

Se ven tenis Nike y chocolates de firmas extrañas y aparatos sofisticados dentro de casa en obra negra, junto a letrinas. Es el artificio de la integración, que no llega; es el inversionista que no confía en Celedonio y el lector que no cree estas líneas. Es algo más profundo y mortal, que se llama ignorancia, en una pelea pagada contra las ganas.

Reviso de nuevo mi lista, contemplo el estante, y considero que los libros ahí dispuestos, después de todo, pueden sentar un precedente. Están las ediciones viejas de diccionarios y libros de texto gratuitos que ahí faltaban; algunos libros de ciencias naturales y una enciclopedia de historia de México; varios tomos de libros de imágenes del mundo; literatura latinoamericana y lo más considerable de la universal, de la cual recuerdo ahora los nombres de Borges, Cortázar, Rulfo, Ibarguengoitia, Kafka, Sheakespeare, Cervantes, Sor Juana; algunos libros que han sido mi capricho y que, creo, podrán servir de entretenimiento o de símil con cosas que pasan: algunos de Pérez Reverte, Ítalo Calvino, Alejo Carpentier, Coetzee. Y está sobre todo la certeza de que mañana, cuando yo esté de vuelta rumbo a México,

es probable que alguno de estos tomos (¿cuál?) estará en el privilegiado lugar del avioncito de papel de Nico.

La última noche, Don Celedonio se empeñó en que subiéramos a la colina oscura que amuralla El Botho. Lo hicimos iluminando el camino con carrizos encendidos, quemando algunas matas para delinear un camino. Desde la cima de la colina el camino se desdibuja con el cielo, y pienso en un Botho que quizá no se encuentra en el mapa por estar en frontera con una tierra que no es de este mundo. Lo que ahí se sueña debe ser, como decía Borges, el sueño de otro que vive en sus sueños. Debe ser un Tlön, una ciudad invisible, Macondo y Comala haciendo brindis, el Gregorio Samsa de la cucaracha mexicana, la historia verdadera de los pasos de López, la boca que se asoma debajo de mi dedo, el lugar de la Mancha de cuyo nombre nadie parece querer acordarse. Lo que El Botho es, es ese camino que se traza con fuego y desprende humo a la eternidad. El azar cartográfico de la historia, que, en lugares así, se desconcierta y, de pronto, se siente rebasada por la vida.



Cultura

ARTE Y MODERNIDAD

—■■■■—
Francisco Javier Sigüenza

“ —¡Oh!— dijo Joan, posando en él una mirada impregnada de una curiosidad tan nueva como sincera.
— ¿Pero entonces tú no ves nada en esas pinturas?
— Veo en ellas la ruptura de las barreras —dijo Ivywood— y nada más.

Joan clavó por un instante la vista en el suelo, mientras la punta de su sombrilla trazaba vagos dibujos, como alguien que tiene materia sobre la que reflexionar. Después, bruscamente, repuso:
— Pero la ruptura de tales barreras quizá signifique la destrucción del todo.

G. K. CHESTERTON, *La taberna errante* ”

I.

Para Walter Benjamin con la reproducción técnica de la obra de arte ha sido puesto en crisis definitivamente el carácter aurático del arte, pues la reproduc-

ción técnica —piénsese en la litografía o la fotografía— puede hacer suyas por vez primera la totalidad de las obras heredadas por la tradición, poniendo en lugar de su aparición única e irrepetible —a lo que define Benjamin como el carácter aurático del

arte— su aparición masiva; pero además, porque la secularización de la obra de arte por la modernidad no significó necesariamente su emancipación de su función ritual, sino que el valor de culto que tenía bajo el ritual mágico religioso, había sido refuncionalizado por la modernidad existente.¹

Esta tesis supone un fuerte cuestionamiento a la idea que surge con la estética dieciochesca, según la cual el arte se había finalmente emancipado de lo mágico religioso, conformando irreversiblemente un arte autónomo, como condición de posibilidad para la construcción moderna de un sujeto libre y crítico que juzgara sobre lo bello, al mismo tiempo que construye su sociedad y su historia con base a principios racionales.

Este ensayo retoma esta tesis de Benjamin, como trasfondo teórico filosófico, para contrastarla con el concepto de autonomía del arte, surgida en los albores de la modernidad ilustrada, junto al cual se gesta también la reflexión filosófica acerca del arte, es decir la estética, la historia del arte y la crítica del arte; ideas y teorías esenciales para la conformación de una modernidad crítica y emancipadora, pero insuficientes para escapar a la *dialéctica de la ilustración* que años más tarde pondrá en tela de juicio Adorno y Horkheimer, y que ya prefiguraba la crítica de benjaminiana a la modernidad.

Ahora bien, la *dialéctica de la ilustración* será impugnada desde el siglo XIX, por la crítica de Marx a la modernidad capitalista, por ejemplo, o por la crítica nietzscheana de los valores; pero también por la misma producción artística que a contrapelo de la modernidad establecida cuestiona a lo largo del siglo XIX los efectos negativos de una modernidad política y social cada vez más conservadora. Este es el segundo aspecto que nos interesa subrayar en nuestro ensayo.

II.

Durante el siglo XVIII y principios del XIX se había logrado unificar en torno a la tendencia revolucionaria burguesa el pensamiento filosófico, político, y

producción artística y el movimiento de las masas. Uno de los símbolos más poderosos de esa unidad espiritual, y del entusiasmo que se respiraba en la época, quizá sea la famosa leyenda de los tres estudiantes del Seminario de Tubinga: Hegel, Hölderlin y Schelling, que al enterarse de los acontecimientos revolucionarios en Francia sembraron el Árbol de Libertad y tradujeron la Marsella al alemán. Fue un tiempo en el que se gestaron y maduraron los sentimientos y las ideas que triunfaron con las revoluciones burguesas del siglo XVIII, que abrieron paso a las concepciones modernas de pueblo, libertad, progreso y,² también muchas de nuestras concepciones acerca del arte conformadas en las discusiones filosóficas de la época en torno al gusto, el arte y la sensibilidad.

Desde un punto de vista teórico político, podríamos decir que tales concepciones surgieron como una respuesta al reto que suponía el movimiento revolucionario burgués dieciochesco y la necesidad de reorganizar al estado y a la sociedad sobre bases racionales. En Francia —nos dice Herbert Marcuse— los pensadores se distinguían por su enorme confianza en el progreso económico como condición de posibilidad para una sociedad libre y racional. Y aunque en Alemania la situación era más adversa, pues el poderío de la burguesía estaba muy fragmentado y el imperio prusiano estaba dividido en varios reinos, los idealistas alemanes también confiaban en el necesario e inevitable desarrollo del progreso.³ Sin embargo, mientras los revolucionarios en Francia afirmaban la realidad de la libertad con las armas en la mano, los idealistas alemanes se limitaban a pensar la idea de tal libertad, como dirá irónicamente Marx años más tarde.

En efecto, el siglo XVIII fue un tiempo en el que se pensó que finalmente la luz de la razón alumbraría a los siglos de oscuridad, ignorancia y superstición en los que se hallaba todavía hundida la humanidad de allí que también se conociera como el siglo de las luces o la época de la ilustración. La ilustración fue un movimiento filosófico y político que surgió en Francia, y posteriormente se exten-

¹ Cf. BENJAMIN, *Obra*, 1936.

² DE MICHELL, *Vanguardias*, 2001.

³ MARCUSE, *Razón*, 1995.

dió a Inglaterra y Alemania, principalmente, y va a influir de manera decisiva en prácticamente en todo el mundo occidental y las naciones nacientes del continente americano. Pero tal influencia no sería posible sin los acontecimientos histórico políticos que las expandieron, en particular las revoluciones burguesas del siglo XVIII.

Ahora bien; la ilustración como movimiento filosófico político se caracteriza por su enorme optimismo en el poder de la razón, como principio fundador y reorganizador de la sociedad con base a principios racionales. En este sentido, cabe recordad la lucida definición de Immanuel Kant de en su: *Respuesta a la pregunta ¿qué es la ilustración?* La ilustración es, para el filósofo de Königsberg, la salida (*Ausgang*) de la autoculpable minoría de edad (*Unmündigkeit*); minoría de edad que no es causa de la falta de entendimiento, sino de la pereza y la cobardía del espíritu por no atreverse a pensar por sí mismo, de manera crítica y libre. De allí que la máxima de la ilustración sea: *Sapere aude!*, es decir, ten el valor, la audacia de conocer.⁴ Así, para Kant la salida de la autoculpable minoría de edad significa pensar por uno mismo (*Selbstdenken*); pensar poniéndose en el lugar de cualquier otro (*An der Stelle jedes andern denken*); y siempre pensar en concordancia consigo mismo (*Jederzeit mit sich selbst einstimmung denken*); éstas son para Kant las tres máximas del entendimiento,⁵ y por tanto, de la ilustración. Mediante esta actitud crítica, tan magistralmente definida por Kant, la ilustración promovió la secularización de los saberes, que ya venía dándose con el auge de la física matemática, y al mismo tiempo su autonomización. Así nacen una diversidad de disciplinas que determinan su campo propio de conocimiento y sus principios para conocer; la estética es una de ellas.

En efecto, esos esfuerzos históricos por fundar una sociedad racional y libre se trasladaron al terreno filosófico desde el que se intentaba fundamentar un concepto de razón acorde a los nuevos tiempos.⁶ Es también en el seno de estas discusiones que tu-

vieron lugar a lo largo del siglo XVIII cuando la estética surge como disciplina autónoma y el arte se perfila como algo independiente y autónomo de lo mágico religioso. Y si bien es verdad que antes de este siglo ya había reflexiones que podrían ser consideradas como estéticas,⁷ aunque no hayan utilizado ese nombre, no obstante, no es sino hasta el siglo de las luces cuando la exigencia de la autonomía del arte empieza a conformar la reflexión estética como ahora la conocemos, de manera paralela al surgimiento de la crítica y la historia del arte.

Es durante el siglo XVIII cuando se publican múltiples obras en torno al gusto y el arte como la *Estética* (1750) de Alexander G. Baumgarten, pionera en el uso del término para referirse a las reflexiones en torno al gusto; o *Historia del arte en la antigüedad* (1764) de Johann J. Winckelmann, que perfila la historiografía del arte; o *Los salones* (1759) de Denis Diderot, que inauguran la crítica del arte como género; o *Laoconte* (1766) de Gottholph Ephraim Lessing. Es también en el siglo de las luces, con los textos de Joseph Addison, Francis Hutcheson o Anthony Ashley C., conde de Shaftesbury, en donde se acuñan las categorías estéticas fundamentales. De manera que, como bien advierte Valeriano Bozal, la estética como disciplina autónoma no surgió de la reflexión de algún autor en particular, sino de la discusión y el diálogo intelectual que a lo largo del siglo XVIII se mantuvo con la incipiente historia y crítica del arte,⁸ y que tiene como trasfondo, podríamos subrayar, al movimiento político-cultural de la ilustración.

La autonomía del arte es sin duda uno de los conceptos centrales del estética moderna; pero más que una exigencia meramente teórica, la autonomía del arte es una cualidad que la misma producción artística viene conformando al menos desde el Renacimiento, y que adquiere una importancia central en la estética dieciochesca.

Así por ejemplo, Lessing, en su *Laoconte*, daba el nombre de obra de arte únicamente a aquellas obras

⁴ KANT, "Beantwortung", 1977 ["Idea", 2004].

⁵ KANT, *Kritik*, 1974, p. 226 [*Crítica*, 2003, p. 259].

⁶ MARGUSE, *Razón*, 1995.

⁷ La obra de Platón, Aristóteles o Longino, son sólo algunos ejemplos de reflexiones en las que ya se discute sobre la naturaleza del arte, de lo bello o lo sublime.

⁸ BÓZAL, "Orígenes", 2000.

en donde la belleza ha sido para el artista su primero y último fin, rechazando las obras que tuvieran todavía «huellas» de «convenciones religiosas»; atendiendo más a «lo simbólico que a lo bello».⁹ Esta exigencia de Lessing de que el arte tenga a lo bello como primero y último fin puede ser interpretada como un rechazo de todo el arte anterior al siglo XVIII, primordialmente producido con carácter religioso; pero también mucho del arte posterior, desde el neoclasicismo, pasando por el romanticismo hasta el arte moderno.

Por otra parte, la sensibilidad, que era considerada una facultad meramente pasiva, poco a poco irá adquiriendo un nuevo significado a partir de la consideración de que las cualidades sensibles, en tanto que producen placer, poseen valor en sí mismas. Así la sensibilidad estética es caracterizada como un placer que aunque comience con los sentidos no se reduce a ellos; y a pesar de ser sensual produce un placer más refinado, más gozoso y más delicado, un placer espiritual que marca un nuevo ámbito y en buena medida autónomo.¹⁰

Ahora bien, belleza y sensibilidad serán dos conceptos fundamentales que afirman la necesidad de un sujeto que experimenta el placer estético, al mismo tiempo que niega la idea de la tradición sobre lo bello, según la cual bello es únicamente aquello que se asemeja a la idea, y por tanto, se fundamenta sólo en la divinidad.¹¹ De allí que la autonomía del arte signifique también la necesaria secularización del arte y, por tanto, su afirmación como un fin en sí mismo, una finalidad sin fin, como escribe Kant en la *Crítica de la facultad de juzgar*; de allí también la exigencia de Lessing en su *Laoconte* de que la obra de arte no puede ni debe tener otra finalidad más que la belleza.

Ahora bien, la estética dieciochesca, inspirada por el arte clásico y renacentista, estaba centrada en la perfección de la simetría y la proporción de las formas de las obras que producen placer a quién las contempla; de allí surgen las múltiples discusiones sobre qué es lo que produce el placer estético y las diversas posiciones en torno a ello.

Joseph Addison (1672-1719) consideró que la imaginación es la más idónea, junto con los sentidos a pesar de sus límites, para la producción del placer estético, y no el intelecto. Cabe recordar que una concepción análoga tiene Kant de la imaginación. La imaginación para Kant tiene dos funciones primordialmente; cuando se trata de un juicio determinante, es decir, un juicio de conocimiento, la imaginación ordena la diversidad de lo real, que le proporciona la sensibilidad, bajo las categorías del entendimiento; en cambio, cuando se trata de un juicio reflexionante, es decir, el juicio de gusto sobre lo bello, la imaginación ya no está, por así decirlo, al servicio del entendimiento, sino que se desata el libre juego de la imaginación, en el que se juzga de manera desinteresada sobre el objeto.

A partir de estas discusiones, la imaginación ocupará un lugar destacado en las discusiones en torno al placer estético, pues siendo una facultad intermedia entre el intelecto y la sensibilidad, como lo pensó Addison o Kant, participa de ambos sin limitarse a ninguno. Con ello también empezó a acuñarse el nuevo significado de sensibilidad, que ya no se limitaba al conocimiento sensible, sino que se refiere a la capacidad y la formación del gusto. Ahora bien, hasta la actualidad gusto es un término ambiguo y equivoco que se refiere tanto a las preferencias subjetivas, al capricho personal —sobre gustos no hay nada escrito— como a la formación de la sensibilidad. Pero desde una concepción estrictamente estética, como bien subraya Valeriano Bozal, el gusto debe formarse y hacerse más delicado, debe permitirnos la calificación positiva o negativa de una obra; asimismo, los juicios de gusto tienen pretensiones de universalidad, sin ser universalmente necesarios, y por tanto, no son meramente subjetivos; proporcionan además, un cierto conocimiento de las cosas, sin ser por ello igual al conocimiento sensible o intelectual.¹²

A partir de estas discusiones se desarrollaron las dos grandes vías por las que transita la estética moderna: la vía empirista y la delicadeza del gusto del filósofo escocés David Hume (1711-1776); y la que

⁹ LESSING, *Laoconte*, 1989.

¹⁰ BOZAL, “Orígenes”, 2000, p. 21.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

surge de la crítica del empirismo, y es desarrollada por el idealista alemán Immanuel Kant (1724-1804), en su *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Kant buscaba un fundamento a priori y, por tanto necesario, para los juicios de gusto sobre lo bello, que en el empirismo estaban siempre sometidos al supuesto de una igualdad de hecho. No obstante esta diferencia, ambas perspectivas presuponen la existencia de un sujeto que juzga sobre lo bello, y que funda el gusto, ya sea empírico o trascendental.

Ahora bien, las reflexiones en torno al gusto y el arte afectan, nos dice V. Bozal, obviamente también a la producción artística. Durante mucho tiempo el eje central de la teoría humanista del arte y la literatura fue la *ut pictura poesis*, es decir, el tópico horaciano —postulado por el filósofo y poeta latino Horacio (65-8 a. c.)— de las *Ars poetica* según el cual la pintura era como la poesía. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) en su *Laocoonte, o sobre los límites de la poesía y la pintura*, publicado en 1766, cuestiona esta concepción y pone de relieve la naturaleza distinta de la poesía y la pintura, enfocando el problema desde la perspectiva del lenguaje. Para Lessing, las imágenes y las palabras representan la realidad de manera distinta; por tanto, no se trata de la mayor o menor fidelidad con la que las imágenes o las palabras representan a la realidad; sino que las imágenes, de acuerdo con su naturaleza lingüística, representan aspectos que las palabras, de acuerdo también a su naturaleza lingüística, no pueden aprehender; por lo que concluye que la pintura era diferente de la poesía.¹³ Así pues, se afirma, aunque todavía de manera ambigua, la autonomía de ambos, y la autonomía del arte en general. Además, si cada arte tiene un lenguaje propio y gracias a la imaginación el receptor puede tener acceso a cada uno de ellos, entonces en el origen de la estética está también el origen del sujeto moderno, es una de sus partes fundamentales.

Por otra parte, es en el contexto de los salones en los que surge la crítica de arte como género. Los salones fueron creados en 1667 para la conmemoración de la fundación de la *Académie royale de peinture et de sculpture*, creada en 1648 por la monarquía fran-

cesa con la intención de poner de relieve el interés del rey por las artes. Pero si bien los salones fueron una institución real desde su creación, sin embargo, pronto desbordaron los límites monárquicos. De hecho, gracias a los salones se disminuyó el poder de gremios y cofradías, restos de lo sociedad feudal; se creó un público que antes se reducía al privilegio cortesano y los salones constituyen la primera forma de democratización del arte. Ahora bien, con la Revolución Francesa el salón se democratiza aún más, y todos, no sólo los académicos pueden exponer.¹⁴ Además, aunque los salones surgen en Francia, pronto se extendieron a otras ciudades europeas, con sus respectivas consecuencias sociales y políticas.

Ahora bien, en el ámbito de los salones es cuando Denis Diderot publicó en la *Correspondance littéraire* una carta dirigida a Friedrich Melchior Grimm, considerada la primera crítica de arte. A partir de esta carta la crítica adquirió una definición que nunca más abandonara: la crítica de Diderot es una consideración personal que valora las obras, las compara e informa sobre su contenido; se caracteriza también por su redacción breve y vivaz, sin pretensión de exhaustividad, sin ánimo de tratadista. Así surge la crítica como un nuevo género, ligado directamente a la actividad artística, que además supone la existencia de una industria periodística y los lectores entre los que se difunde. Un género que promueve el comentario y el intercambio de opiniones con la intención de difundir no sólo el conocimiento de esta o aquella obra, de este o aquel artista, sino también de su interpretación y, a la vez, los supuestos teóricos, explícitos o implícitos, sobre los que esas interpretaciones y valoraciones se apoyan.¹⁵

Finalmente; si bien es cierto que ya antes del siglo XVIII había textos de historia del arte (Vasari y Bellori, así como Peter Burke y otros historiadores) sin embargo, no es sino con la publicación de la Historia del arte de la antigüedad de Winckelmann cuando ésta adquiere una gran novedad. De acuerdo con Bozal, dos rasgos son significativos de dicha obra: primero; el esquema en el que Winckelmann introduce y explica el arte griego, y el segundo, su

¹³ LESSING, *Laocoonte*, 1989; BOZAL, “Orígenes”, 2000.

¹⁴ BOZAL, “Orígenes”, 2000.

¹⁵ *Ibid.*

concepción de la belleza y por tanto del arte. El primero se aplica al arte griego, pero se extiende a la vida de los estilos; el segundo está vinculado a sus concepciones de corte neoplatónico. En este sentido, Bozal escribe que: «Winckelmann no acopia datos o se limita a ordenarlos según un orden cronológico externo, sino que plantea un concepto de belleza según el cual se encadenan relaciones de causas y efectos, un movimiento de la historia en el que se valoran estilos y épocas». ¹⁶ En efecto, el interés de Winckelmann por el mundo griego no es alimentado únicamente por la curiosidad de sus obras, sino además porque le proporciona un ideal de grandeza, perfección y felicidad que sólo el sujeto histórico puede alcanzar. Además, funda un sistema de valores y juicios, que no renuncia a la concepción antigua de belleza y que permite la crítica del siglo XVIII. De allí que la obra del filósofo alemán, afirma Bozal, nos permita hablar de modernidad.

De manera que, mientras el racionalismo ilustrado desenmascaraba los mitos antiguos y las historias divinas como proyecciones de los afectos humanos que atribuían a la naturaleza indómita poderes sobrenaturales, al mismo tiempo fomentaba un arte inspirado por el pasado grecolatino como modelo de perfección y elevación moral. Así, la insistencia de muchos estetas del siglo XVIII en situar el futuro en el anhelo del pasado antiguo, que la modernidad en su incesante avance negaba a diario, fue una nota central de esa modernidad teñida ya para siempre de melancolía. Surge con ello el movimiento histórico moderno que con su hacer y con su ritmo negaba la vuelta al origen, al mismo tiempo que afirmaba su necesidad.

Así pues, la historia del arte, la crítica del arte y la estética articulan sus reflexiones estableciendo las vías para el encuentro que nutre y conforma toda la modernidad. Así mismo, la autonomía del arte corre paralela a la autonomía de los conocimientos en el siglo XVIII que se liberan de los prejuicios religiosos y de la moral establecida, la autonomía del arte es,

por tanto, uno de los elementos fundamentales de la modernidad en general.

III.

Pero si bien la modernidad quitó el velo encubridor de la religión sobre la realidad, otorgando autonomía a lo que tradicionalmente se encontraba unido: ciencia y técnica, moral y política, arte y función mágico-religiosa; no obstante, la modernidad también cayó en un nuevo tipo de religiosidad. Me refiero a la religiosidad de los modernos de la que habla Karl Marx, aquella nueva religiosidad del cálculo egoísta que ha sustituido los viejos fetiches mágico-religiosos, por los fetiches fríos y profanos del mundo de las mercancías. ¹⁷ En este sentido, me parece que es posible y necesario replantear la tesis de Benjamin sobre el carácter aurático del arte para problematizar el supuesto carácter autónomo de la obra de arte.

La tesis de Benjamin nos dice que el lugar que ocupaba la obra de arte en el ámbito de la tradición era la del culto. Las obras de arte estaban al servicio del ritual, primero mágico y luego religioso. ¹⁸ Pero esta existencia aurática de la obra de arte no llega, en su forma profana, a separarse del todo de su existencia ritual, y esto «es de importancia decisiva», nos dice Benjamin, pues: «*El valor único e insustituible de la obra de arte "auténtica" tiene siempre su fundamento en el ritual*». En otras palabras, es posible decir que, para Benjamin, incluso en sus formas profanas la obra de arte está al servicio del ritual: «tiene un fundamento teológico (...) en el que tuvo su valor de uso originario y primero». ¹⁹ Esto es así, me parece, porque si bien con la exigencia de la autonomía del arte se logró liberar al arte del dictado despótico de la religión, mientras los salones y el museo contribuyeron a socializar lo que antes era privilegio del cortesano; sin embargo, la autonomía del arte significó también la separación del arte y la vida, haciendo de la actividad artística un privilegio para unos cuantos y con-

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ ECHEVERRÍA, "Religión", 2006; MARX, "Fetichismo", 2001.

¹⁸ Piénsese en las pinturas rupestres que han acompañado a la actividad humana desde tiempos inmemoriales; pero también el arte griego dedicado a Afrodita o Zeus, o el arte medieval que tenía como primero y único fin la representación de la excelencia de Dios.

¹⁹ BENJAMIN, *Obra*, 1936.

formando la idea mítica del artista como el genio, el creador, el nuevo demiurgo que sirve de vínculo entre lo humano y lo sobrehumano, incorporando con ello a la actividad artística a la división del trabajo moderno capitalista, aunque con un estatus especial que permite al artista mantener una autonomía relativa. Además, la institucionalización del arte y su mercantilización contribuyeron no sólo a su “democratización”, sino también, y sobre todo, a la legitimación de la nueva clase dominante.

En efecto, la autonomía del arte se venía conformando desde los albores del Renacimiento, en el que tanto el artista como la obra de arte conquistaron una independencia respecto a lo religioso que antes no tenían. Pero no es sino hasta el siglo XVIII —como hemos expuesto arriba— cuando aunado a la práctica artística, surge toda una reflexión teórica —la estética— de manera paralela a la historiografía y la crítica del arte, que fundamentan la necesidad de que el arte tenga como único fin al arte mismo. Esta fundamentación teórica de la autonomía del arte significó una vuelta de tuerca más para hacer quebrar la ya desgastada maquinaria del poder feudal y eclesiástico. Sin embargo, desde un punto de vista social y político significó también la legitimación de la nueva ideología dominante, es decir, la ideología burguesa que una vez en el poder hizo suyos los preceptos del racionalismo estético ilustrado haciendo del neoclasicismo el estilo legitimador del nuevo poder. En ese sentido, la belleza de la obra de Jacques-Louis David, por ejemplo, *Napoleón cruzando los Alpes*, o *La coronación de Napoleón*, sólo es comparable a su apología celebrativa del Imperio Napoleónico.

Así, la promesa de las revoluciones burguesas de una sociedad libre, fraterna e igualitaria no se realizó, lo cual resulta decepcionante, pero nada sorprendente. Con la consolidación del nuevo poder, la autonomía del arte que se había liberado del yugo de la iglesia, terminaría legitimando el “gusto noble” o “alto” contra lo que se denominó desde entonces el “gusto bajo” o “mal gusto”. Además, como apunté más arriba, el museo y los salones, que había contribuido en su momento a democratizar el arte exhibiéndolo a un público más amplio, pronto se convertirían en el rasero por el que se elegiría a

los artistas complacientes con el nuevo poder, y del que se excluiría a aquellos artistas más sensibles que trazarían los senderos por los que habrá de transitar el arte moderno y las vanguardias pictóricas. De manera que, como bien afirma Mario de Micheli, «el arte oficial burgués nace y se consolida cuando la burguesía, una vez conquistado el poder, se preparan a defenderlo de cualquier ataque».²⁰ Aunque también es necesario subrayar que, la práctica artística no duerme, y muy pronto surgirá el romanticismo que cuestionaría al neoclasicismo racionalista, que ya daba muestras de sus efectos represores. El romanticismo afirmó la subjetividad humana y el misterio de la naturaleza indeterminados por el poder de la razón; por su parte, el realismo hará de la representación objetiva de la realidad, una crítica de esa realidad mitificada por el anhelo del pasado clásico que la modernidad destruía a diario.

Por otra parte, es durante el periodo histórico conocido como la restauración, cuando surge el esteticismo de *l'art pour l'art*, al que Benjamin se refiere como una «teología del arte». Esta teoría no sólo considera que el arte debe liberarse de toda función mágico-religiosa, sino de toda función social y política. De allí que la primera respuesta a esa metafísica del arte la dará la obra de los grandes realistas como Victor Hugo (1802-1865), Emile Zola (1840-1902) o Gustave Courbet (1819-1877). Estos artistas son algunos de los representantes de un realismo crítico que cuestionó fuertemente las concepciones de *l'art pour l'art*. Además, tienen una concepción afín en la que la obra de arte no puede ser sino la representación objetiva, y por tanto, crítica de la realidad.

Sin embargo, muy pronto la institución arte haría suyas las obras realistas y su estilo convirtiéndolo en una apariencia realista, que ya no expresaba la realidad, sino que más bien la mitificaba haciendo una apología celebrativa de sí misma, cubriendo con un velo agradable la detestable realidad.²¹ No obstante, podríamos decir que la imaginación no duerme y con la instauración del nuevo poder emergerán también nuevas formas de resistencia, no solamente política, sino artística, abriendo paso al arte verdaderamente moderno, a contrapelo de la modernidad establecida.

²⁰ DE MICHELI, *Vanguardias*, 2001.

²¹ *Ibid.*

Así por ejemplo, la obra plástica de Édouard Manet será el inicio de una revolución pictórica que rechazó los motivos y la formas del arte que le preceden, la pintura de corte neoclásico y realista, y asume la posición del pintor en contacto con su mundo circundante, abriendo la senda por la que transitará y se bifurcará el arte auténticamente moderno.²² En este sentido, dos cuadros de Manet son paradigmáticos para comentar la revolución que emprende: *Le déjeuner sur l'herbe* y *Olympia*, pintados en 1863, aunque el segundo expuesto hasta 1965, estas dos pinturas tuvieron un rechazo unánime del público y de la crítica de arte, cada vez más conservadora. El rechazo de estas obras se debe a diversos motivos que no son únicamente morales; primero, que no se atenía a los cánones de la belleza del neoclasicismo, aunque Manet retoma en estas dos pinturas imágenes de los viejos maestros; la primera inspirada en el grabado de Marcantonio Raimondi: *El juicio de Paris* y por el *Concierto campestre* de Giorgione, la segunda, por la *Venus de Urbino* de Tiziano, las tres obras fueron copiadas por Manet en sus viajes a Italia; pero los desnudos femeninos no tienen nada que ver con la perfección y la belleza del estilo de Giorgione, Tiziano o Raimondi, envueltos aún en una atmósfera mitológica y alegórica del Renacimiento, sino más bien, parece ser que la intención de Manet es la de representar una belleza mundana, podríamos decir incluso una belleza vulgar, mediante escenas de la vida moderna: el ocio de la vida burguesa en el Sena o la prostituta cortejada por su amante con un ramo de flores. En efecto, la obra en general de Manet se distingue además por el juego de luces y sombras, su técnica de pincelada directa y sus personajes tomados de la vida urbana y cotidiana del París del siglo XIX (la cantante, el guitarrero, la prostituta, el escritor); motivos y formas que se convirtieron en una fuente inagotable de inspiración para la pintura venidera. Su tratamiento de la luz y el color inspiraron a los impresionistas que, en contra del academicismo pictórico, exaltaron la luz, el color y las pinceladas cortas, en contraposición con el realismo y su pretensión de representar el mundo de la manera más fiel y perfecta posible, tal y como los preceptos de la estética dieciochesca deseaban.

Ahora bien, el término impresionista fue en sus inicios un calificativo peyorativo que la crítica del Salón dio a una obra de Claude Monet titulada *Impression soleil levant* de 1872. Monet responde con ironía, y por tanto, críticamente, reivindicando el calificativo y subvirtiéndolo para conformar, al lado de Berthe Morisot, Camille Pissarro, Auguste Renoir y Alfred Sisley, el primer movimiento pictórico moderno: el impresionismo. En una carta a Ambroise Vollard, Paul Cézanne escribió: «Monet es el “ojo”, el maravilloso ojo, de acuerdo con su pintura. Yo me quito el sombrero ante él. Es el mejor Impresionista. Es el “ojo” único, la mano única, el único al que obedece el crepúsculo con sus diáfanos matices y sus colores bien ajustados, sin que, en cambio, sus cuadros parezcan obedecer a un método». En efecto, ese «ojo maravilloso» de Monet se refiere a una nueva mirada en pintura que mediante cortas y vigorosas pinceladas hace entrar en juego colores brillantes para representar las transformaciones de luz. La obra de Claude Monet y los impresionistas se caracterizó por ser un estilo directo y espontáneo, y al igual que Édouard Manet hicieron de lo cotidiano, junto con la pintura al aire libre –sirviéndose de las nuevas invenciones industriales, como en tubos que le permitían transportarlos sin que se secaran– el leitmotiv de su plástica.

La influencia de los impresionistas se extendió durante varias décadas, y abrieron paso a lo que eufemísticamente se llamó a finales del siglo XIX postimpresionismo, que incluye a pintores tan disímiles, plásticamente hablando, como Paul Cézanne, Vincent van Gogh o Paul Gauguin, pero con un espíritu revolucionario afín, incomprendible incluso para muchos políticos revolucionarios. Los llamados postimpresionistas sentirán una fuerte atracción por la pintura impresionista, pero a partir de la cual conforman una plástica propia. Cézanne con su extraordinaria expresión del volumen con unas cuentas pincelada y su representación de las formas mediante el color abrió el camino por lo que transitaran los nuevos pintores, entre ellos los caminos del cubismo. Por su parte, el exotismo de Gauguin y las pinceladas ondulantes, con intensos amarillos, azules y verdes de Van Gogh, inspiraron al expre-

²² Resulta interesante señalar, que el arte moderno no es la expresión de la modernidad política y social que se encuentra en proceso de consolidación, sino más bien su impugnación.

sionismo. Cubismo y expresionismo serán dos de las últimas vueltas de tuerca que las vanguardias pictóricas de inicios del siglo XX darán al arte moderno hasta quebrarlo.

IV.

En este sentido, podemos decir que hay cambio fundamental en el arte que rompe con las concepciones dieciochescas que consideraban al arte como algo autónomo, que debía ser un fin en sí mismo, y que debía expresar mediante la perfección de las formas una belleza que comúnmente idealizaba la realidad. Se trata ahora de expresar otro tipo de realidades, que nada tienen que ver con el ideal de belleza de corte neoclásico, y que surge de la experiencia de la ciudad moderna y sus progresos técnico-científicos, impugnando al mismo tiempo los efectos represores de la razón técnico científica. Este cambio fundamental en el arte, y la vida, es percibido por el poeta moderno por excelencia: Charles Baudelaire. El autor de *Las flores del mal* capta agudamente la peculiaridad de la modernidad y la describe como lo «transitorio», lo «fugitivo», lo «contingente».²³ Aunque no se trata de aceptar pasivamente el movimiento de lo moderno, sino de eternizar lo fugitivo, de heroizar la experiencia del presente. Tal heroización es, sin embargo, irónica y por tanto crítica, pues no se trata de eternizar el presente aceptando el movimiento progresista de lo moderno, como tres de las figuras prototípicas de la modernidad: el hombre de la multitud, el filósofo idealista o el *flâneur*.

Edgar Allan Poe nos narra en *El hombre de la multitud* la actitud de aquel que se sumerge en medio de la multitud para aliviar su soledad, sin percatarse que al entregarse pasivamente a ese desierto de gente, permanece más solo que nunca. Por su parte el filósofo burgués idealista, al pasearse por las calles de la ciudad moderna, cree percibir empíricamente lo que la teoría ya la había revelado, a saber, el incesante progreso de la racionalidad en el mundo. El *flâneur* en cambio, pasea por las calles y colecciona en el recuerdo lo que capta con su mirada.²⁴

Pero para Baudelaire, la actitud verdaderamente moderna en el arte encuentra en lo fugitivo y lo contingente, y por tanto en lo histórico, la experiencia para configurar lo poético y lo pictórico. En este sentido, Baudelaire escribe que el pintor moderno es tal porque a la hora en que le mundo entero abraza el sueño, él se pone a trabajar y lo transfigura, dando cuenta con ello, no sólo de la pintura moderna, sino de su propia poesía y del arte moderno en general.

En definitiva, podríamos decir que el arte auténticamente moderno pone en marcha el juego perpetuo entre la realidad y la libertad, entre lo que es y lo que podría ser, entre captar lo real e imaginarlo de otra manera.²⁵ En este sentido, las concepciones estéticas dieciochescas se vuelven cada vez más estrechas para reflexionar sobre las nuevas expresiones artísticas, tanto de la pintura como de la poesía, de la segunda mitad del siglo XIX, mientras el arte moderno se convierte en la crítica de la modernidad social y política de la que proviene.



BIBLIOGRAFÍA REFERIDA

- BAUDELAIRE, Charles, “El pintor de la vida moderna”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, La balsa de la medusa, Visor, España 2005.
- BENJAMIN, Walter, “Parism die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts”, en *Das Passafjen-Werk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Taurus, Madrid, 1973 [1936].
- BOZAL, Valeriano, “Orígenes de la estética moderna”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, La balsa de la medusa, Visor, España 2000.
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, España, 2001.
- EACHEVERRÍA, Bolívar, “La religión de los modernos”, en *Vuelta de siglo*, Era, México 2006.
- FOUCAULT, Michel, “¿Qué es la ilustración?”, en *Entre filosofía y literatura*, Paidós, España 1999.
- KANT, Immanuel, “Beantwortung zur Frage: Was ist Aufklärung”, en *Schriften zur Anthropologie, Geschichts-*

²³ BAUDELAIRE, “Pintor”, 2005.

²⁴ BENJAMIN, “Parism”, 1983.

²⁵ FOUCAULT, “Ilustración”, 1999.

philosophie, Politik und Pädagogik 1; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977. Versión castellana: “Idea para una historia universal en clave cosmopolita”; en *¿Qué es la ilustración?*, Alianza Editorial, Madrid, España 2004.

KANT, Immanuel, *Kritik der Urteilsurakt*; Suhrkamp, 1974, § 40. Versión castellana: *Crítica del discernimiento*; Antonio Machado Libros, Madrid 2003.

LESSING, Gottholph Ephraim, *Laoconte, o sobre los límites de la pintura y la poesía*, Tecnos, Madrid 1989.

MARCUSE, Hebert, *Razón y revolución*, Alianza Editorial, España, 1995.

MARX, Karl, “El fetiche de la mercancía y su secreto”, en *El capital*, t. I, Siglo Veintiuno Editores, México, 2001.

LA SALSA NARRATIVA Y LA MACONDIANIZACIÓN DE AMÉRICA



J. Antonio Rodríguez, Frino

“ Tenían estas gentes la buena y gentil manera de rememorar las cosas pasadas y antiguas; esto era en sus cantares y bailes, que ellos llaman areito, que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando...

Gonzalo Fernández de Oviedo ”

Quienes se interesan por el estudio y la práctica musical de los ritmos afrocaribeños saben que aquel debate sobre si la *Salsa* existe no es nuevo. Para algunos, este género musical es la expresión inequívoca de la libertad creativa que los instrumentos melódicos (con los lenguajes del rock y el jazz) le brindaron a una música predominantemente percusiva, mientras que para otros se trata sólo de una estrategia comercial para “descubanzar” (en el doble sentido de desarraigar y homogenizar) al son. Aunque tal debate no se queda en lo anecdótico, como muchos podrían pensar, tampoco puede ser el centro de una discusión en la que los aportes de tal música (se llame *Salsa* o *Son*) se han hecho ya más que evidentes: ¿Qué latinoamericano no ha bailado alguna vez con los acordes de *Pedro Nanajas* —*Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar*— o bajo la cadencia de *El cuarto de Tula*? Tales aportes, en la rama musical, son más que evidentes: la incorporación de las músicas afrocaribeñas ha venido a estimular prácticas como la improvisación, la descarga y el uso de la polirritmia, elementos que la música occidental había relegado o simplemente no había explorado.

Sin embargo, este ensayo no toca tanto a la parte musical de la *Salsa* como a su vocación de memoria literaria, de reserva del idioma, de cómplice indiscutible del verso y la prosa hispanoamericanos. Gestada en pleno Nueva York, esta música no puede negar su vocación de oasis de identidad caribeña. Hecha de rupturas y continuidades con las prácticas musicales del Caribe, la *Salsa* es un poema que, bailando, se escapa de la muerte: es palabra que, por la coreografía y la danza, se renueva y asegura su permanencia entre nosotros. En la *Salsa* hallan su refugio *Macondo* y la décima espinela, el *Chilam Balam* y Rubén Darío, *Mauricio Babilonia* y Nicolás Guillén.

MARIPOSAS AMARILLAS Y PESCADITOS DE PLATA

Hace apenas ochenta años que nació, en Aracataca, Colombia, el autor de *Cien años de soledad*. La joven novela, que festeja sus primeros cuarenta años con una edición de lujo publicada por la Real Academia de la Lengua Española, se ha ganado para sí el trato de clásico indiscutible de las letras latinoamericanas.