) hacia la sustitución de la intención por el azar, y hacia la búsqueda del silencio”.

En esta línea, Susan Sontag invoca los nombres más obvios, Rimbaud comerciando con esclavos en Abisinia después de haber vislumbrado los límites de la conciencia-infierno; Wittgenstein abandonando su carrera de profesor para perderse en un oscuro anonimato de enfermero de hospital; Duchamp renunciando a las glorias de la mundanidad artística para enfrascarse en otra matemática superior, el ajedrez. Existiría la constata-

ción, luego de una intensa experiencia intelectual, que la sola honestidad que le cabe al artista es la renuncia, el silencio, luego del cual se aprecian la verdad, futilidad y frivolidad del arte tal como lo concebimos. En otras palabras, el arte como un amaneramiento del espíritu, un camino intermedio y una pista equivocada, condenada al fracaso para ese estadio superior, que en términos de ajedrez también sería hacer tablas con la conciencia.

Sin duda, esta manera de ver las cosas se asemeja, particularmente, a la visión hindostánica, en la cual el arte no existe, o no es más que un oficio aplicado sin mayor valor que otras actividades, y donde la conquista suprema del hombre consiste en alcanzar un estado extático en el que se equilibran todas las fuerzas del cosmos y todos los conflictos se anulan. Sin embargo, en la práctica del arte moderno de Occidente, las cosas no ocurren así, y eso no lo ignora Susan Sontag.

Este estado de “silencio” al que ha tendido el arte moderno asume diversas formas. Beckett habla de “mi sueño de un arte desprovisto de rencor por su indigencia insuperable y demasiado orgulloso para prestarse a la farsa del toma y daca”. “En la medida que es serio —dice la Sontag—, el artista experimenta continuamente la tentación de cortar el diálogo que sostiene con el público”. En efecto, una de las formas que ha asumido este “silencio” es la ininteligibilidad. “Mediante el silencio [el artista] se emancipa de la sujeción servil al mundo, que se presenta como mecenas, cliente, consumidor, antagonista, árbitro y deformador de su obra”. Dado que esta opción del “silencio” nunca es total y siempre es parcial, ya que los artistas continúan haciendo arte, una forma de transacción con ese espíritu es el crpticismo del lenguaje artístico. El arte, entonces, ya no pretende comunicarse con un público receptivo, sino que es una cuestión que el artista resuelve consigo mismo en un duelo ensimismado del que no participan el gusto, la tradición u otras formas de aceptación que posee la comunidad. Esta ruptura tal vez sea uno de los más preciados trofeos del arte moderno, y para la Sontag, una prueba sintomática que el “silencio” existe. Ese “silencio” no es otro que la actitud ofuscada, vehemente, taciturna que adoptaron muchas formas de arte en las décadas del sesenta y setenta. El arte conceptual es un hijo predilecto de este espíritu. Con él y a partir de los *ready made* el arte comienza a retorcerle el pescuezo al sentido original de la comunicación. Caben aquí las palabras de Beckett: “La expresión de que no hay nada que expresar, nada que sirva de punto de partida para expresar, ni poder para expresar, ni deseo de expresar, a lo cual se suma la obligación de expresar”. Buena parte de la vitalidad del arte moderno proviene de esta frustración. “Dado que no hay nada que decir, buscamos la forma de decir

precisamente *eso*". La ruptura con los formatos tradicionales, que puede semejar en una primera lectura el derrumbe de fastidiosas fronteras, apunta a esta crisis de elocuencia. El *happening* es una de esas formas, si bien la Sontag la considera espuria. "La costumbre inveterada del arte moderno, que consiste en disgustar, provocar o frustrar a su público se puede interpretar como una participación limitada, vicaria, en el ideal de silencio que ha sido entronizado como una norma capital de *seriedad* en la estética contemporánea". Este "arte de fines sacerdotales" se vuelve entonces historia pura, voluntarismo y sin sentido. La pista comienza a diluirse, y el mismo discurso de la Sontag pierde rotundidad. Afirma: "Ninguna de las agresiones cometidas premeditada o involuntariamente por los artistas modernos ha logrado abolir el público o transformarlo en algo distinto, en una comunidad ocupada en una actividad común". Continúa: "Discutir la idea del silencio en el arte implica discutir las diversas alternativas que encierra esta situación esencialmente inalterable".

Este ecuánime balance obedece a dos constataciones. La primera es que todas las transgresiones terminan por legitimarse y encontrar aceptación en públicos no iniciados. La segunda es que no se puede abolir el arte sin abolir con ello el espíritu, y si volviendo atrás el arte es una suerte de punta de lanza del proyecto espiritual, ¿de qué proyecto entonces estamos hablando ahora?

"La degradación en la historia del lenguaje lo convierte en un microcosmo de la situación desdichada en que se encuentran actualmente las artes. El arte ha avanzado tanto por los caminos laberínticos del proyecto de trascendencia, que es difícil imaginar una vuelta atrás..." apunta la Sontag, y aquí parece haber llegado a un problema insoluble que dice relación con dos aspectos enunciados por la autora: la pretensión del arte de liderar el proyecto espiritual, y lo que se podría llamar, su historicismo.

El lenguaje de las artes cayó en la trampa de su propia historicidad, esa compulsión de estar *en la historia* y marchar con ella. Como si ésta, la historia, fuera coherente y su desarrollo necesario, el lenguaje de las artes evolucionó tributando a un nebuloso progreso. Esta idea de la progresión que anima al arte, involucrado en el proyecto espiritual, es la que comienza a mostrar síntomas de fatiga en los momentos que Susan Sontag escribió su ensayo. Sin embargo, la Sontag despacha el asunto definiendo la historicidad simplemente como una "carga insoportable de artificialidad". "Al artista le resulta casi imposible escribir una palabra que no le traiga el recuerdo de algo ya logrado". Desde esa postura, el pasado es enervante, una fastidiosa y constante verificación, un cable a tierra en sus imperativos de trascendencia. Lo obvio es romper con él. Ahora bien, la ruptura con el

pasado, ya lo sabemos, es el aspecto más propio de la historicidad del lenguaje de las artes.

Sin embargo, alega la autora, para salvarse de esta “degradación del lenguaje en la historia”, para librarse de la alienación, el arte debe huir de cualquier interpelación al tiempo refugiándose en ese silencio que no le concede nada a nadie porque semeja la eternidad. Un arte que estuviera fuera de las injurias del tiempo, de esa triste vulnerabilidad de un tiempo que se devora constantemente a sí mismo.

Ahora bien, este imperativo de deshacerse de la historicidad obedece sólo a la constatación tardía del mecanismo de la trampa que le cierra el camino. Si el camino se revela impracticable, entonces salgámonos de él. La Sontag cree que de alguna manera esta alternativa todavía es posible. Deshacerse de la historia cuando no se sabe qué hacer con ella porque se ha vuelto ininteligible, es una desesperada opción de última hora. Sin embargo, y ahí está la cuestión, todos los planteamientos de la Sontag están hechos de la postura historicista más clásica, de la cual por supuesto ella no es la inventora, sino acaso, en su discurso, una víctima. En síntesis, el grueso de su discurrir dice relación con los problemas y el género de respuesta del proyecto de la modernidad. La elaboración especiosa de esta “estética del silencio”, algo así como erigir en sistema las facultades de un ciego, no es más que la forma terminal que asume este proceso. Porque esta especie de punto muerto, este “espacio blanco”, este fin de ruta sin bifurcaciones siquiera, no deja de ser, aunque fuera el último, un tramo de la misma vía.

En suma, en lugar de una negación positiva, como lo quiere la Sontag, este silencio, esta afacia, no es más que la frustración expresiva del arte ante nuevos problemas que plantea su propia definición de las cosas. El arte como camino de trascendencia, el arte como proyecto espiritual, el arte como actividad *absoluta*, comienzan a sonar sospechosos, como si no fuera éste un problema de agotamiento de medios, sino simplemente que es el blanco el equivocado. Las interrogantes son obvias: ¿puede el arte constituirse en el proyecto espiritual de una sociedad? Si el arte ha sido un vehículo de emancipación para las facultades de la conciencia, ¿cuáles son estas nuevas emancipaciones que se le plantean al hombre contemporáneo?, ¿dónde reside en la actualidad el ejercicio de una verdadera libertad? Hoy en día hablar de proyecto espiritual parece ambicioso, o ingenuo, o las dos cosas a la vez; muchos ni siquiera esperan que exista tal cosa, nos hemos conformado a que no lo haya. En una sociedad de desencantados consensos, pareciera que la pregunta pertinente es qué rol le cabe al arte, en lugar de pedirle que lidere proyecte ninguno. Sin el viento entusiasta del

proyecto espiritual del que participa y la coherencia histórica en que se ve envuelto, ¿estaría el arte relegado a las leyes de su oficio, a una mera aventura individual de consecuencias formales? ¿Se ha despojado el arte contemporáneo de uno de los principales motores vitales, que fue el de la constante superación de sus propios límites? La “estética del silencio” de Susan Sontag aparece hoy como un elaborado “canto de cisne”, como la sublimación de una derrota y la constatación visionaria de un fenómeno que, transcurridos veinticinco años, ha tomado una consistencia que su autora por supuesto no podía prever. Este es, en el espíritu del arte, la pérdida de su conciencia de destino y la duda esencial de su legitimidad. Vaciado de la abrumadora carga valórica que sustentó su quehacer, ¿dónde encuentra hoy su *élan* vital? La cuestión no parece quedar sino en estado de pregunta. En la actualidad, particularmente en la literatura y de modo específico en la narrativa europea, vemos toda una novelística que exhibe una desembozada indiferencia ante las viejas tensiones de las conquistas expresivas, y retoma ciertas virtudes como la inteligibilidad o la factura normal. ¿Se trata de una señal valedera? Según ese dato, pareciera que del naufragio, ¿valía la pena, al menos, salvar el casco? ☐