

# EL ARTEFACTO

ENRIQUE LYNCH

Una obra de arte, como bien se pensaba en la antigua Grecia, sobre todo requiere que su hacedor sepa resolver problemas puramente técnicos. El trabajo del *poietés* consiste en la repetición de una regla eficaz con un propósito fijado de antemano que, en última instancia, tiene una intención representativa, sea o no mimética. Nada de procedimientos mágicos ni oscuras operaciones que conlleven resultados ontológicamente trascendentes. Puro hacer (*poiesis*); mejor dicho, saber-hacer (*tejné*).

Según esta fórmula la obra de arte es sobre todo artefacto, pero no todo artefacto es obra de arte. La correspondencia que marca la cópula no es simétrica. Tanto mejor porque, aunque en el fondo la creación de un artefacto es una tarea protocolaria, repleta de rutinas y redundancias, no lo es tanto como para que puedan entrometerse en la tarea los pedagogos y los que escriben manuales con instrucciones de uso. Lo propio del arte es la adecuación a una regla sin que la regla exista. Lo mismo que decir que el arte no puede ser impartido. El arte no se puede enseñar (por cierto, tampoco puede ser objeto de crítica a la manera profesional, de modo que no ha leerse esto como una crítica de arte en sentido estricto) ni se puede aprender; y, para rematarla, no es un acto reservado para los que tienen patente de genios. El trabajo del artista consiste en concebir la regla —o copiarla, o encontrarla, o variarla— y después, sobre todo, consiste en aprender a seguirla. Lo que resta es la pericia.

Consideremos un típico artefacto como *Triumph des Willens*, el célebre “documental” que dedicó Leni Riefenstahl al congreso del partido nazi celebrado en Nuremberg en 1934 con la participación entusiasta de miles de militantes nazis y de la plana mayor del NSDAP. Esta película, junto con el otro “documental” que Riefenstahl realizó sobre los Juegos Olímpicos de Berlín del año 1936 (*Olympia*), han sido reiteradamente descritas y defendidas como obras que alcanzan la dimensión del arte porque siguen una regla que no es, cabalmente, la que se deriva de la función propagandística para la cual fueron en su origen concebidas. Aun cuando nadie en su sano juicio sería capaz de objetar que son películas nazis, la propuesta formal y la técnica de estas películas extraordinarias, tanto como su realización como artefactos, les ha permitido trascender la ideología totalitaria que las financió y las hizo célebres, después de usarlas como instrumento de propaganda.

A estas películas les pasa lo mismo que a la filosofía necrofílica de Martin Heidegger. En efecto, las dos obras mayores de Riefenstahl, pese a que son inexcusablemente nazis en forma y contenido, sirvieron a la realizadora alemana como coartada para declararse no-nazi con el argumento de que, por encima de los valores que en ellas se representan, ha triunfado la voluntad artística de Riefenstahl, su conspicuo culto a la belleza. Es decir, un especie de compromiso que va mucho más allá de la adhesión a los principios representados en ellas. El arte tiene aquí, como en el caso de Heidegger, una virtud taumatúrgica añadida puesto que sirve para limpiar la foja de servicios del artista.

En un iluminador ensayo de 1974 titulado “Fascinating Fascism”<sup>1</sup> Susan Sontag destrozó de forma contundente esta coartada sin por ello dejar de reconocer que tanto *Triumph des Willens* como *Olympia* son dos obras cinematográficas soberbias. Sontag ponía allí el acento en el carácter estetizante del nazismo y cifraba en ese esteticismo el que la simbología y los valores nazis hayan servido desde entonces como accesorios de un lenguaje erótico sadomasoquista, emulado desde entonces y muchas veces por la cultura popular. Como suele ocurrir con todas las generalizaciones semiológicas acerca de la cultura de masas, las observaciones de Sontag incurren en la fascinación –en su caso negativa– que ellas mismas denuncian. Más aún, por momentos parece como si Sontag aplicara los mismos principios críticos y los mismos métodos condenatorios que llevaron a los nazis a desarrollar campañas de persecución tan siniestras como las emprendidas contra el arte de vanguardia de su tiempo. Con criterios igualmente moralizantes (o estéticos, pero de signo contrario), los nazis acusaron a Grosz, Beckmann y muchos artistas del expresionismo alemán de la República de Weimar, de representar con sus obras un “arte degenerado”.

Sin embargo, no es su declarado culto de la belleza, ni su adhesión al nacionalsocialismo, ni su pregnante connotación sadomasoquista lo que hace especialmente significativo a *Triumph des Willens*. También las películas de propaganda que Hollywood, en consonancia con la estrategia que el alto mando norteamericano realizaba en aquellos años, respondían a un patrón de belleza específico, así como exaltaban los valores del patriotismo, la heroicidad y la guerra justa, de acuerdo con las necesidades nacionales de los EE.UU aunque no incurrieran en sadomasoquismo. El nazismo es una ideología fuertemente estetizada y profundamente arraigada en la autoconciencia europea, pero no es la única ideología que se ha valido del arte para promoverse.

Más que la trascendencia de la belleza sobre la abyección de su tema, lo más relevante en *Triumph des Willens* es la eficacia con que Riefenstahl construye un artefacto donde la técnica desaparece para, como ocurre en todas las obras maestras, dar lugar al arte. Y, en un segundo término, la colaboración de los nazis en conseguirlo, una colaboración que va mucho más allá de la financiación y diseño del proyecto de la película. Apuntemos que ninguno de los planos de la película es real, y no es necesario ser muy perspicaz para comprender que todas las tomas en este *film* insólito para su tiempo han sido ensayadas, repetidas y discriminadas, de tal modo que tanto los miles de nazis reunidos en Nuremberg como la plana mayor del partido –Hitler incluido– sirvieron en el rodaje de la película como extras y figurantes voluntarios. La película es toda ella falsa, un auténtico portento de la tramoya. Tanta es su virtualidad y su virtuosismo técnico en simular lo contrario de lo que es, que resulta a todas luces irrisorio el que *Cahiers du Cinéma* –como apunta Sontag– la clasificara entre los ejemplos más logrados del *cinéma vérité*. En *Triumph des Willens* no se puede estar más lejos de una verdad, aunque sea cinematográfica. En efecto, *Triumph des Willens* es realista, pero tanto como puede pretenderlo un *film* de propaganda. No hay un solo elemento en cualquiera de las escenas que haya sido dejado al azar. Todos ellos han sido integrados y articulados de forma inteligente para la confección del artefacto. ¿Qué queda del compromiso con la belleza que invoca para sí su autora y que supuestamente lo ha inspirado? Sólo el argumento esgrimido como coartada y la técnica. La proeza de Riefenstahl no está en haber recreado un congreso nazi idealizado según un supuesto patrón apolíneo de belleza, sino en haber mostrado que la belleza también sirve para la propaganda, contribución de la que sacaría ampliamente ventaja la publicidad en las décadas posteriores al final de guerra. La hazaña de Riefenstahl no es pues estética sino técnica.

Me pregunto si al nazismo no le habrá pasado exactamente lo mismo.

Enrique Lynch

Barcelona, febrero de 2006

## Notas

1. Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, trad. Juan Utrilla Trejo (Barcelona: Edhasa, 1987), 87 passim.

