

EL SABER ARTÍSTICO

Por Héctor Ceballos Garibay

INTRODUCCIÓN

El arte constituye la más enigmática y prodigiosa de las actividades que identifican la esencia del ser humano. Como tal, ha existido siempre y sólo se extinguirá cuando fenezca la especie. En este sentido puede afirmarse, sin temor a equívocos, que la *invención artística* es el resultado excelso de nuestra innata capacidad de intuición, recepción y creación estéticas, cuya manifestación más patente resulta ser la necesidad vital que tenemos los seres sociales de componer y recomponer artificialmente espacios, materiales, formas, imágenes y sonidos con el propósito de producir objetos artísticos.

De este modo, en contextos socio históricos diferentes y específicos, los hombres y las mujeres de todos los tiempos han dejado testimonio tanto de la facultad que tienen para separar lo "feo" de lo "bello", como de su habilidad para expresar y sublimar, mediante el arte, las obsesiones, creencias, pasiones y fantasías que anidan en su compleja estructura espiritual.

Sólo después de haber subrayado la presencia perenne de la praxis artística en el conjunto de las culturas y civilizaciones que conforman el acontecer humano, se vuelve posible formular el objetivo de nuestra investigación: hacer una revaloración del arte como un camino luminoso, todavía escasamente explorado y transitado, que conduce hacia una provechosa *sabiduría* en tomo a las ancestrales preguntas sobre qué es en esencia el hombre y cómo funcionan las diferentes configuraciones históricas de la sociedad.

Este libro tiene el propósito de intentar demostrar la existencia del inmenso potencial informativo-cognoscitivo que, implícita o explícitamente, está presente y es posible extraer de las obras de arte. Nuestro análisis, debemos advertir, enfatiza los mensajes filosóficos y sociológicos que en forma latente o manifiesta subyacen en las creaciones artísticas, y no aborda, por ende, los aspectos formales que constituyen el campo específico de la estética.

Así pues, de la diversidad de funciones del arte, nosotros hemos querido precisar y desarrollar la que concierne a su modalidad como vía lúcida y eficaz para el conocimiento y autoconocimiento de los seres humanos. Nuestro planteamiento teórico se sustenta en la convicción de que existe un *saber artístico* específico, tan certero, profundo y valioso, como los conocimientos derivados de las ciencias sociales. Desde esta perspectiva, queremos insistir en el postulado de que, en vez

de, contraponer el *saber artístico* y el *saber sociológico*, debemos hacer el esfuerzo por aprovechar su respectiva riqueza epistemológica para, sobre esta base, buscar su loable y necesaria complementación.

Sin duda, en el inhóspito mundo actual, donde el arte se ha convertido en objeto de consumo suntuario, en artículo fútil al servicio de la mercadotecnia y en medio efímero de evasión y ganancia, se hace más urgente la reivindicación del papel del arte como fuente inagotable de conocimientos testimoniales y críticos acerca de las sociedades concretas en donde se origina y florece.

Para llevar a la práctica la misión de ponderar adecuada y suficientemente *la función cognoscitiva* del arte se requiere del manejo de un acervo cultural vastísimo, el cual ciertamente no pudimos adquirir durante los años de intensas lecturas y de aleccionadoras vivencias emotivas e intelectuales que se encuentran en el trasfondo del trabajo aquí presentado. No obstante los vacíos y las deficiencias que son propios de los proyectos teóricos de esta magnitud, tenemos confianza en que este libro contribuirá a expandir los horizontes de la imaginación sociológica a través, precisamente, de esa experiencia estética y epistemológica que hemos denominado *saber artístico*.

La estructura de esta obra se divide en cuatro grandes apartados.

El primero de ellos, intitulado "iluminaciones teóricas sobre el arte y la estética", tiene dos propósitos medulares: por un lado, ofrecer una definición general del sentido, las características y las funciones de la praxis artística; y, por el otro, hacer una recapitulación aproximativa y somera de algunas de las teorías estéticas, antiguas y modernas, más representativas de la historia de esta disciplina; todo ello con la finalidad de poder plantear nuestra propuesta que subraya las bondades de una *crítica integralista del arte*.

Es evidente que no podemos llegar a una adecuada reivindicación de las cualidades cognoscitivas propias del arte, si no ofrecemos y abordamos, primero, nuestra propia concepción del quehacer artístico y, segundo, las aportaciones conceptuales legadas por los grandes teóricos de la estética. Así pues, responder a las preguntas de qué es el arte, cuáles son sus funciones desde la perspectiva del individuo y de la sociedad, y cómo puede estudiarse en sí mismo (la crítica estética) o en relación con su contexto histórico (la sociología del arte), se convierte en un presupuesto metodológico esencial para avanzar hacia el meollo de nuestra investigación: fundamentar e ilustrar la existencia de un *saber artístico*.

Igualmente resulta útil advertir que la *crítica integralista del arte* constituye la forma idónea para acceder a un *conocimiento* más lúcido y amplio tanto del proceso de creación artística entre el sujeto y la obra de arte, como de la compleja retroalimentación entre la praxis artística y la sociedad a la cual ésta expresa en términos estéticos.

En el segundo apartado, denominado "Configuraciones sociohistóricas del arte", hacemos una reconstrucción sucinta y esencial de los estilos artísticos (sus modalidades, influencias, aportaciones, etc.), con el objetivo primordial de precisar, en el contexto general de cada época específica, cómo fue que se manifestó la relación dialéctica entre el arte y la sociedad.

En este inciso -el más extenso del libro- ponemos el énfasis, por un lado, en las condiciones estructurales económicas, ideológicas y políticas que acogen la creación artística y, por el otro, en la forma peculiar como el arte ilumina e incide en la conformación de la totalidad a la que pertenece.

Con referencia a este último punto, el papel de la praxis artística en la estructuración y el funcionamiento de la sociedad, quisiéramos puntualizar que se trata de la parte más estrictamente sociológica de esta investigación.

Es por ello que en este apartado no sólo ofrecemos una caracterización sociohistórica de cada época específica y del estilo artístico a ella correspondiente, sino que también aludimos a la forma concreta como ciertas condiciones sociales propician el desarrollo de un peculiar estilo artístico y, viceversa, la manera como una estética determinada contribuye al funcionamiento, expresión y enriquecimiento de la sociedad que la vio nacer.

En este sentido no hay duda de que, por ejemplo, el arte egipcio (esencialmente religioso) constituye un medio fructífero de acercarnos a una mejor comprensión histórica de la sociedad despótico-tributaria del Egipto faraónico. Y lo mismo se puede afirmar, citando otro caso, de las virtudes sociológicas de la novela realista para recrear las condiciones sociales del capitalismo europeo en el siglo XIX.

Debe quedar claro, entonces, que todo estilo artístico aquí tratado y ejemplificado a través de sus obras y autores más representativos, conforma en sí mismo un manantial inagotable de valiosas informaciones y conocimientos en tomo a la estructuración y el funcionamiento de cada sociedad concreta. Visto de esta manera, resulta evidente que el arte tiene relevancia como fuente de sabiduría y, por ello, constituye un instrumento fundamental para el estudio del hombre y su historia.

En el tercer apartado, que lleva el nombre de "Aproximaciones al saber novelístico", llevamos a cabo la demostración de cómo el arte, en este caso la novela, puede ser utilizado como un portentoso vehículo de conocimiento y reflexión crítica sobre la sociedad.

Indudablemente, los variados recursos técnicos de la novela, en tanto que medio de reproducción espiritual de la realidad, la convierten en uno de los géneros estéticos más adecuados para ilustrar la existencia concreta del *saber artístico*; esta forma *sui-géneris* de conocimiento que tiene aún mucho camino por recorrer en cuanto a su delimitación conceptual y a su cabal aprovechamiento por parte de las ciencias sociales. Este trabajo no está de más reiterarlo intenta ser una

modesta contribución a ese largo camino de reivindicación de las cualidades epistemológicas y sociológicas de las obras de arte.

En la cuarta y última parte de este ensayo reflexionamos en torno de la expresión más directa y contundente de la relación entre la praxis estética y la sociedad: el arte político. Si otras modalidades creativas (el arte simbolista, surrealista, abstracto, etc.) reproducen de manera sutil, indirecta y solapada el tiempo y el espacio históricos en donde vieron la luz, no hay duda de que el arte político, por el contrario, presupone un conocimiento manifiesto y una voluntad expresa de alabar o repudiar su sociedad.

En este sentido, ya sea en formas lúcidas o deformadas, a través de productos de calidad o panfletarios, la estética política conforma una determinada manifestación de la sabiduría humana que se plasma mediante el arte.

Antes de concluir esta introducción, queremos formular tres insoslayables precisiones:

1) En la primera parte de este texto, dada la inmensidad de teóricos y escuelas estéticas existentes que vuelven prácticamente inagotable el tema por tratar, tuvimos que escoger a los autores clásicos (antiguos y modernos) más significativos y cercanos a nuestra sensibilidad;

2) Con referencia a la segunda parte, son pertinentes dos breves puntualizaciones: a) para realizar la reconstrucción histórica de los estilos artísticos nos basamos, fundamentalmente, en la historia del arte occidental (sobre todo el europeo), puesto que ello nos facilitaba el ofrecer una visión continua y unitaria de la dialéctica entre el arte y la sociedad, y b) del conjunto diverso de manifestaciones estéticas que se expresan en el devenir histórico de Occidente, elegimos la pintura y la literatura como los géneros particulares que podían servirnos mejor para ilustrar el desenvolvimiento de las tradiciones artísticas; y 3) Finalmente, nos gustaría esclarecer que este trabajo no pretende ser una sociología acabada y sistemática del *saber artístico* sino, más bien, apenas la formulación de los presupuestos teóricos indispensables que sirvan de fundamento para los futuros y perentorios análisis sociológicos de la creación estética.

Sin duda, la sociología del arte sólo existirá en forma vigorosa y fructífera cuando se realicen estudios particulares y exhaustivos de la relación concreta que existe entre el autor, su obra y el contexto histórico en el cual ésta ha sido creada.

Sólo así, en definitiva, podremos desvelar los bellos acertijos que envuelven la *praxis artística*.

Septiembre de 1994, Sés *Jarhání*, Uruapan, Mich.

I- ILUMINACIONES TEÓRICAS SOBRE EL ARTE Y LA ESTÉTICA

1. REFLEXIONES EN TORNO DEL SABER ARTÍSTICO LA PRAXIS ARTÍSTICA

La cualidad esencial que distingue al ser humano del conjunto de las especies animales es la *praxis social*.

En efecto, los hombres y las mujeres realizamos una actividad práctica y colectiva que, por un lado, transforma el ambiente natural que nos rodea y, por el otro, constituye el fundamento y el origen de la riqueza material y cultural de cada sociedad específica.

Asimismo, el concepto de *praxis* hace referencia concreta al "animal político", a ese sujeto racional que, gracias al proceso de hominización, pudo desarrollar un cerebro suficientemente complejo como para tener la capacidad de crear un lenguaje articulado y ejercer la innata "proyección de fines" que caracteriza a la especie. Sin estos dos elementos no existe la posibilidad de expresar la voluntad de poder sobre la naturaleza y sobre otros hombres y mujeres. Así pues, la actividad transformadora, la creación de un acervo material-cultural y la manifestación de un pensamiento que relaciona los medios con los fines se convierten en los tres factores axiales de la praxis social humana.

Gracias a la lucidez filosófica de Hegel y Marx sabemos que el *trabajo* elemento consustancial a la praxis- es la forma básica que tienen los individuos para apropiarse del mundo exterior, para dominar y humanizar la Naturaleza.

De esta manera, como noble resultado del trabajo, los individuos creamos un "mundo material" (casas, caminos, tecnología) y un "mundo espiritual" (mitos, religiones, ideologías, leyes, arte) que evidencian concreta e históricamente tanto el grado de apropiación humana del entorno natural, como los alcances civilizatorios en el arduo proceso de construcción de la sociedad.

A semejanza de lo que ocurre con el trabajo, Hegel y Marx plantean que también el arte conforma una modalidad específica de aprehensión del mundo, de ser y estar en él, de quitarle su fría extrañeza, de convertirlo en un espacio propio, conocido y reconocido, creado y recreado. El arte, concebido como parte esencial y perenne de la praxis, es la forma más sublime de humanización de la naturaleza, de transfiguración de la animalidad mediante la expresión cultural, y de educación de los sentidos (el oído musical, el ojo sensible a los colores y formas), todo ello con el objetivo último de alcanzar esa gratificación que denominamos *placer estético*.

El filósofo checo Karel Kosik indica que " Toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la realidad, pero, simultáneamente

crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente en la obra". Frente a las teorías sociologistas que circunscriben la función del arte a simple 'reflejo social, debe reiterarse que, ya sea como proyección individual o colectiva, la praxis artística produce una *realidad absolutamente nueva*, irreductible al objeto representado. Incluso en obras donde se pretende conseguir una copia fidelísima del mundo real, el resultado al que se llega es siempre la creación de una realidad autónoma (heterocosmos), la invención de una realidad ficcional que irradia significación propia.

Es cierto que el arte no puede desligarse de la realidad empírica y del contexto socio histórico al cual pertenece y del cual, en diversas medidas y sentidos, es una expresión simbólica.

Sin embargo, debemos insistir en el hecho de que la creación artística se objetiva en una *realidad nueva*, en un microcosmos estético que adquiere una "vida autónoma". En resumen, la praxis artística puede concebirse como un proceso dialéctico en donde el creador *expresa* la realidad-real preexistente y, al mismo tiempo,

Inventa una realidad nueva y artificial que constituye, precisamente, la obra de arte.

Ahora bien, si partimos del hecho de que todo *hacer artístico* es un proceso mediante el cual se le confiere de forma y significado a un objeto, ¿cómo distinguir entonces la creación de un utensilio industrial de la elaboración de un producto artístico? La respuesta es sencilla: los bienes industriales se producen masivamente, en forma mecánica y programada, y su sentido último consiste en ser útiles y estar al servicio del público consumidor.

Son objetos, por esencia, efímeros. Las obras de arte, por el contrario, son creaciones aleatorias, consecuencia de la imaginación y resultado del talento particular del artista, además de que su finalidad es la de *comunicar* y *simbolizar*, a través del objeto estético, las intuiciones, los sentimientos y los conceptos del sujeto creador. Al adquirir forma artística, estos objetos se vuelven trascendentes y polisémicos.

Así pues, mientras que los objetos industriales son un simple *medio*, cuyo valor depende de la utilidad y la eficacia que tengan como bienes de consumo, los productos artísticos, en contraste, constituyen *un fin* en sí mismos, son el resultado placentero de la composición estética entre la forma y el contenido.

Ya se trate de una obra de arte o de un producto industrial, nos encontramos ante la presencia de diversos elementos: materiales, formas, técnicas, diseño y proceso de trabajo. Ambos objetos, aunque de diferente manera, constituyen hechos históricos y son testimonio de una cultura determinada. Empero, no obstante sus similitudes, en el primer caso estamos ante una praxis estética y en el segundo frente a una práctica laboral común y corriente. La diferencia fundamental entre ambas reside en la intencionalidad específica de cada proceso, como ya lo expusimos, pero también en el hecho de que sólo en el arte existe un trabajo de

artificio, de composición y transfiguración de las palabras, los sonidos, los colores, las texturas, los materiales, las proporciones y los espacios que se encuentran en la realidad.

No hay duda, entonces, de que el propósito del artista es crear una obra cuyo "universo simbólico" sea capaz de transmitir placer estético al público.

FUNCIÓN Y SENTIDO DEL ARTE

El hombre es un *ser social* en tanto que requiere del trabajo colectivo para poder evolucionar, crear un lenguaje común y formar instituciones perdurables. A tal grado es importante la vida comunitaria para el proceso de antropogénesis y para la conformación de la sociedad humana, que ella se convierte en presupuesto básico de la supervivencia del *homo sapiens*.

Ahora bien, no obstante que el hombre requiere de otros hombres para poder sobrevivir y desarrollarse como ser social e, incluso, para adquirir conciencia de sí mismo, de cualquier modo y sin importar los grados de integración a la comunidad a la que pertenece, él es un individuo que está solo, solo frente al mundo y a pesar de las multitudes que lo circundan.

Una vez expuesto este preámbulo en torno del carácter social del hombre y su perenne soledad, es posible ahora pasar a la explicación que nos ofrece Ernst Fischer sobre el arte como uno de los múltiples caminos que pueden elegir los individuos en su intento por retornar y reintegrarse a la comunidad. Al respecto, el escritor austriaco afirma: "El hombre quiere ser algo más que él mismo. Quiere ser un hombre *total*. No le satisface ser un individuo 'separado'. Quiere elevarse hacia la 'plenitud' de vida que no puede conocer debido a las limitaciones de su individualidad.

Aspira a encontrar un mundo con *sentido*. El hombre se rebela contra el hecho de tener que consumirse dentro de los límites estrechos de su vida individual. Quiere alcanzar el mundo exterior, vivirlo, absorberlo, incorporarlo a su personalidad. Quiere extender su 'yo' a todos los ámbitos de la realidad exterior.

El hombre quiere, con el arte, unir su 'yo' limitado a una existencia comunitaria; quiere convertir en *social* su individualidad.

Desde esta perspectiva, el arte cumple la función de superar la individualidad, de trascender las limitaciones físicas e históricas del hombre, de vencer la soledad y los miedos que lo aquejan y acosan. Gracias al arte, a la capacidad de imaginación que le es consustancial, el creador y el espectador, el artista y el público, pueden *recrear* diferentes realidades, sueños, fantasías, ilusiones; pueden *revivir* evocaciones, presentimientos, intuiciones y pasiones.

Ciertamente, por medio del arte el individuo amplía sus horizontes vivenciales y cognoscitivos, desdibuja sus límites sociales y geográficos, y supera los condicionamientos físicos y los complejos psíquicos que lo atormentan.

Mediante la praxis artística, materializada por ejemplo en el género novelístico, el creador (y el lector) puede ser rey, viajar a infinidad de países, embriagarse con exquisitos vinos, enamorarse de la mujer ideal, visitar sociedades ya desaparecidas, imaginar escenarios paradisiacos o infernales en el futuro, recrear la vida de los héroes, disfrutar y sufrir con las peripecias de todos los personajes creados por el novelista.

Flaubert nos confiesa en sus cartas que, cuando escribió su célebre novela, él mismo se convirtió en Madame Bovary, se rebeló contra la enclaustrante atmósfera provinciana, gozó del extravío que producen las pasiones amorosas, y padeció el desdén y la hostilidad de una sociedad hipócrita y misógina.

No sólo la novela, cualquiera de las manifestaciones artísticas tienen idéntica función: servir como sendero hacia la trascendencia individual, ser un medio de expresión de las formas de sentir y pensar del autor, construir un microcosmos imaginario capaz de negar la abyección del mundo y contrarrestar la fatalidad de la muerte.

El sentido más profundo del arte, nos dice el crítico René Huyghe, reside en el hecho de que "el hombre lleva en sí sueños de pureza y perfección que no llegan a realizarse en la decepcionante realidad.

Entonces crea la imagen de ellos en sus obras si es artista o la busca en los otros si es espectador. Llega así a compensar las lagunas de la vida y a dar una especie de existencia a lo que era necesario para la expansión de su ser.

Entre las diversas explicaciones sobre el sentido y la finalidad del arte, sobresale la interpretación de Freud como una de las más sugestivas e interesantes del siglo XX. A propósito de la teoría del gran psicoanalista vienés, Arnold Hauser nos advierte que el descubrimiento más importante y fructífero de Freud consiste, sin duda, en el concepto dinámico de la personalidad, es decir, en la concepción del 'yo' como algo en discordia permanente consigo mismo y con el mundo, que impulsado desde dentro y desde fuera tiene que luchar sin descanso por la satisfacción de sus necesidades, por protección, por salvación y por la propia conservación.

Para muchos críticos del arte, las revolucionarias teorías freudianas se vuelven problemáticas cuando relacionan de manera directa la sublimación artística con la proyección de una patología determinada, la cual sería resultado de la inadaptación neurótica del artista a su entorno social. Al margen de esta discusión, lo que sí parece cierto es el hecho de que después de las revelaciones psicoanalíticas, nadie hoy en día puede negar que, en efecto, el arte funciona como una derivación pulsional que busca una identificación sucedánea, un

consuelo para el alma, una compensación espiritual para las insuficiencias propias de la existencia conflictiva de cada individuo.

Pero además de ser una forma de sublimación de las pulsiones mediante la "irrealidad del arte", una huida del displacer que genera la realidad coercitiva, el arte también tiene otras muchas funciones : puede ser una manera espontánea y natural que tienen los hombres para integrarse a su comunidad a partir de la identidad religiosa o cultural, una vía para conseguir la autoconciencia individual o colectiva, un camino hacia el placer sublime, una confirmación de la propia voluntad de poder, una forma pragmática de ganarse la vida, o un medio que permite inventar obras donde se expone la libertad.

Entre sus múltiples funciones, cabe hacer énfasis en la dimensión filosófica y contestataria del arte. Así entonces observamos cómo, a través de la creación artística, los autores hacen un esfuerzo para resolver el eterno conflicto entre la esencia y la existencia humanas; gracias al arte es posible superar, aunque sea en forma ilusoria y temporal, las alienaciones, las falsedades y las contradicciones de la vida. A semejanza del papel que desempeña la religión en la sociedad, por medio del arte se vuelve posible religarnos y reconciliarnos con el mundo que nos rodea y con nuestros propios fantasmas interiores. Asimismo, el arte, en su dimensión política, se constituye en parte medular de la conciencia crítica de la humanidad, pues permite llevar a cabo una trascendencia imaginaria de las lacras sociales y políticas que desde siempre han aquejado a los seres humanos.

El trabajo estético, desde esta perspectiva, cumple con una importantísima función de cuestionamiento y protesta en contra de las disfunciones que proliferan en cualquier clase de sociedad.

En consecuencia, el arte, convertido en un objeto armónico, bello, sublime, significativo, etc., parece ser la mejor forma que tenemos los individuos para acercarnos a esa anhelada y al mismo tiempo imposible resolución de todos los conflictos inherentes a la convivencia humana.

LA GÉNESIS DE LA ESTÉTICA

El arte es una manifestación intrínseca a la creatividad y el desasosiego de las sociedades humanas. No existe cultura, antigua o moderna, oriental u occidental, incipiente o desarrollada, que no tenga en su haber testimonios estéticos. En un principio, cuando estuvo ligado a la magia y al objetivo de invocar y conocer mejor a las presas de caza, el arte adquirió un papel de vital importancia para la reproducción comunitaria.

Más tarde, una vez que surgieron las grandes civilizaciones, el arte fue paso a paso subordinándose a la religión, la política y la economía, las cuales pasaron a ser los asuntos primordiales de las sociedades.

A partir del siglo XVIII, con el desarrollo del mundo moderno, fue cuando la expresión artística apareció como una modalidad autónoma y legítima en sí misma

que, a pesar de no ser factor imprescindible para el normal desenvolvimiento de la sociedad, sí en cambio se volvió una actividad inseparable de ella puesto que terminó cumpliendo el papel de su "espejo espiritual" más prístino y veraz.

El arte, concebido como una dimensión humana específica, nació en la Grecia antigua. Fue en la Hélade, durante el siglo V a. C., cuando la expresión artística se independizó de su carácter utilitario e inmediatez, cuando se escindió de la economía, la religión y la política, cuando por fin la belleza y el placer estéticos se conjuntaron en una actividad justificable por sí misma.

Gracias a este proceso de secularización del arte, fue que pudo darse el gran florecimiento artístico greco-latino de la Antigüedad. Ahora bien, si el arte como tal tuvo su génesis con los griegos, no hay duda de que la autoconciencia clara y precisa, la reivindicación del qué hacer artístico y de la estética como un saber especializado y autónomo fueron acontecimientos que ocurrieron a partir del siglo XVIII.

La palabra "arte" (*Tejné*), nos dice Adolfo Sánchez Vázquez, significaba para los griegos la habilidad de hacer las cosas en forma excelente, es decir, con maestría. Pero ello valía igual para una escultura que para un objeto útil o, incluso, el desempeño de un oficio.

Así entonces, estamos ante el hecho de que, por motivos ideológico-culturales (el desprecio del trabajo manual y la separación de las artes liberales de las serviles), ni en la Antigüedad ni durante la Edad Media existió una *conciencia* del arte como experiencia estética autónoma y legítima.

Una diversidad de acontecimientos, propios del mundo moderno, sucedieron para que pudiera surgir la estética como un saber teórico específico: el nacimiento de la sociedad mercantil capitalista, la aparición del individuo burgués libre de ataduras sociales y económicas, el desarrollo del antropocentrismo y del proceso de secularización del arte, el reconocimiento de las obras artísticas como mercancías con un alto valor de cambio, la separación de las artes y los oficios, y la distinción de la estética con respecto de la ciencia y la filosofía.

En 1762, puntualiza Sánchez Vázquez, apareció la palabra "arte" en el Diccionario de la Academia Francesa.

En ese mismo siglo, una vez que se fundó la Academia de Bellas Artes, surgió la costumbre de calificar de "bellas" a las artes, ya plenamente separadas de los oficios⁶. Asimismo, durante la segunda mitad del siglo de la Ilustración, Baumgarten, Kant y Schiller establecieron en forma definitiva la consolidación de la estética como una disciplina autónoma y peculiar cuyo propósito era el estudio de la praxis artística, entendida ésta como una actividad no destinada a la producción de objetos utilitarios sino a la creación de obras portadoras de valores estéticos.

Salvo el arte greco-latino, puede decirse que todo el que quehacer artístico premoderno (del Paleolítico, de Mesoamérica, y de las culturas africanas y asiáticas) produjo bienes artísticos que en términos generales no tuvieron un fin estético autónomo, sino más bien motivaciones básicas de carácter religioso, social, político y económico. De cualquier modo, y dado que en esas obras igualmente se manifestó el genio creativo individual o colectivo (esa necesidad y voluntad de trascendencia y comunicación propias del ser humano), debe afirmarse que ellas tienen hoy en día un valor estético indiscutible e imponderable. Poco importa, en este sentido, que estos objetos artísticos sean ahora contemplados estéticamente en los museos y exposiciones de arte, prescindiendo del contexto sociocultural en el cual vieron la luz y adquirieron su sentido primigenio.

EL CONCEPTO DE BELLEZA

El sentido del gusto, esa capacidad humana para diferenciar lo feo de lo bello, lo desagradable de lo placentero al oído y a la vista, es un presupuesto del que parte cualquier teoría estética. Históricamente, desde los griegos hasta Kant, la belleza ha estado asociada al *gusto clásico*: el equilibrio armónico, la serenidad en el temperamento y el apego mimético de la obra de arte a la realidad.

Siglos y siglos de hegemonía de la cultura occidental han impactado, consciente e inconscientemente, el gusto estético de la mayoría de los pueblos del mundo antiguo y moderno. No obstante, debe precisarse que en la realidad no existe una belleza ideal, inmutable y eterna. Los modelos de belleza, por más venerables, persistentes y universales que sean, como ocurre con el caso del *canon clásico*, igualmente están condicionados histórica y culturalmente, y son criterios finitos y cambiantes.

El ejemplo más contundente de que no hay una "belleza sustantiva", sino más bien conceptos y valores que dependen de relaciones sociales e históricas muy concretas, lo tenemos en la actual revolución de los patrones estéticos. El Abstraccionismo, la música atonal, la literatura de vanguardia y el arte conceptual son algunos testimonios de la forma radical como han variado los parámetros artísticos a lo largo del siglo XX. En efecto, desde la serie negra de Goya, pero sobre todo con la aparición del Cubismo, el Expresionismo y el arte abstracto, algunos criterios estéticos como lo feo, lo grotesco, lo inacabado, lo inarmónico, lo desmesurado, lo enigmático y hasta lo lúdico (con el Surrealismo) y lo paródico (con el Dadaísmo), se han convertido en elementos consustanciales al arte de esta centuria.

Actualmente resulta imposible restringir lo estético al estudio de lo "bello", pues entonces no podríamos incluir en la historia del arte las máscaras grotescas de James Ensor ni los monstruos de Emil Nolde.

La estética contemporánea ya no apela más a una determinada preceptiva abstracta, universal y canónica. Los criterios se han vuelto flexibles y variados;

sólo así, mediante esta apertura del gusto, es que puede disfrutarse la dimensión estética de una novela de Joyce, un concierto de Schönberg o un cuadro de Mondrian. De este modo podemos llegar a la conclusión de que el placer estético, definido como "goce desinteresado" (Kant), ya no depende del concepto tradicional y paradigmático de *belleza*.

Obras creativas que no son realistas al estilo clásico, ni bellas en el sentido antiguo, también pueden despertar y emocionar nuestra compleja y mutante sensibilidad artística.

Una concepción estética más laxa y contemporánea presupone, ciertamente, que el arte es una experiencia placentera donde entran en juego multitud de factores: la percepción sensible, las intuiciones, los recuerdos, determinadas imágenes y obsesiones, es decir, prácticamente toda la experiencia biográfica y el bagaje ideológico-cultural del creador y del receptor.

El placer estético, así entendido, es resultado del poderoso impacto que suscita la obra de arte en el aparato sensorial y espiritual del hombre. A mayor sensibilidad, información y educación artística del público, mayor será su capacidad de goce y de comprensión estéticas.

Así pues, las constantes mutaciones de la estética del siglo XX nos llevan a la búsqueda de una percepción heterodoxa y dinámica del disfrute artístico, que nos vuelva capaces de encontrar la "belleza" de una acuarela abstracta de Wassily Kandinsky, de un cuadro monocromático de Barnett Newman o de un *ready-made* de Marcel Duchamp.

EL LENGUAJE ARTÍSTICO

El creador no sólo produce objetos estéticos, con su praxis específica igualmente genera un lenguaje artístico que se diferencia en esencia del lenguaje científico. En el primer caso estamos ante un universo autónomo, connotativo y plurisignificativo; en el segundo, nos encontramos frente a un mundo heterónimo, denotativo y monosignificativo.

En otras palabras, el lenguaje científico es unívoco, preciso, claro, racional y lógico: su función es conocer y explicar con certidumbre y veracidad un fenómeno u objeto de la realidad. El lenguaje artístico, por el contrario, posee muchos significados, es más intuitivo que intelectual, más indirecto que directo, recurre con frecuencia a la paráfrasis y a la metáfora, y busca suscitar la emoción y no tanto la comprensión. Su misión consiste en crear un cosmos de ficción e imaginación que pueda ser *sentido* y *compartido* por él público receptor; aunque pretende provocar una experiencia *vivencia!* y *cognoscitiva* a través del arte, ésta no puede ser, como sí ocurre en la práctica científica, reproducida y verificada universalmente. Utilizando elementos específicos como los mitos, los arquetipos, las alegorías, los sueños, los enigmas y los desafíos de la invención formal, el lenguaje artístico busca *conmover* el alma de los espectadores y lectores, más

que demostrarles un determinado mensaje. El arte, en este sentido, constituye un fin en sí mismo.

Dicho lo anterior, debe precisarse que no obstante las diferencias actorales entre el lenguaje artístico y el científico, la búsqueda del placer estético no excluye el acceso, por medio del arte, a formas válidas y efectivas de conocimiento de la realidad. Así pues, no cabe la menor duda de que el arte, además de proporcionar goce estético, también puede concebirse como una peculiar forma de intelección de la sociedad y de autoconocimiento humano. Igualmente, desde una perspectiva heterodoxa, es indudable que algunos sistemas teóricos de la ciencia fueron creados gracias a un gran esfuerzo de invención formal, generándose durante el proceso un enorme disfrute estético, tal como sucede en los ámbitos del arte.

El lenguaje artístico adquiere cuerpo y sentido cuando se objetiva en obras de arte que, como tales, conforman universos de comunicación que requieren ser apreciados e interpretados. Toda gran creación artística es una "obra abierta", un microcosmos donde confluyen multitud de signos que tienen que ser descifrados y asimilados por el público, siempre de acuerdo con su particular situación histórico-cultural y dependiendo también de las capacidades sensitivas e intelectuales de cada individuo.

La complejidad simbólica y la apertura de sentido que son inherentes a cualquier producto estético, vuelve indispensable una actitud participativa y recreativa por parte de los receptores. En palabras de Umberto Eco: "1) Las obras 'abiertas' ... se caracterizan por *hacer la obra* con el autor ... 2) las obras que, aun siendo físicamente completas, están, sin embargo, 'abiertas' a una germinación continua de relaciones internas que el usuario debe descubrir y escoger en el acto de percepción de la totalidad de los estímulos; 3) *toda* obra de arte ... está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal.

El grado de riqueza y complejidad de los significados implícitos en el producto estético, constituye un certero parámetro para diferenciar el verdadero logro artístico del pseudoarte. Así entonces, a mayor abundancia de elementos significativos mayor será la trascendencia histórica del hecho artístico y más necesaria la participación interpretativa y recreativa del público. Y viceversa, mientras más simple y pobre de significados sea un objeto "artístico", más limitada y superficial será la percepción y el goce estético de los receptores.

Desde esta perspectiva, es evidente que las grandes obras maestras como *La Ilíada*, *El Quijote*, *Hamlet* y *Crimen y castigo*, cuya lectura y significación cambia y se enriquece siglo tras siglo, son productos estéticos inmortales. En contraposición, resulta un hecho que los *best sellers* o el pseudoarte en general tienen un impacto estético irrelevante y efímero. Creados no con el propósito de trascender artísticamente, sino sólo para el consumo instantáneo y la evasión del tedio, estos productos son fáciles víctimas de la fugacidad del tiempo.

EL ARTE COMO SUPREMA SÍNTESIS

Con el advenimiento de la Edad Moderna y, sobre todo, una vez que durante el siglo XVIII se dio pie al nacimiento de la estética, las Academias de Bellas Artes, los Museos de Arte, los Salones de Conciertos y de Exposiciones, y la aparición de un público amplio e interesado en el consumo cultural, fue que surgió el sentido actual del concepto de arte, entendido como una actividad autónoma y específica: "el arte por el arte".

Separada de los oficios, de los fines utilitarios, de la ciencia y la moral, la creación artística se convirtió entonces en una práctica elitista, privilegiada, propia de los hombres cultos y talentosos.

Los extremos a los cuales hoy en día ha llegado esta veneración y mitificación cuasi religiosa del arte, pueden observarse en los estratosféricos precios que han alcanzado los cuadros de Van Gogh, Matisse, Renoir y Picasso en el desalmado comercio que realizan las galerías y las casas de subastas.

Al margen de esta manipulación y sacralización del arte y de los artistas por parte de un mercado usurero que dicta las modas estéticas, nosotros queremos insistir en los nobles atributos que conlleva la praxis artística; reiterar que el arte ha existido siempre y que es indisociable de la práctica social humana; enfatizar que no sólo sirve como una forma de catarsis y sublimación individual, sino que también tiene una imponderable función como medio de comunicación y socialización de valores, técnicas, ideas, sensaciones, tradiciones, mitos, intuiciones, revelaciones; y conocimientos que el artista comparte con sus congéneres.

Una vez que el artista ha cumplido con su misión primordial, ser fiel a sí mismo, crear una obra que adquiera fama estética y la proyecte a los oídos y a la vista del público, las funciones de la praxis artística se multiplican: como documento y crónica de una época, como testimonio de la psicología de un individuo determinado, como exploración de tradiciones culturales con significación antropológica, como crítica o denuncia política de las lacras y los vicios existentes, como camino pedagógico de edificación humana, o bien como pura invención y renovación estilística.

En este trabajo nos interesa hacer hincapié -una vez que han sido señaladas tanto la legitimidad como la importancia de cualquiera de las funciones del arte- en el papel del arte como una forma específica de sabiduría. Se trata, ciertamente, de concebir la creación y la recepción estéticas como un medio de conocimiento y autoconocimiento humanos, que no se contrapone al saber del sentido común ni al saber científico. Simplemente estamos ante diferentes tipos de experiencias y de maneras de aproximarse a la realidad. Refiriéndose al arte, Francisco Ayala considera que "La poesía es, a su modo, un método de conocimiento por vía intuitiva, que sin duda posee mayor amplitud y quizá mayor calado que el ofrecido

en la vía racional de la filosofía y la ciencia; tal es la razón de que la filosofía y la ciencia vayan redescubriendo tardíamente verdades que ya desde muy pronto la humanidad había recibido en revelaciones fulgurantes a través de la imaginación poética”.

Más allá de las cualidades y diferencias metodológicas y estilísticas, de la diferente relación entre medios y fines que se manifiesta al comparar la ciencia y el arte, nosotros deseamos reivindicar el *saber artístico*, su peculiaridad y alcances cognoscitivos, con el expreso propósito de utilizarlo como una forma de información no contrapuesta sino complementaria al conocimiento sociológico. No importa cuál clase de saber pueda ser más profundo y veraz (esta discusión se volvería bizantina), lo que sí resulta significativo es la posibilidad de llegar a concebirlos en su constante y mutuo enriquecimiento. La peculiaridad del arte consiste en que nos conduce a una *suprema síntesis*, por medio de la cual se conjugan armónicamente lo particular y lo universal, lo individual y lo colectivo, la pasión y la razón, la intuición y el intelecto, lo concreto y lo abstracto, el contenido y la forma, el público y los creadores. Más aún, puede postularse que sólo la creación artística vuelve factible que coincidan, en un mismo tiempo y espacio históricos, el placer estético y la emanación de luminosos conocimientos.

ARTE RECuento DE LAS TEORÍAS CLÁSICAS

A continuación, con el objetivo de brindar una idea general de los avatares del surgimiento de la estética como un saber específico y autónomo haremos una revisión somera de los más importantes filósofos que han abordado el tema de la belleza y del arte. Ya sea que el tema estético se encuentre o no subordinado a la ética o a la filosofía, o que se trate de un asunto tangencial en el pensamiento sistemático de estos autores, creemos que los conceptos aquí expuestos son de gran importancia para nuestro propósito de reivindicar el arte como un valioso horizonte de conocimiento.

Plafón (427-347 a. C.). Resulta paradójico que este eminente filósofo, cuya prosa alcanza las alturas de la poesía, haya tenido una concepción poco entusiasta del arte. En efecto, de acuerdo con el pensamiento platónico, que separa el mundo sensible (fenoménico, perecedero, contingente e imperfecto) del mundo inteligible (eterno, armónico y perfecto), los sentidos nos conducen a la distorsión de la verdad, la cual sólo puede ser obtenida mediante el conocimiento filosófico.

El arte es engañoso, deseduca y corrompe las facultades espirituales del alma, pues se basa en los sentidos, en la mimesis de las cosas y los fenómenos que, según Platón, son copias defectuosas de las ideas reales que pueblan el mundo inteligible. Así entonces, tenemos que el arte es una copia de la copia, razón por la cual no puede llevarnos a un conocimiento de la verdad. A pesar de su concepción peyorativa del arte, entendido como imitación de la apariencia de las cosas y de los hombres, Platón reflexionó sobre la belleza, que para él existe en sí y por sí, independientemente de que los hombres la perciban o no. Gracias a la noción de belleza, los seres humanos pueden apreciar los atributos bellos de las cosas

sensibles. Más allá del idealismo filosófico de Platón, su aportación esencial a la estética consistió en vincular el concepto de belleza con el *canon* clásico imperante en su época: "nada que sea bello lo es sin proporción".

Aristóteles (384-322 a.C.). El Estagirita continuó la filosofía de Platón, pero modificó de raíz la separación entre el mundo sensible y el mundo inteligible llevada a cabo por su maestro y antecesor.

Para Aristóteles las cosas sensibles *existen* en la realidad, son una síntesis de potencia y acto, de forma y contenido.

Gracias a la teoría aristotélica, la creación artística encontró por fin el camino ascendente hacia su plena reivindicación. El arte, según él, no es sólo mimesis, reflejo imitativo de la realidad, sino que también representa la posibilidad de alcanzar una purificación del alma a través de la *catarsis*. Debido a que existe la poesía, la música y el drama, los individuos pueden llegar a un estado catártico, el cual permite la liberación y el sosiego, la conservación de lo mejor y la expulsión de lo peor de sí mismos, logrando finalmente la "calma alegre". El arte, así entendido, se manifiesta como una purga de la piedad y el terror, como una purificación de las pasiones, como una suerte de *cura del alma*.

En relación con la belleza, al igual que para Platón, Aristóteles la asocia al orden, la medida y la simetría, elementos que suscitan la gratificación de los sentidos.

Una idea muy sugestiva del filósofo griego es su comparación de la poesía con la historia. El poeta, nos explica, se acerca al ideal de las cosas al presentárnoslas no como son sino como deberían ser. En este sentido, la poesía es más universal que la historia, pues el poeta no relata lo que ha acontecido, como es el caso del historiador, sino lo que puede suceder. El poeta, al basarse en lo general y en las leyes de la probabilidad y la necesidad, adquiere un alcance filosófico más profundo que el historiador, puesto que privilegia no lo contingente sino lo esencial. Resulta interesante observar que ya desde Aristóteles existían argumentos en favor del arte como una forma privilegiada del saber.

Horacio (65-8 a.C.). Actualmente sería imposible negar que el *Arte poética* de Horacio es el más connotado latino de crítica literaria. La totalidad de los autores renacentistas y neoclásicos encontraron en este libro el modelo por seguir. A partir de Horacio comienza la muy larga tradición cultural de reivindicar el mundo greco-latino y venerar la estética nacida en la Hélade. En lugar de imitar a la naturaleza, nuestro autor sugiere copiar el estilo y la sabiduría de los grandes escritores que le antecedieron.

El verdadero poeta, nos dice, es aquél que perpetúa la tradición, aquél que observa con pulcritud las *reglas* artísticas y logra expresar de manera original los viejos y perennes temas de la literatura.

El verdadero artista tiene el deber de plegarse al 'Justo medio aristotélico', rechazar los extremos y la desmesura, y trabajar esforzadamente, ya que estas obligaciones constituyen la única vía para conquistar la gloria.

A imagen y semejanza de Horacio, en el siglo XVII *Boileau* (1636-1711) escribió su *Arte poética* en la cual; retomando al autor latino, expuso las reglas académicas que proliferaron durante el Neoclasicismo francés. El ensayo de Boileau, que más tarde suscitaría el repudio de los románticos, fue escrito en verso y reprodujo, ya canonizados, los principios poéticos caros a Horacio: a) Evitar el exceso en aras del sentido y la medida; b) utilizar la razón como arma para encontrar la verdad de la naturaleza; c) retomar siempre el ejemplo de los escritores clásicos; y d) atenerse a las reglas precisas de todo arte: las unidades de acción, tiempo y espacio.

En Inglaterra, en el mismo siglo del Rey Sol, eminentes críticos como Dryden, Pope y Samuel Johnson también recuperaron los postulados fundamentales de la célebre poética de Horacio. *Baumgarten* (1714-1762). A mediados del siglo XVIII, este filósofo alemán escribió el primer tratado sistemático de estética. Surgió así la concepción de la *aisthesis* como un saber autónomo y específico, que no obstante ser inferior al conocimiento racional, representaba la posibilidad de descubrir y analizar las facultades sensibles del hombre.

Quedó claro desde entonces que la lógica estudiaba las leyes del pensar, mientras que la estética investigaba las leyes del conocimiento sensible, las cuales se expresan de manera ejemplar a través del trabajo artístico.

Kant (1724-1804). En su *Crítica de/juicio* (1793), texto capital de la estética, el pensador germano terminó de una vez y para siempre con la antiquísima tradición, que va desde Platón hasta Shaftesbury, de identificar lo bueno con lo bello. Es decir, únicamente a partir de Kant encontró cabal desarrollo teórico la separación entre la estética y las otras ramas de la filosofía: la metafísica, la ética, la lógica.

Al considerar que el juicio estético no estaba al servicio de otros fines, sino que constituía una "finalidad sin fin" (un placer desinteresado), Kant desarrolló las bases de la estética como una disciplina autónoma, separada de la moral, la ciencia y la práctica utilitaria. Gracias a él se volvió evidente que lo bello no necesariamente tendría que coincidir con lo bueno, lo verdadero y lo útil.

De esta forma, al asociar lo bello con el placer desinteresado, Kant estableció los fundamentos de la concepción moderna del "arte por el arte", que postula la creación artística como una actividad legítima y valiosa en sí misma.

De acuerdo con los principios kantianos, la belleza no existe como propiedad objetiva de las cosas. Cualquier juicio estético nace del modo particular como los sentimientos del sujeto son impactados por la representación de los objetos. En otras palabras: el gusto, que es siempre subjetivo, depende de la sensibilidad que tengan los individuos para captar la belleza de los objetos. Los juicios estéticos,

que no deben confundirse con los conceptos derivados del conocimiento racional, apelan a los sentimientos y la imaginación de las personas que emiten el juicio. Nunca están apoyados en el deseo o apetito, sino en el placer que las formas de los objetos suscitan durante el proceso de contemplación estética. Desde esta perspectiva, las frutas pintadas en un cuadro deben ser bellas en su forma y composición, con independencia total del hambre que en ese momento tenga el sujeto que las observa.

Schiller (1759-1805). Aunque en su juventud este gran poeta, dramaturgo y crítico alemán fue un notable prerromántico, más tarde, siguiendo los pasos de Goethe, se convirtió en uno de los más eminentes representantes del Clasicismo alemán. Schiller fue un hijo pródigo de la Ilustración germana. En sus dramas juveniles criticó la sociedad corrupta y despótica de su tiempo. Como poeta cantó a la libertad, la fraternidad y la esperanza. En los ensayos, postuló la idea de que los hombres estaban obligados a conjuntar sus fuerzas morales con el objetivo de crear un "alma bella". Según él, la belleza, gracias a su naturaleza armónica, constituía una suerte de "escuela de la libertad".

Una vez que se desencantó de la Revolución Francesa, consideró que la salvación humana estaba en el arte, entendido éste como una proyección de la educación y del aprendizaje de la libertad.

En *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), Schiller reprodujo las tesis de Kant sobre la autonomía y especificidad del juicio estético. Pero fue más lejos que el filósofo, al reflexionar sobre el aspecto lúdico del arte. Sólo mediante el "instinto de juego" que se expresa en la práctica artística, advierte el poeta, el hombre puede hacer la síntesis de los sentidos y el intelecto. Únicamente a través del arte como juego creativo, se vuelve factible la reconciliación del individuo consigo mismo. Así pues, dada la importancia del *Spiel* como factor educativo del "alma bella", no hay duda de que cumple una loable función moral: la de servir como ejercicio de la libertad.

Diderot (1713-1784). Además de cofundador de la Enciclopedia, este excelente prosista fue novelista, dramaturgo, filósofo y crítico de arte. Textos suyos como el *Ensayo sobre la pintura*, *Las paradojas del comediante* y los *Estudios sobre los salones*, son verdaderos hitos de la reflexión estética moderna. Diderot pugnaba por un arte sencillo, claro y preciso; prefería el estilo realista clásico, ajeno a los adornos, las alegorías, la retórica y cualquier exceso sentimental. Frente a la hegemonía artística del Rococó, el polígrafo francés anteponía la naturalidad y sobriedad de Chardin y la "pintura moral" de Greuze.

La poética de Diderot se alimentó del concepto clásico de mimesis; pero, a diferencia de los griegos, él no trató de hacer una imitación de lo real sino de lograr el efecto de verosimilitud. Así pues, el artista no tendría que reproducir fielmente la realidad, más bien debería seleccionar y luego reconstruir la esencia de la misma.

De esta forma, el arte aparece como una transfiguración de lo real, como una invención formal que tiene detrás de sí un "modelo ideal". Según él, son dos los objetivos primordiales de todo artista: conseguir la verosimilitud y afectar la sensibilidad del espectador, generándole con ello el ansiado placer estético.

A diferencia de Kant, para el filósofo francés sí es posible que lo bueno, lo bello y lo útil se amalgamen en virtuosa síntesis. Más aún, Diderot consideraba que el arte no sólo perfecciona el gusto, sino que también fortalece la moral.

Schelling (1775-1854). Gracias a este pensador germano se logró la consolidación de la estética romántica en Europa. Para Schelling, filósofo de la identidad absoluta, la obra de arte es la máxima objetivación de la inteligencia y del genio del escritor. En los productos estéticos se unifican lo consciente y lo inconsciente, lo real y lo ideal, lo objetivo y lo subjetivo. El creador, empero, nunca tiene una conciencia plena de cómo ocurre el proceso interno de creación, por ello se limita a sentir intensa satisfacción cuando advierte, súbitamente, que la obra ya está concluida y redondeada.

De esta manera, el proceso de creación artística aparece para Schelling como la intempestiva revelación de un misterio, como la expresión inconsciente del genio, como la evidencia suprema de que existe lo absoluto.

En su filosofía del arte, Schelling expuso la tesis de que la obra de arte es una manifestación libre del "yo mismo por sí mismo".

También reconoció que sólo mediante el arte se vuelve posible alcanzar lo infinito a través de lo finito. En esta explosión de la subjetividad total-que permite la superación de las contradicciones en el seno de lo absoluto-, lo neutro y lo pasivo de la materia se convierten en lo vivo y lo perenne. Así pues, a consecuencia de la unión del sujeto con el objeto se alcanza, según este planteamiento, una dimensión divina.

Hegel (1770-1831). Distanciándose radicalmente de la estética tradicional, sustentada en el concepto de mimesis, Hegel concibió el arte como una manifestación particular del espíritu absoluto.

Desde esta perspectiva, el arte no es imitación ni tampoco se reduce a la realidad natural, sino que más bien es *creación* y *expresión*. El artista no representa la forma externa de las cosas, en cambio sí reproduce la esencia y el significado de ellas. La belleza estética, en tanto que creación espiritual, es superior a la belleza del mundo natural.

El arte, la religión y la filosofía son fases distintas del espíritu absoluto. A través de un perpetuo movimiento dialéctico se pasa del primero a la segunda y de ésta a la tercera, que es la forma más alta de la subjetividad humana: la que conoce racionalmente y se funde con lo absoluto. Hegel postuló que el conocimiento racional, basado en conceptos, era superior a la intuición estética, la cual se apoyaba únicamente en la percepción sensible.

No obstante haberlo concebido como un estadio inferior del despliegue dialéctico del espíritu, el arte representó para Hegel la síntesis del contenido y la forma, la unión última de lo subjetivo y lo objetivo. En esta incesante búsqueda de la identidad en lo absoluto (a semejanza de Schelling), puede decirse, hegelianamente hablando, que a mayor armonía entre el contenido ideal y la materia sensible, mayor será la excelencia del logro artístico alcanzado.

Taine (1828-1893). Tanto en *Filosofía del arte* como en el prólogo a su *Historia de la literatura inglesa*, Hyppolyte Taine se opuso a la estética romántica idealista y, con el objetivo de contrarrestarla, creó los fundamentos teóricos que desembocaron en el nacimiento de la sociología del arte positivista. Se trataba pues, a tono con la cultura materialista y evolucionista de su tiempo, de reproducir el método científico-experimental de las ciencias naturales para aplicarlo a las disciplinas sociales. Es decir, el propósito del positivismo consistió en dar legitimidad y rigor científico a las nacientes teorías sociológicas.

De acuerdo con la interpretación positivista del pensador francés, el arte (particularmente la literatura) constituye un documento valiosísimo, pues refleja fielmente el "estado moral" de la sociedad.

Tres factores testimonian, en su permanente interacción, la evolución espiritual de los pueblos: la raza (conjunto de facultades innatas y permanentes de los pueblos), el *medio* (circunstancias físicas, sociales y políticas que condicionan la mentalidad de la época) y el *momento* (juego mutuo de factores que identifican la dinámica concreta del cambio social).

La poética* de Taine se apoyó en una concepción determinista que estudiaba a los individuos como si fueran entes pasivos, como si sus vicios y virtudes constituyeran, al igual que el vitriolo y el azúcar, simples fenómenos derivados de las condiciones externas.

A pesar de sus planteamientos fatalistas, Taine fue un crítico agudo y sapientísimo. En la actualidad es un hecho irrefutable que sus textos le dieron sustancia y fundamento teóricos al Naturalismo, la corriente literaria liderada por Émile Zola.

Nietzsche (1844-1900). En su persona conjugó, armónicamente, al filósofo y al poeta. En *El origen de la tragedia*, obra donde despliega su erudición como gran filólogo y helenista, Nietzsche expuso una visión dualista del mundo: por un lado, se encuentra lo apolíneo, el mundo de la calma y el sueño, el espíritu sosegado y meditabundo y, por el otro, se sitúa lo dionisíaco, el universo de lo lúdico, el estar despierto disfrutando de la embriaguez, de la creación y la pasión.

Gracias al arte, nos indica el filósofo alemán, los hombres pueden fundir el sueño y la vigilia, la razón y el sentimiento, la contemplación y el juego, la reflexión y la intuición, es decir, lo apolíneo y lo dionisíaco. Al ser capaz de unificar las fuerzas

contrapuestas, el artista se convierte en la prefiguración del superhombre, en la anticipación del sujeto con "voluntad de poder", en el único individuo que puede despojarse del resentimiento y las culpas para así, libremente, gozar de la vida y afirmar nuevos valores. "Vivir es inventar", reza el apotegma nietzscheano.

En efecto, la función del arte es hacer que la vida sea más intensa y profunda, más creativa y placentera; sólo de esta forma, insiste Nietzsche, se vuelve realmente bella y digna de ser vivida.

¿Cómo lograr el máximo de plenitud?, se pregunta el filósofo. Con la noción de poética aludimos al conjunto de normas teóricas que conforman la concepción estética de un autor o una escuela específica.

Precisamente recurriendo al arte, concebido como noble hechizo, como gratificante ilusión, como una fantaseosa mentira que nos enseña la manera de jugar y disfrutar del lenguaje de las apariencias.

El artista es alguien que tiene capacidad de adivinación, un hombre que posee una intuición filosa y certera, una percepción que atraviesa el corazón de la realidad, captándola en la máxima belleza de sus formas y en todo su complejo simbolismo.

El arte, según Nietzsche, no es otra cosa que una iluminación súbita que, de tiempo en tiempo, nos conduce hacia la prodigiosa y momentánea "eternización de lo sucesivo".

Croce (1866-1952). Discípulo de Vico y Hegel, el filósofo italiano hizo en su *Estética* (1900) la distinción entre dos tipos de conocimiento: el intuitivo, que interrelaciona lo singular y lo universal, y se basa en la producción de imágenes; y el *lógico*, que formula conceptos y se sustenta en principios racionales.

El conocimiento artístico, claro está, es fundamentalmente *intuitivo*. El artista expresa y objetiva sus intuiciones en productos estéticos. De esta manera, tanto el crítico de arte como el público intentan comprender cuál es la particular *intuición* que el creador ha plasmado en sus obras.

De acuerdo con la teoría estética de Benedetto Croce, el arte conforma una síntesis de sentimientos e imágenes, de la cual emana la intuición creadora del artista. Estas intuiciones aparecen como representaciones simbólicas que, al tomar cuerpo en los productos estéticos, adquieren una proyección trascendente y universal.

En cada testimonio artístico, nos explica Croce, se ha condensado todo el destino humano, el conjunto de las esperanzas, las ilusiones, los dolores, las alegrías, las grandezas y las miserias del entramado humano.

ALUSIONES A LA CRÍTICA Y LA ESTÉTICA DEL SIGLO XX

Sería una labor titánica, destinada al fracaso, intentar hacer un resumen de la infinidad de autores que desde fines del siglo XIX y a lo largo de esta centuria han reflexionado sobre el arte y la estética. A continuación nos limitaremos, pues, a incluir una simple enumeración de algunas de las corrientes y autores más significativos en el vasto campo de la teoría y la crítica de arte.

El grupo de Bloomsbury. Constituido por Roger Fry, E. M. Forster, Clive Bell, Virginia Woolf, etc., este colectivo de intelectuales y artistas ingleses estudiaron al arte concibiéndolo como si fuera una *síntesis orgánica* de verdad y belleza. Para estos escritores, todos ellos de gran cultura, lo social y lo artístico debían tener un fundamento ético. Desde su perspectiva, el arte conformaba una suerte de religión profana, cuya finalidad última. Consistía en ser el principal agente civilizador de la sociedad.

La teoría de las generaciones. Sin formar un grupo específico, diversas personalidades de la cultura y la filosofía, como Ortega y Gasset, Dámaso Alonso, Pinder, Dromel y otros, expusieron historias del arte utilizando el concepto de *generación* como criterio cronológico que en sí mismo podía iluminar el análisis estético.

La interpretación psicoanalítica. Desde diferentes perspectivas teóricas, autores tan relevantes como Sigmund Freud, Gustav Jung, Ernst Kris y René Huyghe explicaron el proceso de creación estética teniendo como referencia principal la complejidad psicológica, expresada por lo general a través del inconsciente de los artistas.

La concepción culturalista. Desde fines del siglo XIX, G. Simmel, J. Burckhardt, M. Dvorak y otros contribuyeron a la génesis de la interpretación estética mediante el análisis de las ideas culturales y espirituales que conforman la *Geistesgeschichte*. Este concepto fue retomado por críticos de arte como Shlosser y Gombrich, para referirse al "espíritu de época" que, según ellos, se volvía la clave explicativa de la creación artística.

Las teorías formalistas. Emergieron como reacción filosófica frente al positivismo y el marxismo, que analizaban el arte recurriendo a factores extrínsecos (el medio físico, la clase social, etc.).

De la tradición formalista representada por Fiendler, Riegl y Hildebrandt salieron eminentes críticos como E. Wölfflin, B. Berenson, L. Venturi, W. Worringer y H. Focillon quienes, no obstante sus mutuas diferencias teóricas, se identificaron en el mismo objetivo de explicar el arte de manera *intrínseca*, es decir, con base en el estudio de las *formas* características de los estilos artísticos.

Las teorías iconológicas. El filósofo E. Cassirer (quien concibió el arte como esencialmente simbólico) y el crítico E. Panofsky (el cual se refirió al producto estético en tanto que símbolo distintivo de su época) pusieron los cimientos de esta prolífica tradición crítica, de la cual más tarde emergieron los estudios

iconológicos e iconográficos que se dedican al estudio de las imágenes implícitas en el arte.

La sociología del arte. Autores como Hebert Read, Charles Lalo y Pierre Francastel, ajenos al marxismo pero preocupados por la participación de los condicionamientos sociales en el arte, desarrollaron brillantes interpretaciones críticas del arte, apelando a la relevancia de los factores sociológicos.

Los análisis semióticos. Interesados en la investigación del arte como *fenómeno de comunicación*, personalidades de la talla de Umberto Eco, Gillo Dorfles y Román Gubern llevaron a cabo estudios profundos en tomo de la *capacidad de significación* de los objetos estéticos. Los análisis semióticos intentan descubrir el *sentido* de una obra, su esencia, a la luz de la estructura comunicativa que conforma su universo de significados.

La teoría de la información. Bajo el supuesto de que todo mensaje, sea artístico o no, está constituido por una secuencia de elementos que contienen información medible, la cual depende de la *originalidad* del mensaje y de su grado de *imprevisión y sorpresa*, teóricos como Moles, Shannon y Weaver han realizado interesantes aportaciones a la explicación del fenómeno estético.

La sociología del gusto. Sin duda, desde la aparición en 1931 del célebre libro de L.L. Schücking, la sociología del arte que reflexiona sobre las modalidades y los cambios en el gusto del público ha tenido un enorme desarrollo. Esto puede corroborarse en las investigaciones de Robert Escarpit en tomo de la difusión del hecho literario, los circuitos comerciales, las características específicas de la obra y del público, etc.; en las de Pierre Bourdieu, sustentadas en las correlaciones históricas entre el gusto, las clases sociales y el "campo intelectual" al que las obras de arte pertenecen; y en las de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, quienes han estudiado el papel que cumple el receptor en el proceso de análisis hermenéutico del texto artístico.

Miscelánea de teorías. Aquí puede citarse tanto a los autores que niegan la posibilidad de definir el arte (B. C. Heyl, Morris Weitz y J. A. Passmore), como a un riquísimo abanico de ensayistas:

a) La concepción hermenéutica derivada de M. Heidegger, H. Gadamer y P. Ricoeur; b) La estética fenomenológica que parte de los textos de E. Husserl, M. Geiger, N. Hartmann, M. MerleauPonty, M. Dufrenne y E. Souriau; c) La teoría tecnológica de Max Bense; d) Los planteamientos cibernéticos de Norbert Wiener; e) las interpretaciones gestaltistas de Von Ehrenfels, Arnheim y Wertheimer; :f) La construcción matemática de Birkhoff; g) Las aportaciones críticas del grupo Tel-Quel (J. Kristeva, Ph. Sollers, R. Barthes); y h) La amplia gama de ideas postestructuralistas (J. Derrida, G. Deleuze, F. Guattari, J. F. Lyotard, G. Vattimo, M Cacciari, Claudio Magris, Roberto Calasso y otros).

Hemos querido referirnos, con particular detenimiento, a las teorías estéticas marxistas porque ellas representan, por un lado, una veta muy rica para el desarrollo de la sociología del arte, y, por el otro, el peligro más evidente de incurrir en las sombras asfixiantes del sicologismo: la reducción del arte a un simple epifenómeno o reflejo de la sociedad.

Antes de formular algunas consideraciones críticas sobre la estética marxista, es conveniente partir, como lo hace George Steiner, del reconocimiento de la principal aportación de este discurso: gracias a la teoría del arte marxista se vuelve desaconsejable que alguien, hoy en día, pretenda eludir por completo la referencia a las fuerzas económicas y sociales que contextúan la creación artística¹⁰.

No hay duda, en este sentido, de que la crítica marxista del arte desarrolló los planteamientos sociológicos presentes en las obras de Madame Stael, Sainte-Beuve e Hyppolyte Taine. Pero lo que antes, con estos autores, se remida a condiciones sociales y ambientales en general, con el surgimiento del marxismo alcanzó pronto una mayor precisión. Según el nuevo discurso, tanto el arte como la filosofía, la política y el derecho se encuentran determinados, así sea en última instancia (Engels), por ciertas relaciones económicas de producción.

En el multicitado *Prólogo a la Crítica de la Economía Política* de 1859, Marx expuso su concepción de que el *ser social* determinaba la *conciencia* de los individuos. Así pues, la estructura socioeconómica (la división del trabajo, la posición específica de las clases sociales con respecto a los medios de producción y el grado de desarrollo de las fuerzas productivas) condicionaba la postura ideológica y el tipo de arte emanado de los sujetos sociales.

La concepción marxista ortodoxa del arte, derivada sobre todo de los epígonos de los padres fundadores, puede resumirse en los siguientes puntos: a) La creación estética forma parte de una superestructura ideológico-cultural que está determinada causalmente por la estructura económica de la sociedad; b) Existe una relación directa entre el arte y la clase social a la cual pertenece el artista, por consiguiente las obras reflejan el tipo de conciencia de clase de sus creadores; c) La calidad del producto estético depende de la posición política que exprese: es progresista si sirve a los intereses de la clase proletaria, y resulta reaccionario si representa los fines de la clase burguesa en decadencia. Los artistas, desde esta perspectiva, tienen la obligación moral de comprometerse políticamente en favor de las causas populares; y d) El Realismo es, sin duda, el estilo que mejor se adapta a la función política y pedagógica del "arte socialista".

Estos lineamientos de la estética marxista ortodoxa, que llegaron al paroxismo durante el estalinismo, nos muestran claramente las funestas deformaciones sociologistas de una concepción basada en el economicismo extremo, la politización de la cultura y el normativismo dogmático.

La crítica y refutación de la estética ortodoxa se deriva, paradójicamente, de algunos de los propios planteamientos de Marx y Engels. Por ejemplo, en *Introducción a la Crítica de la Economía Política* de 1857, Marx plantea que "La dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén vinculados a ciertas formas de desarrollo social. La dificultad reside en que ambos nos procuran un placer estético y que aún tienen para nosotros, en cierto sentido, el valor de normas y modelos inaccesibles".

II. Con este luminoso texto Marx formula la crítica de su propia concepción economicista que aparece en el *Prólogo* de 1859. Del párrafo citado se desprende que el arte griego-todo el arte en realidad- tiene la peculiaridad de trascender las condiciones históricas en las cuales nació y se desarrolló. El aspecto que vuelve prodigioso al arte reside, precisamente, en su propia capacidad para existir, no al margen, pero sí más allá de cualquier determinación social o económica. No hay duda, entonces, de que la *proyección de lo humano-social* presente en cada obra de arte constituye la razón por la cual los productos estéticos aparecen como universales y transhistóricos.

Los textos de Engels también pueden servirnos, sobre todo su análisis de *La comedia humana* de Balzac, para realizar la crítica de la concepción marxista ortodoxa que correlaciona causalmente la conciencia política de los artistas con su posición socioeconómica. Balzac, advierte Engels, no obstante ser un conservador que manifestaba lealtad al rey, a la iglesia y a la nobleza francesa decadente, en sus novelas llevó a cabo la crítica política más lúcida y despiadada de su tiempo tanto del régimen feudal-aristocrático ineficiente y despótico, como de la mentalidad arribista y usurera de la clase burguesa en ascenso. Así pues, basta con citar el caso de Balzac para demostrar que la posición ideológico-política de los autores no se refleja mecánicamente en sus obras, y tampoco en la calidad de las mismas.

Es indudable que el arte puede ser un espejo de la sociedad en la cual tuvo su origen, pero también es un hecho que posee la cualidad de criticar esas mismas condiciones sociales en donde vio la luz.

Con el propósito de ofrecer una idea sucinta y global de los avatares de la estética marxista, de cómo incurrió y luego superó los lineamientos de la concepción ortodoxa, a continuación hacemos un recuento de algunos de sus principales exponentes.

Franz Mehring. El arte, según este autor, es un reflejo de la estructura económica de la sociedad. Desde esta perspectiva, una obra como la del escritor y crítico alemán Lessing, para citar un ejemplo tratado por Mehring, sería un subproducto de las condiciones socioeconómicas de la Sajonia del siglo XVIII. De acuerdo con esta concepción sociologista, no existe el arte "puro", al margen de los intereses sociales y políticos en pugna; por el contrario, todo escritor responde a determinados condicionamientos propios de su clase social.

A pesar de sus coqueteos con el formalismo kantiano, es en los textos estéticos de este autor donde por primera vez aparece claramente delineado el esquema marxista ortodoxo: la concepción de que la superestructura político-ideológica se encuentra determinada unilateralmente por la estructura económica de la sociedad.

George Plejánov. Fundador del marxismo ruso, Plejánov intentó precisar en forma materialista la "base social" del arte. Su respuesta, en este sentido, fue en exceso simplista: el arte tiene su origen y explicación en las relaciones sociales de producción y en el grado de desarrollo alcanzado por las fuerzas productivas.

Plejánov fue uno de los primeros socialistas de su país en vincular teóricamente el economicismo marxista con el evolucionismo darwinista.

VI. Lenin. En su opúsculo *La organización del Partido y la literatura de Partido* (1905), el revolucionario ruso advirtió sobre el carácter de clase y la función política que debía tener la literatura y el arte. Para Lenin, cualquier artista se encuentra condicionado por la sociedad en la cual nació y creció. Ya sea consciente o inconscientemente, los creadores se comprometen políticamente en pro o en contra de la revolución. Con cierta asiduidad, Lenin conminaba a los militantes bolcheviques a que se comprometieran íntegramente apoyando la causa del Partido, pues éste era el portavoz y representante de los intereses del proletariado.

En 1909, cuando apareció *Materialismo y empiriocriticismo*, Lenin expuso en forma por demás esquemática su famosa *teoría del reflejo*. Según esta concepción, toda la producción espiritual incluido el arte era un simple derivado de la primacía ontológica del mundo material.

Lenin siempre se inclinó a favor del estilo realista en el arte. Sostenía que las masas populares, incultas y marginadas, no estaban preparadas para la estética vanguardista. Él mismo despreciaba a los movimientos artísticos como el Suprematismo, el Cubismo, el Futurismo, etc., que proliferaron durante los primeros años de la Revolución Rusa. Así pues, sólo el arte accesible al hombre común, que tuviera la función de expresar en forma clara y sencilla los problemas de los campesinos y obreros, constituía la única manifestación estética que para él tenía sentido y valor.

Los gustos conservadores de Lenin y su concepción del *compromiso en el arte* fueron canonizados durante la época negra del "realismo socialista", en tiempos de Stalin. Pero ya desde 1921, grandes artistas vanguardistas como Kandinsky, Gabo, Chagall y otros tuvieron que emigrar de la URSS, al sentir que se restringía su libertad de creación artística. *León Trotsky.* Comparado con Lenin, el autor de *Literatura y revolución* fue más flexible y comprensivo con respecto a los movimientos de vanguardia. Trotsky se dio cuenta de que éstos representaban una forma nueva de adaptarse al progreso técnico, sobre todo a través de la

utilización de materiales antes desconocidos o poco utilizados como el acero, el cemento, el vidrio, etc.

El arte vanguardista, en especial el Constructivismo, conjugaba de manera creativa y provechosa el desarrollo tecnológico y científico con objetivos y proyectos de utilidad social.

Aunque nunca consideró que el arte tuviera que estar al servicio exclusivo de las masas y de la revolución, Trotsky criticó los excesos obstruccionistas y formalistas de las vanguardias, acusando a estos movimientos de pretender situarse por encima de cualquier referente social e histórico. Debe recordarse, igualmente, que a semejanza de Lenin y Lunacharsky (Ministro de Educación de 1917 a 1929), Trotsky también se opuso al radicalismo del movimiento *Prolet-kult*, el cual ingenuamente pretendía desterrar el arte creado a lo largo de la historia de la sociedad burguesa.

Mao Tse Tung. Los peligros implícitos en la estética marxista ortodoxa se pueden apreciar, claramente, en los postulados que sobre el arte planteó el líder chino. Mao distinguió dos clases de arte: uno que es realista, sencillo y accesible a todo el pueblo, y otro que resulta oscuro, difícil e inútil. Los artistas están obligados a referirse a la vida, los problemas y las tradiciones culturales de los obreros, campesinos y soldados, siempre a través de un lenguaje entendible por todos. De esta forma, el valor de las obras puede medirse según sea el interés y la comprensión que generen en el público. La concepción maoísta de un arte al servicio de la revolución comunista y circunscrito a los intereses inmediatos de los trabajadores chinos, se tradujo más tarde, durante los ominosos años de la Revolución Cultural, en causa y pretexto para la exclusión y represión de multitud de artistas e intelectuales de este país. *George Lukács*. Por medio de una compleja síntesis filosófica de Hegel y Marx, este filósofo húngaro produjo la que con certeza es la conceptualización estética más sistemática y acabada dentro del ámbito marxista.

Ciertamente, Lukács nunca se distanció de la visión ortodoxa del arte, la cual concibe a éste como un "reflejo de la realidad", pero sí, en cambio, intentó hacer más complejo y dialéctico el planteamiento tradicional, explicando la interacción entre el individuo y la sociedad, entre el arte y las condiciones sociohistóricas que le sirven de marco referencial.

En su *Estética*, Lukács precisó cuáles eran las diferencias entre la ciencia y el arte. La primera, nos dice, se basa en leyes, revela el factor común de los fenómenos, descubre generalidades y proyecta explicaciones universales que pueden ser unificadas. El segundo, por el contrario, hace énfasis en lo individual, en lo particular, en lo típico de los procesos y las cosas. El arte, además, tiene la peculiaridad de descubrir la esencia en el fenómeno, de buscar la relación de lo contingente y lo necesario, y, sobre todo, de acercarse más a la vida real, pues es manifestación de la sensibilidad directa de los individuos.

Lukács concibió el arte como el modo de expresión más idóneo y elevado de la autoconciencia humana. Sólo el Realismo Crítico, como le llamaba a su método de análisis estético, puede conseguir una comprensión profunda y dialéctica de la *esencia* de la realidad.

Cualquier época histórica, advertía el filósofo, tiene sus rasgos definitorios, sus elementos más significativos. Así pues, el papel del artista reside, precisamente, en reproducir lo *típico*, en captar y describir las características medulares de un momento histórico particular. Desde esta perspectiva, las mejores novelas son aquéllas que, a través del desarrollo individual de los personajes, logran reflejar el destino de una clase, de una generación o de un tipo específico de sociedad. El arte, en este sentido, es el único medio capaz de conjuntar en un mismo proceso intelectual lo general y lo particular, la esencia y las apariencias, lo privado y lo social.

En forma denodada, Lukács se propuso la tarea de reivindicar a los novelistas que representaban el modelo realista por antonomasia: Goethe, Scott, Stendhal, Balzac, Dickens y Tolstoi; escritores cuyas obras pertenecían al "periodo heroico" del ascenso de la burguesía en su lucha contra el feudalismo y el absolutismo.

En contraposición, fue notorio su desprecio por el Naturalismo de Flaubert y Zola quienes, según el filósofo húngaro, se limitaban al dato estadístico y a la simple descripción, sin que jamás alcanzaran la reproducción esencial de la sociedad en su dinámica real. En forma igualmente irreflexiva, repudió el arte vanguardista del siglo XX: el Cubismo, el Expresionismo, y las revolucionarias aportaciones novelísticas de Proust, Joyce, Kafka, Beckett, etc. Lukács suponía que los artistas vanguardistas representaban la decadencia y el nihilismo propios del mundo burgués.

Frente a estos autores que reflejaban el *angst* de nuestra época tecnocrática y cosificada, él antepone el estilo realista de escritores como Thomas Mann y Máximo Gorki.

A pesar de la profundidad y erudición que se evidencian en sus investigaciones, la estética de Lukács padece de las insuficiencias inherentes a una concepción estética que todavía insiste en explicar la compleja relación entre el arte y la sociedad, partiendo de la "teoría del reflejo".

T. W. Adorno. Fundador, junto con Max Horkheimer, de la prestigiada Escuela de Frankfurt, Adorno fue uno de los primeros marxistas que rompieron tajantemente con la estética ortodoxa. En efecto, gracias a este filósofo y crítico de la cultura se logró superar el obsoleto sociologismo estético que había imperado en la historia del marxismo. De acuerdo con la perspectiva adorniana, el arte adquiere una dimensión específica que, no obstante de que guarda una cierta relación con el contexto histórico al cual pertenece, se caracteriza tanto por su capacidad de invención formal como por la manifestación de su autonomía.

Al igual que Herbert Marcuse, Adorno concibió el arte como una forma particular de conocimiento que tiene la cualidad de unificar al sujeto con el objeto, a la razón con la experiencia sensual y al espíritu con la materia. La síntesis dialéctica que se produce mediante el arte no significa, sin embargo, una resolución efectiva de los conflictos sociales de la realidad. Más que tender hacia la armonía, el arte, entendido como "promesa quebrantada de felicidad", se concreta a revelar las contradicciones presentes en la vida misma. Desde esta perspectiva, la creación estética fue planteada por Adorno como una vía de protesta contra cualquier clase de dominación social, política o religiosa.

Consecuente con su posición, Adorno se opuso a la "industria cultural de masas" y repudió la tendencia general de la sociedad capitalista a integrar el arte a la civilización consumista, puesto que con ello se neutralizaba el papel crítico y subversivo de la creación estética. Con gran pesar, el filósofo alemán exiliado en Estados Unidos fue testigo de cómo, en este país, proliferaba una industria cultural mercantilista y fetichista, cuyos objetivos fundamentales eran conseguir el adormecimiento del potencial crítico del arte y su conversión en un simple artículo de consumo masivo.

Al integrarse a los circuitos comerciales y al supeditarse a los fines de la evasión y el entretenimiento, el arte perdía su función política como medio para negar lo existente, prefigurar lo "otro" y vislumbrar la reconciliación total de la forma y el contenido.

Desacralizado y banalizado, el arte se vaciaba trágicamente de su autonomía y su sentido primigenio.

En su polémica con Lukács, Adorno puntualizó que los grandes escritores de la vanguardia (Joyce, Woolf, Beckett, Kafka, etc.), más que representar la decadencia del arte burgués tardío, constituían un testimonio imponderable tanto de resistencia como de rechazo a la sociedad capitalista, caracterizada por la cosificación y enajenación de las relaciones humanas.

Walter Benjamin. Benjamin fue un eterno solitario que, sin duda, transformó dentro del marxismo la manera de comprender y apreciar el arte y la política. En franca oposición al comunismo de la III Internacional, el crítico alemán pensaba que el futuro de la humanidad no necesariamente tenía que finalizar en el socialismo, puesto que también podría desembocar en la barbarie. Así pues, hay en Benjamin tanto una enorme clarividencia política, como una gran lucidez crítica (de raíz romántica) contra las funestas secuelas de la sociedad industrial.

Como puede apreciarse en su ensayo "Sobre el concepto de historia", Benjamin supo interrelacionar, con gran fortuna, la sabiduría de la hermenéutica judía y la capacidad de concreción del materialismo histórico. De esta forma, su visión del mundo se apartó de cualquier esquematismo conceptual, pues en una misma iluminación teórica recuperó la riqueza de la exégesis religiosa y la fuerza reivindicativa del discurso político en defensa de los oprimidos.

Benjamín, como bien lo planteó Hans Mayer, fue el primer gran teórico que criticó las paradojas de la modernidad. Las contradicciones del mundo tecnoburocrático aparecieron a sus ojos en su dialéctica más descamada: la ilustración racional se convierte en irracionalidad totalitaria, el progreso social se transforma en decadencia cultural y destrucción bélica y, finalmente, la trascendencia y originalidad del arte (su mítica "aura") se transmutan en objetos idénticos a sí mismos y sin alma.

En relación con este último punto, Benjamín postuló su célebre idea de que la era de la reproducción técnica y del consumo masivo de mercancías conducían, fatalmente, hacia la pérdida del "aura" en las obras de arte. Así pues, la repetición mecánica, la copia incesante y la descontextualización de los objetos estéticos eliminaban todo aquello que de mágico, original, prodigioso e irrepetible había existido en el arte previo a los tiempos de la industrialización.

La crítica al *ethos* tecnológico no fue, sin embargo, unilateral. Benjamín, influido por Bertolt Brecht, también se percató de que gracias al desarrollo tecnológico patente en el cine, la fotografía, el montaje, etc., el arte igualmente podía ser utilizado como un instrumento valioso con fines pedagógicos y progresistas. De esta forma, tanto los pros como los contras quedaron plasmados en la obra de Benjamín a manera de testimonios de las paradojas y la ambigüedad que le son propias al mundo moderno.

Bertolt Brecht. En su fructífera polémica con Lukács, el dramaturgo alemán rechazó la mitificación de la novela realista decimonónica llevada a cabo por el filósofo húngaro. Para Brecht, las nuevas técnicas narrativas (el monólogo interior, *ejlflash-back*, etc.) creadas por los escritores vanguardistas, así como las innovaciones tecnológicas aplicadas al arte y desarrolladas en las primeras décadas del siglo XX, volvían obsoletos y estériles los intentos por retomar los patrones estéticos de la novelística del siglo XIX. Brecht fue consecuente con sus postulados, no sólo defendió la obra de autores como Joyce, Kafka, Faulkner, Broch, etc., sino que también aprovechó creativamente las nuevas técnicas artísticas para acabar con la anquilosada forma aristotélica de poner las obras en escena.

Además de haber sido un excelente poeta y dramaturgo, Brecht fue un gran renovador y teórico del arte contemporáneo. Ello se corrobora tanto en la creación del teatro didáctico, que enarbola una postura crítica frente a la sociedad a manera de contribución del arte al cambio social, como en la invención de la famosa técnica del "distanciamiento", a través de la cual se pretendía evitar la identificación emocional del público con los personajes y las situaciones de la obra. De esta forma, apartándose del "realismo socialista", pero sin renunciar jamás a sus convicciones políticas en favor del proletariado, Brecht quiso crear un teatro que tuviera la misión de eliminar esas "falsas emociones" que impedían la participación crítica y analítica del público.

Además de buscar intencionalmente la concientización política, el teatro de Brecht anhelaba ser, al mismo tiempo, una eficaz forma de recreación y diversión de los espectadores.

Lucien Goldmann. Discípulo del joven Lukács, supo aprovechar la riqueza conceptual legada por el filósofo húngaro en *Teoría de la novela e Historia y conciencia de clase*, para construir la que sin duda es una de las mejores críticas sociológicas de la literatura desde una perspectiva marxista.

Los estudios de Goldmann estuvieron basados en tres categorías fundamentales:

- La noción de *totalidad concreta*, entendida como una *estructura significativa* amplia que arroja luz sobre las estructuras particulares integradas a ella. Así pues, la totalidad constituye el marco referencial en el cual pueden ser comprendidas las partes que componen e interactúan dialécticamente dentro del todo social;
- La *identidad del sujeto y del objeto* de conocimiento. Se trata, aclara Goldmann, de una identidad parcial que no confunde al sujeto que conoce con el objeto que es conocido. La influencia de Hegel, Marx y Lukács se evidencia en la importancia que Goldmann le otorga a la relación hombre-sociedad, artista-objeto estético;
- El *estructuralismo genético*. Apoyándose en Jean Piaget, el crítico francés creó una metodología que parte de la existencia de un sujeto colectivo, históricamente determinado, constructor con su praxis de las estructuras sociales significativas. Pero, a diferencia del estructuralismo de Lévi Strauss, Althusser y otros, Goldmann subraya el factor diacrónico sobre el sincrónico y enfatiza el papel de la génesis histórica por encima del juego de las estructuras.

En su más ambiciosa obra, *El hombre y lo absoluto*, Goldmann estudió concretamente la relación dialéctica que el pensamiento jansenista, la filosofía de Pascal y el teatro de Racine tenían con respecto a las clases sociales emergentes y decadentes que conformaban el entramado histórico de la Francia absolutista del siglo XVII.

Según Goldmann, cada grupo social, ya se trate de la nobleza de toga o de la burguesía en ascenso, posee una determinada "visión del mundo" *coherente* que puede ser comprendida y explicada si se estudia desde la perspectiva de la totalidad social.

En su crítica del psicoanálisis como técnica de interpretación literaria, Goldmann advirtió que la teoría psicoanalítica contribuía ciertamente a ofrecernos una explicación de la problemática personal del creador (sus neurosis, obsesiones, sueños, patologías), pero que en cambio poco aportaba en cuanto al análisis específico de la obra de arte en sí misma.

Herbert Marcuse. La poética marcuseana, cuya importancia se reveló con fuerza en los movimientos contraculturales de los años sesenta, tuvo tres ejes centrales. En primer lugar, la propuesta de una *dimensión estética* creadora de una "nueva sensibilidad", generadora de una forma lúdica, dionisiaca y placentera de captación y apropiación del mundo.

El arte, así concebido, abre las puertas y conduce hacia la liberación de la creatividad y la fantasía de los individuos. En segundo, la concepción de la praxis artística como "el "gran rechazo", es decir, como negación de lo existente mediante la crítica a la dominación y la alienación de la sociedad capitalista. El arte, al descubrir la esencia de la realidad y al desenmascarar las falacias del mundo fenoménico, cumple con la misión de negar el mundo fáctico, positivo y unidimensional que padecemos en la sociedad tecno burocrática actuales. En otras palabras, el arte constituye una trascendente manera política de subvertir el *establishment*. En tercero, en tanto que expresión de la "conciencia infeliz", el arte es la única vía posible de unir el mundo escindido y conflictivo que nos ha tocado vivir; representa, asimismo, la posibilidad de reconciliar, así sea momentáneamente, la esencia y la existencia, la razón y la pasión, el contenido y la forma. El arte, no hay duda, crea un mundo autónomo, un espacio circunstancial de libertad, una "nueva sensibilidad" capaz de prefigurar el futuro deseable.

Galvano Delia Volpe. Gracias a las aportaciones de este filósofo italiano, se logró superar plenamente el sociologismo característico de la estética marxista ortodoxa. Della Volpe desarrolló, desde una perspectiva materialista, una compleja teorización sobre los aspectos técnicos y formales del arte, tan descuidados por el marxismo tradicional. Así pues, mediante la recuperación de las aportaciones lingüísticas de Saussure, el crítico propuso métodos específicos de análisis semántico de los textos literarios. Para este autor, heredero de la tradición kantiana, resultaba fundamental que el analista del arte llegara a comprender la especificidad del lenguaje artístico; que entendiera la situación contextual, orgánica y polisémica de los signos estéticos.

Por medio de un discurso denso y erudito, Della Volpe introdujo en la estética marxista la conciencia precisa de que, en el estudio de la relación arte-sociedad, se volvía insoslayable el análisis de los lenguajes artísticos en su dimensión formal.

A este recuento somero de la estética marxista, de sus vaivenes y avatares, podría agregársele una infinidad de autores muy importantes. Baste, por ahora, la mención de sus nombres: Christopher Caudwell, Frederik Antal, Arnold Hauser, Henri Lefebvre, Karel Kosik, Ernst Fischer, Antonio Gramsci, Louis Althusser, Marcel Breazu, Stefan Morawski, Adolfo Sánchez Vázquez, Roger Garaudy, Raymond Williams, John Berger y Frederic Jameson. Todos ellos, en forma sistemática o tangencial, han realizado aportaciones significativas a esa tarea compleja y apasionante de explicar la dialéctica entre el arte y la sociedad.

4. CRÍTICA DEL ESTETICISMO y DEL FORMALISMO

Si en la estética marxista ortodoxa existe el peligro de concebir el arte como un simple "reflejo" de la sociedad, el extremo opuesto, igualmente problemático, lo tenemos en el esteticismo y el formalismo, interpretaciones del arte que rechazan la referencia a cualquier elemento externo, sea el medio físico, el ambiente social o la biografía del autor.

LA POÉTICA ESTETICISTA

El concepto de "arte por el arte", aunque de cierta manera ya había sido abordado por Kant, Schiller y el pensamiento romántico, adquirió su primera formulación con tal denominación en el *Diario íntimo* que Benjamín Constant publicó en 1804.

Más tarde, en 1835, Théophile Gautier escribió el connotado prefacio a su libro *Mademoiselle de Maupin*, en el cual expuso una sentida apología del "arte por el arte". El mismo Gautier compuso en 1852 su célebre poema "Esmaltes y camafeos", sin duda el portaestandarte de la estética bohemia y decadentista que tanto influyó en la mayoría de los grandes escritores franceses: Baudelaire, Flaubert, los hermanos Goncourt, Leconte de Lisle, Banville, Verlaine, Rimbaud, Huysmans, Mallarmé, Proust, Barres, Valéry, etcétera.

El repudio a la proliferación de la sociedad de masas que ocurría en la segunda mitad del siglo XIX en Europa, puede considerarse como uno de los factores que contribuyeron al surgimiento de los tres elementos directores del esteticismo: a) El culto del arte como actividad trascendente, cuasireligiosa, que se encuentra por encima de cualquier finalidad utilitaria, sea social, política o moral; b) La sacralización de la belleza en tanto que único criterio de verdad; y c) La búsqueda de un hedonismo amoral que desea explayarse en su propio mundo artificial, mórbido y decadente.

El esteticismo también fue una reacción de época contra el cientificismo y el hiperracionalismo finiseculares; sus alcances críticos se proyectaron ciertamente por toda Europa. En Inglaterra caló hondo en la obra de Walter Pater, del pintor James Whistler, del novelista angloamericano Henry James y, sobre todo, en la obra y personalidad de Oscar Wilde, quien en la novela *El retrato de Dorian Gray* describió la atmósfera decadente por excelencia.

En lengua alemana el esteticismo adquirió cuerpo en el libro *La muerte de Tiziano* de H. von Hofmannsthal, en las poesías de Stefan George y en algunas de las novelas de Thomas Mann. Italia, por su parte, tuvo en Gabriele D' Annunzio a uno de los más afamados representantes del esteticismo. En su novela *El placer*, el personaje principal Andrea Sperelli, se comporta de acuerdo con una concepción sensualista e individualista de la vida. Profundamente egocéntrico, el protagonista revela en sus actos una moral que prelude la postura fascista que luego adoptará el escritor, y la cual evidencia un desprecio elitista por la gente común y consiente.

En Francia, la novela decadente por antonomasia fue *A rebours*, de J. K. Huysmans. El personaje de la obra, el señor Des Esseintes, representa al típico esnob: un individuo exótico e infatuado que desprecia las vidas prácticas y pragmáticas inherentes a la cotidianidad.

Asqueado de la rutina, Des Esseintes huye a su propio "paraíso artificial", donde puede dar rienda suelta a la misantropía y en el cual encuentra las condiciones para vivir más intensamente la exquisitez sublime del arte.

Más allá de los extremos a los que ha conducido el esteticismo, como resulta manifiesto en los casos de Huysmans y D' Annunzio, es pertinente precisar que la concepción del arte como una actividad suprema del espíritu, digna de culto y devoción, ha estado presente en casi la totalidad de los genuinos artistas.

La veneración que suscita la creación estética ha llegado al punto de que, por ejemplo, en la novela *En busca del tiempo perdido*, de Proust, el arte resulta incluso más importante, en tanto que evocación nostálgica de la memoria a través de la escritura, que la propia vida.

Igualmente, no hay duda alguna de que con el propósito de acrecentar las páginas de su obra maestra, el enfermizo escritor francés trabajó sin descanso hasta consumir sus últimos alientos de vitalidad.

Con el advenimiento de la sociedad contemporánea se ha vuelto posible, como lo anhelaba Flaubert en sus más caras fantasías, el surgimiento de obras artísticas que son pura forma, mera expresión e invención de estilo. Ello puede apreciarse, por ejemplo, en las creaciones del Abstraccionismo o en las "novelas de lenguaje".

LA POÉTICA FORMALISTA

Si en el campo de la literatura se desarrolló el esteticismo como un intento de negar cualquier condicionamiento social del arte, lo mismo ocurrió en el terreno de las teorías críticas sobre el fenómeno artístico.

La Escuela Formalista rusa (1915-1930), cuyo mayor auge aconteció en los primeros años de la revolución bolchevique, paralelo a la explosión cultural de las vanguardias artísticas rusas (Suprematismo, Futurismo, Constructivismo, etc.) y en contraposición a los lineamientos estéticos oficiales, fue sin duda el punto de partida de todas las concepciones formalistas del siglo XX.

Agrupados en la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (OPOIAZ), autores como Brik, Sklovsky, Jakobson, Eijembaum y Tyniánov establecieron los postulados básicos de la poética formalista: a) El rechazo de las explicaciones extrínsecas a la obra misma. A diferencia de lo que supone la sociología marxista y positivista del arte, éste jamás debe analizarse a través de referentes socioeconómicos, ambientales o biográficos; b) La investigación estética tiene que circunscribirse al objeto artístico, visualizado como un ente autónomo que posee una específica estructuras formal y determinadas leyes internas; y c) Concebida como una totalidad significativa, independiente y dinámica, el producto estético debe estudiarse a partir de sus elementos técnicos y estructurales: el lenguaje, el estilo, la composición, el ritmo, la métrica, los materiales.

Así pues, para esta escuela, el *contenido es la forma*. El análisis crítico adquiere un solo y esencial objetivo: explicar la obra de arte mediante el desentrañamiento

de *la forma artística*, indagando y precisando cuáles son las leyes inmanentes a su estructura.

Años más tarde, a imagen y semejanza de los formalistas rusos, y gracias al liderazgo de Román Jakobson y Jan Mukarovsky, surgió el Círculo Lingüístico de Praga. Sus integrantes concibieron que la obra de arte representaba, al mismo tiempo, un hecho social y semiológico. Utilizando el análisis del lenguaje, esta escuela trató de comprender cuál era el sistema de significados constitutivos del código semántico, el mismo que le confería sentido a los objetos artísticos.

La preocupación por el lenguaje como fundamento del análisis estético se desarrolló, en forma notabilísima, cuando se difundió ampliamente el celeberrimo *Curso de lingüística general* (1916) de F. Saussure. Hoy nadie pone en duda que las ideas del ginebrino revolucionaron las disciplinas sociales; en particular, resultó valiosísimo su concepto de signo lingüístico, diferenciado en dos modalidades: significante (nivel formal) y significado (nivel expresivo).

De esta forma, tanto las aportaciones de la semiología y la lingüística, como el intento de superar la crítica sociologista, psicologista e historicista predominantes en la crítica estética, pronto llevaron al florecimiento espectacular de las concepciones formalistas.

ASÍ, por ejemplo, utilizar una metodología rigurosa, científica y objetiva se constituyó en la divisa teórica de corrientes como la Estilística y el *New Criticism* (J. Crowe Ransom, I. A. Richards, Y. Winters, etc.).

La hegemonía del formalismo se consiguió, por último, cuando a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, en clara oposición al existencialismo sartreano, se desarrolló en Francia la moda estructuralista. En efecto, tanto el estructuralismo filosófico general que identificó (no obstante sus diferencias particulares) a personalidades como Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Althusser y Barthes; así como los estudios lingüísticos y literarios específicos de autores como Gerald Genette, A. J. Greimas y Tzvetan Todorov, adquirieron importancia y prestigio mundial amparados en la atmósfera ideológico-cultural de aquellos tiempos.

No hay duda, pues, de que en el ambiente estructuralista de la década del sesenta se respiraba el mismo aire: la idea de la muerte del sujeto, la prevalencia teórica de las estructuras formales, la prioridad de la sincronía sobre la diacronía, la preocupación por cómo lograr la científicidad del discurso, el estudio de la interrelación significante-significado, la conjunción de los estudios semánticos y los semiológicos, y el interés por temáticas como el mito, el inconsciente y las estructuras atemporales.

En la actualidad, y aunque ya ha pasado el furor estructuralista, puede concluirse que esta escuela contribuyó enormemente al desarrollo teórico de las disciplinas sociales.

5. EL CAMINO HACIA UNA ESTÉTICA INTERDISCIPLINARIA

Del enramado espeso, colorido y serpenteante que forman las diversas teorías de la estética y la crítica de arte aquí esbozadas, nos queda una certeza: la imposibilidad de que una sola de esas concepciones pueda, por sí misma; explicarnos en forma plena y satisfactoria el complejo fenómeno de la praxis artística.

Ciertamente, las sucesivas mutaciones del arte y del gusto estético, la presencia de un público y un mercado artístico que cumplen un papel activo e insoslayable, y la cuota particular de "veracidad" de cada una de las teorías existentes, nos llevan a la conclusión de que, hoy en día, sólo una teoría interdisciplinaria, ecléctica, heterodoxa, abierta, flexible e integralista tiene posibilidades de convertirse en una luz comprensiva y explicativa del enigmático "universo artístico".

Ni las estéticas clásicas, ni el marxismo, ni el psicoanálisis, ni el estructuralismo, ni cualquier otra teoría estética tienen la capacidad para funcionar como criterios auto suficientes y normativos de la crítica requerida en estos años finales del siglo XX. En la actualidad yacen muertas las doctrinas y las preceptivas totalizadoras y dogmáticas, cerradas y excluyentes.

Nosotros, por ejemplo, cuando realizamos la crítica estética de una obra de arte, recurrimos siempre, consciente o inconscientemente, a infinidad de lecciones legadas por los autores citados. No nos remitimos a una doctrina estética en particular, sino a conceptos y aportaciones varias que acuden a la memoria y alimentan nuestra inspiración: la "catarsis" según Aristóteles, la búsqueda de la "verosimilitud" de acuerdo con Diderot, o bien nociones tan sugestivas como el "alma bella" (Schiller), la "subjetividad total" (Schelling), la "intuición artística" (Croce) o la "dimensión estética" (Marcuse). Sean éstas u otras las nociones utilizadas en la crítica de arte, lo importante por considerar es el hecho de que cada individuo, dependiendo de sus gustos y del material estudiado, debe crear su propia *integración* y *reelaboración* personal de las teorías y los conceptos que le puedan servir para arribar al mejor conocimiento y explicación del fenómeno artístico.

La crítica contemporánea del arte tiene forzosamente que incorporar los dos niveles propuestos por Luciano Anceschi: la *autonomía* y la *heteronomía* inherentes a los productos estéticos. En relación con el primer plano, se trata de analizar las obras de arte a partir del conjunto de reglas y formas que componen su ser específico. Con respecto al segundo, nos referimos al compendio de elementos biográficos, psicológicos, culturales y sociológicos que en forma directa e indirecta están presentes en el proceso de creación artística. En otras palabras: debe imaginarse una *nueva crítica* sin incurrir en el esteticismo, que soslaya los elementos sociohistóricos presentes en toda actividad artística, pero tampoco en su opuesto, el sociologismo, el cual olvida que toda obra de arte es un microcosmos cuyo lenguaje específico tiene que ser comprendido y explicado en sí mismo.

La *crítica integra lista* parte del supuesto de que es necesario esforzarse por lograr la interrelación dialéctica de los dos aspectos centrales del fenómeno estético: a) los datos que conforman el "universo extrínseco de la creación artística" (la biografía del autor, su medio social, las tradiciones artísticas y culturales que ejercen influencia sobre él y la idiosincrasia dominante en su época); y b) los informes que constituyen el "universo intrínseco de invención" (la estructura, composición, técnica, texturas, estilo, etc., inherentes a la forma y el contenido del objeto artístico).

Ya sea que se acepte esta propuesta de imaginar una *crítica integralista* del arte, en la cual igual pueden citarse autores de diferente procedencia e ideología, o bien que se renuncie a cualquier forma de sistematización teórica en aras de la "crítica impresionista" (la desarrollada generalmente por los propios creadores: Denis Diderot, Charles Baudelaire, Marcel Proust, Paul Valéry, Octavio Paz, etc.), de cualquier modo no hay duda de que el arte es y seguirá siendo una experiencia inagotable e irreductible, portadora de placer estético así como de sabiduría filosófica y sociológica sobre la condición humana.

11. CONFIGURACIONES SOCIOHISTÓRICAS DEL ARTE

1. PRESUPUESTOS PARA UNA SOCIOLOGÍA DE LOS ESTILOS ARTÍSTICOS

EL CONCEPTO DE TOTALIDAD CONCRETA

El arte, como ya lo hemos referido, es parte medular de las *formas de la conciencia* de cada sociedad históricamente determinada. A semejanza de las ideas religiosas, políticas, jurídicas, filosóficas y morales, la creación artística constituye uno de los elementos inherentes al abanico ideológico-simbólico que caracteriza a cada época histórica en particular. No debe haber dudas, asimismo, respecto al hecho de que este "cosmos espiritual", el cual nunca es plenamente armónico debido a sus contradicciones internas y cambios sucesivos, se encuentra en relación dialéctica con un determinado "universo tecnoeconómico": específicas relaciones de producción y distribución de los bienes, cierto nivel de desarrollo tecnológico y una particular infraestructura heredada.

Ahora bien, aunque en términos teórico-metodológicos pueda escindirse, para su mejor comprensión intelectual, el "cosmos ideológico-espiritual" del "universo tecnoeconómico", es pertinente aclarar que estos dos mundos no existen, en la vida real, separados uno del otro. Por el contrario, ambas esferas, no obstante sus contraposiciones relativas y circunstanciales, se presuponen y retroalimentan, conformando una *totalidad concreta* históricamente significativa y caracterizable. Así las cosas, tenemos dos corolarios: a) No obstante sus diferencias y discontinuidades, en términos generales cada sociedad manifiesta una *coherencia básica* tanto en sus estructuras "ideológico-espiritual" y "técnico-material" como en la interrelación específica que ocurre entre ellas, y b) Esta *coherencia básica* entre las dos estructuras es precisamente el factor que le proporciona nombre y rostro a las diferentes totalidades concretas, y constituye el aspecto que nos permite

precisar las características esenciales de cada sociedad, *su forma de ser* peculiar en un determinado tiempo y espacio históricos.

De esta manera, tomando en consideración la interdependencia y la similar valía de los elementos económicos y simbólicos se vuelve factible hacer una radiografía de cualquier modalidad o configuración social: la feudal-medieval, la burguesa-capitalista, la socialista-colectivista, etc. Cada tipo particular de sociedad tiene sus "señas de identidad", su forma irrepetible de ser y existir. Puede decirse, entonces, que sólo en el marco de esa *coherencia básica* resultan comprensibles la especificidad, la interdependencia y la autonomía de las partes que integran el todo social.

Una vez expuestas estas premisas teóricas, aparece con mayor claridad que el arte, en tanto que elemento constitutivo del "cosmos espiritual", es un componente *esencial y significativo* de las respectivas sociedades a las que pertenece. Ya sea en forma individual o colectiva, supeditada a otras funciones sociales o de manera autónoma, directa o indirectamente, la praxis artística interactúa con los otros elementos que conforman la totalidad concreta. Las acciones y reacciones que suscite el arte, su grado de independencia y trascendencia, sus límites y alcances específicos, todo ello podrá precisarse únicamente si contamos con un estudio amplio que sea capaz de reconstruir la dialéctica interna de cada sociedad.

PARTICULARIDAD Y UNIVERSALIDAD DEL ARTE

El arte es un producto histórico: está determinado y contextualizado por la realidad sociocultural a la cual pertenece; constituye, en este sentido, una creación particular y temporal que, por medio de su materialización en un producto estético, condensa y expresa, refleja y refigura el ambiente época en donde adquirió vida. Asimismo, la creación artística tiene la cualidad relevante de poder trascender, dependiendo de la calidad del objeto creado, su propia historicidad. Es decir, se convierte en una obra humana capaz de situarse por encima de las condiciones históricas peculiares que le sirvieron de suelo nutricio. Al rebasar su temporalidad social específica, el arte adquiere una dimensión *universal y ucrónica*, pasando así a formar parte de un tiempo espectral e indefinido donde proyecta el más excelso de sus atributos: la perennidad. Evidentemente nos estamos refiriendo al arte majestuoso, a las obras maestras que, en el transcurso de la historia, han creado un *continuum vital*, un puente de comunicación por el cual transita una misma potencialidad de creación y disfrute estéticos que como especie heredamos de generación en generación. Sólo así puede explicarse la inmortalidad y la vigencia de invenciones artísticas como *La Ilíada*, *Medea*, *La Eneida* y *La Divina comedia*, obras que todavía nos regocijan estéticamente, a pesar de que las condiciones históricas en las cuales nacieron ya hayan fenecido.

La capacidad de autonomía y trascendencia del arte se manifiesta en el hecho de que, como lo ha precisado Arnold Hauserl, las más geniales creaciones estéticas no pueden reducirse a sus circunstancias sociales e históricas, ni explicarse completamente por medio de ellas. Así, por ejemplo, aunque sea posible estudiar

la relación histórica de la obra de Leonardo, Rafael y Miguel Ángel con el naciente mercantilismo de la Italia renacentista, con el nuevo culto a la belleza, con los innovadores descubrimientos en anatomía, física y óptica, y con el triunfo del humanismo sobre el teocentrismo, jamás podremos, sin embargo, explicar plenamente en términos sociológicos el prodigio artístico de *La última cena*, de *La escuela de Atenas* o de *La Creación de Adán*. No hay duda, pues, de que la genialidad de los autores, esa experiencia azarosa, enigmática y sublime que florece de tiempo en tiempo, no puede ser cabalmente comprendida y explicada por ninguna teoría sociológica. Una concepción integralista del arte, como la que aquí hemos propuesto, está en condiciones de arrojar luz sobre el origen social y las motivaciones particulares del autor, el desarrollo técnico y las tradiciones artísticas de la época, las características predominantes del contexto histórico, etc., pero este cúmulo de información no será suficiente para proporcionarnos un entendimiento total de la magia prodigiosa que le confiere vida a las grandes obras maestras.

Los límites de la sociología del arte se vuelven evidentes en cuanto nos percatamos de que artistas pertenecientes a una misma familia, clase social, tradición cultural y época histórica, generan productos estéticos por entero desiguales en su valor artístico. El apoyo de los mecenas y del Estado contribuye, ciertamente, a estimular y reforzar la creatividad de los artistas, aunque ese respaldo, por si mismo, no es la causa de que emerjan los genios. Si exceptuamos algunos casos extraordinarios como la Atenas en tiempos de Pericles, la Roma de Augusto o la Florencia de los Médicis, resulta manifiesto que sociedades como las contemporáneas de fin de siglo, abundantes en recursos financieros y tecnológicos, no han sido capaces de producir los talentos de antaño. Suele suceder, incluso, que los pocos hombres ilustres que ocasionalmente aparecen en el firmamento provengan de regiones pobres y marginadas de la gracia de los dioses.

Una vez precisado lo anterior, podemos reiterar nuestro planteamiento de la necesidad de reivindicar el *saber artístico*. Nada mejor, en este sentido, que incluir un ejemplo: aunque el logro artístico materializado en el texto de *Madame Bovary* no pueda explicarse estudiando la clase social a la que perteneció Flaubert, ello no excluye la bondad y la pertinencia de todos aquellos análisis sociológicos del arte que nos aproximan a su mejor comprensión y mayor disfrute.

DIALÉCTICA DE LOS ESTILOS ARTÍSTICOS

Si a cada sociedad concreta corresponde, en términos generales, un determinado tipo de ideología, política, moral, etc., lo mismo sucede con el arte. No obstante que en cualquier totalidad social existen diversas corrientes estilísticas en pugna, una de ellas es la que nace, crece, establece su hegemonía y luego, paulatinamente, comienza a declinar hasta ser superada por otra que apenas inicia su despunte. En este juego dialéctico siempre se manifiestan diversas relaciones de influencia-rechazo, recuperación-superación y tradición innovación.

Con mayor frecuencia observamos que los nuevos estilos reaccionan en contra de las corrientes artísticas precedentes.

Aunque también puede suceder, de tiempo en tiempo, que un estilo recién nacido se convierta en una continuación, modificada o deformada, de su antecesor. y así como es común que lo nuevo sustituya a lo viejo, también es cierto que las corrientes innovadoras, una vez que se han establecido plenamente, se convierten en la tradición y el patrón estético convencional que más tarde será sustituido por el renovador estilo en ciernes. Los artistas revolucionarios, tras la imposición de sus modalidades estilísticas, poco a poco se vuelven conformistas y obsoletos. Al respecto, Arnold Hauser nos recuerda que "cuando Matisse expuso en 1906 su famosa obra *La joie de vivre*, Paul Signac, el mismo pintor famoso y progresista, fue uno de los que más protestaron contra el cuadro "disparatado". Un año más tarde, Matisse se portó de modo semejante con el cuadro de Picasso *Las señoritas de Avignón*. Lo descalificó de atentado a todo el movimiento artístico moderno (...) Como miembro del jurado del *Salón d'Automne*, Matisse rechazó en 1908 los cuadros de Braque de una manera tajante como los cubistas rechazaron los de Duchamp en 1912".

Una historia crítica de los estilos artísticos tiene que dar cuenta de las escuelas estéticas imperantes y más representativas de cada época histórica, pero asimismo debe ser capaz de observar los casos aislados y las corrientes marginales. Así, por ejemplo, en esta situación encontramos la importantísima pintura "naïf" del Aduanero Rousseau quien, a finales del siglo XIX, creó una obra revolucionaria y personalísima, al margen de los estilos de moda de aquella época: el Neoimpresionismo, el Modernismo y el Simbolismo.

Igualmente, en oposición a los planteamientos falaces de una sociología economicista del arte, los historiadores tienen que estar muy atentos con objeto de apreciar esa cualidad, tan misteriosa y propia de la praxis artística, consistente en la posibilidad de trascender su propia historicidad estética. En efecto, es frecuente en la historia del arte encontrar ciertas obras maestras que, gracias a su genialidad, logran anticipar formas y estilos artísticos que sólo alcanzaran su pleno desarrollo en un futuro muy posterior al momento en que fueron creadas. Ejemplos de ello son: a) Las bellas estatuillas cicládicas de la Edad del Bronce, en cuya simplicidad de trazo bien podríamos encontrar el patrón estético de la escultura contemporánea creada por Brancusi, Picasso y Moore; b) Las pinturas de Velázquez (*La villa Medici*, *Las hilanderas*), El Greco (*La vista de Toledo*), Franz Hals (*El alegre bebedor*), Jolm Constable (*El vado*) y William Turner (*El temerario*) que muestran una pincelada anunciadora de los impresionistas; y c) Las obras de Grünewald y Goya, reveladoras del espíritu expresionistas, o los cuadros de El Bosco, Fuseli y Blake que, cargados de onirismo y fantasía, anticiparon el movimiento Surrealista.

Resulta imposible concluir estas nociones sobre la dialéctica de los estilos artísticos, sin que abordemos el apasionante tema de la existencia o inexistencia del progreso en el arte. Al respecto puede decirse que ya desde el siglo XVII,

cuando sucedió la celeberrima polémica de los antiguos contra los modernos, se estaba en realidad discutiendo este tópico. Así pues, mientras personalidades como Boileau, Racine, La Fontaine, Bossuet, La Bruyere y Fénelon sostuvieron el argumento de la superioridad de los artistas clásicos greco-latinos, otros grandes autores de la época como Charles Perrault y Bernard de Fontenelle adujeron que los creadores modernos tenían la ventaja sobre los antiguos .

De estos dos grupos de notables escritores, ¿cuál tuvo la razón? Antes de contestar, es pertinente recordar que el primero se apoyó en la sabiduría inagotable de los clásicos, mientras que el segundo apeló a la certeza de que los modernos conocían los avances de la filosofía y la ciencia. Como resulta evidente, ambos bandos tuvieron su respectiva cuota de verdad. Sin duda, en cuestiones de calidad estética no puede hablarse de que exista el fenómeno llamado "progreso". Ciertamente, hay evolución en los recursos tecnológicos utilizados, en los materiales y procedimientos de trabajo, en los aparatos de difusión, pero no contamos con parámetros teóricos que permitan medir los grados de genialidad de las obras.

Desde esta perspectiva, y sin que pueda prescindirse de la influencia de los criterios subjetivos individuales y de las cuestiones generales de sociología del gusto, debe quedar claro que igual de magistrales son *La Odisea* de Homero comparada con el *Ulises* de Joyce; el *Guernica* de Picasso confrontado con *La adoración del cordero místico* de Van Eyck; o la *Tierra baldía* de Eliot cotejada con *El paraíso perdido* de Milton.

Finalmente, en torno a la reconstrucción histórica de los estilos artísticos que a continuación presentamos es necesario hacer dos aclaraciones: a) Se trata, indudablemente, de una somera y escueta visión global de las características distintivas de los estilos estéticos, concibiéndolos en su contexto histórico más amplio y general; es decir, integrándolos a la totalidad social a la cual pertenecen y en donde desempeñan un papel dinámico y emblemático; y b) Se pretende, asimismo, transmitir al lector nuestra convicción de que cada estilo artístico abordado, no importa cuán alejado esté de nuestra sensibilidad y cuán extravagante nos parezca en un principio, contiene obras importantes que debemos ser capaces de ponderar en términos sociológicos y de disfrutar estéticamente. No hay duda, en este sentido, de que el buen sibarita del arte igual puede degustar un Giotto que un Rembrandt, un Fragonard que un Courbet, un Monet que un Klee.

2. RECONSTRUCCIÓN SOCIOHISTÓRICA DE LOS ESTILOS ARTÍSTICOS LA COMUNIDAD PRIMITIVA: DEL ARTE PALEOLÍTICO AL NEOLÍTICO

La sociedad humana es resultado de un dilatado y prometeico esfuerzo del hombre por dominar la naturaleza. Sólo después de un complejo proceso evolutivo que permitió la aparición de los rasgos característicos del *Homo sapiens* (cerebro desarrollado, bipedia, modificación de la mano, etc.), los individuos pudieron fortalecer los lazos de socialización y acrecentar sus recursos de supervivencia. En esta ardua lucha por adaptarse y domeñar a la naturaleza, que se remonta al

Paleolítico (del 30 000 al 10000 a.C.), el arte cumplió sin duda una función de primer orden.

Ya desde el ocaso del Pleistoceno, durante la última etapa glacial, los sujetos que habitaron en las cuevas de los montes para protegerse del intenso frío, dejaron testimonio en las imágenes pictóricas del arte rupestre de su denodada lucha por subsistir ante las múltiples adversidades. Desarrollado fundamentalmente entre los años 15 000 Y 10 000 a. C., este tipo de arte realista y animalista tuvo un papel primordial en el objetivo comunitario de conseguir las presas de caza. Las figuras naturalistas de renos, bisontes, jabalíes, caballos ciervos que aparecen pintados en las cuevas de Altamira, Lascaux y Rouffignac poseen una doble significación: por un lado, manifiestan la función mítico-religiosa que refleja el miedo y el culto a los animales y, por el otro, expresan el sentido práctico-utilitario identificado con la búsqueda de una fiel representación gráfica de esa fauna, en tanto que vía para conocerla mejor y así asegurar su captura.

Con referencia al arte rupestre debe precisarse que, aunque no tiene un fin estético en sí mismo, pues en esencia se encuentra subordinado a los propósitos antes mencionados sí es posible encontrar en esas maravillosas obras realistas una manifestación artística espontánea, innata y universal, la cual precisamente nos revela la *capacidad de invención formal* que directa o indirectamente, consciente o inconscientemente, le es propia a los seres humanos.

El arte del Paleolítico se desarrolló en el marco de la sociedad comunitaria primitiva, cuyas características generales fueron: la propiedad colectiva de los medios de producción, el desarrollo tecnológico incipiente, la división natural del trabajo entre hombres y mujeres, los constantes desplazamientos de las tribus en busca de la caza, la pesca y la recolección de frutos, la organización gentilicia de los pueblos, y la presencia de la magia, el totemismo, el fetichismo y el animismo como expresiones básicas del pensamiento mítico-religioso.

Hacia el año 10 000 a. C. a consecuencia de cambios climáticos radicales que modificaron la flora y la fauna del medio ambiente, tuvo lugar la transición del Paleolítico al Neolítico, la sustitución del arte naturalista por una expresión estética geométrica y abstracta.

Evidentemente, el paso de una etapa a otra presupuso una importantísima transformación geológica, sociohistórica y estética de las relaciones humanas. Con referencia a los cambios en el hábitat, una nueva vegetación brotó en los bosques y praderas; se extinguieron el mamut, el bisonte y el reno, al tiempo que aparecieron nuevas especies de animales más adecuadas para su progresiva domesticación; el clima, en términos generales, se volvió más benigno. Con respecto a las transformaciones sociales, la evolución fue notable: surgió lentamente la división social del trabajo al fomentarse la agricultura y la ganadería; las nuevas prácticas productivas coadyuvaron a que los pueblos dejaran el nomadismo y se convirtieran en sedentarios; asimismo se desarrollaron los oficios (la cerámica, en particular) y los instrumentos de trabajo; todo lo cual condujo a un mayor dominio de la naturaleza por parte de la comunidad y, sobre todo, a la

ampliación del tiempo de ocio a expensas del tiempo de trabajo necesario. En relación con las variantes en la praxis artística, apareció un arte laico y doméstico, geométrico y formalista, de enorme trascendencia pues implicó el tránsito del naturalismo a la estilización, de la imitación a la idealización, de la copia de lo real a la imagen metafórica, del imperio de la espontaneidad al establecimiento de convenciones y normas.

Gracias a la revolución estética del Neolítico, los artistas ampliaron el horizonte de su creación: descubrieron el potencial figurativo de los signos y los símbolos, y aprendieron las inagotables posibilidades expresivas de las imágenes abstractas como camino hacia la captación del "alma de las cosas". Esta intelectualización del arte, nos explica Arnold Hauser con sus sabias palabras, llevó a "... la suplantación de los fenómenos y experiencias directas por pensamientos e interpretaciones, arreglos y formas. Acentuaciones y exageraciones, distorsiones y desnaturalizaciones. La obra de arte ya no fue sólo una representación del objeto, sino también una representación conceptual; no fue sólo una imagen del recuerdo, sino también una alegoría". La nueva dinámica del arte neolítico puede apreciarse en la cerámica de la época, impregnada de colorido y estilización geométrica.

La revolución neolítica encontró en la arquitectura megalítica (del 5000 al 1700 a.C.) su forma de expresión estética más espectacular. En efecto, aún hoy resultan impactantes y enigmáticas esas colosales construcciones de piedra, alineadas en forma circular, destinadas a fungir como centros ceremoniales y tumbas funerarias, o bien para servir como lugares de culto y espacios de investigación astronómica. El principal testimonio megalítico (con sus menhires, dólmenes y crómelechs) se encuentra en Stonehenge, Inglaterra.

LA SOCIEDAD DESPÓTICO-TRIBUTARIA: EL ARTE EGIPCIO Y MESOPOTÁMICO

Hacia el año 4000 a. c., en el marco de una sociedad plenamente sedentaria, capaz de cultivar la tierra en las riberas de los grandes ríos, contando ya con una división social del trabajo y un manejo tecnológico en ascenso (evidente, por ejemplo, en las aleaciones del cobre, el bronce y el oro), surgieron las primeras grandes civilizaciones.

El despotismo tributario, régimen sociopolítico de Egipto, Mesopotamia y de todas las culturas que dependieron de los desbordamientos de los ríos para garantizar su producción agrícola, tuvo las siguientes características: la existencia de un déspota, considerado como Dios o de procedencia divina, situado en el vértice de la pirámide social; la presencia de una extensa red de funcionarios encargados de recabar los impuestos y los excedentes agrícolas que constituían la base económica del sistema de dominación política; el concurso de una poderosa élite de ingenieros y escribas al servicio del déspota, quienes se responsabilizaban de diseñar y poner en práctica los complejos mecanismos de riego y fertilización de la tierra, aprovechando los desbordamientos de los ríos durante el verano; la participación de la casta sacerdotal en la encomienda esencial de crear y difundir

las creencias religiosas (la adoración al sol y la naturaleza, el culto a los muertos, la condición sagrada del déspota, etc.), y la contribución de la población campesina que, devota del déspota y agradecida por las obras de ingeniería ideadas por los burócratas al servicio del omnipotente, cedía los excedentes agrícolas y trabajaba arduamente en las titánicas labores de construcción de templos, tumbas y palacios.

Tanto el profundo fervor místico de estos pueblos como el eficaz sistema de control político al cual fueron sometidos, explican el altísimo grado de *cohesión social* que distinguió a estas majestuosas civilizaciones. Así pues, sólo partiendo de esta sólida integración comunitaria se vuelve factible entender las dimensiones monumentales del arte egipcio y mesopotámico.

La praxis estética en el antiguo Egipto estuvo centrada, esencialmente, en una función religiosa y funeraria. Las pirámides de Gizeh, por ejemplo, se crearon con el propósito de que fueran las moradas sagradas de Keops, Kefrén y Micerino, faraones de la IV dinastía. Los hipogeos fueron tumbas subterráneas (excavadas en los costados de las montañas de Tebas), concebidas como ámbitos idóneos para guarecer la vida eterna de los cadáveres embalsamados de los reyes. En las paredes de los hipogeos y en las mastabas (tumbas rectangulares con pisos escalonados) se pintaron las hazañas más sobresalientes de los altos personajes, o bien, escenas de la vida cotidiana de la nobleza egipcia. El profundo fervor religioso encontró en la arquitectura de los templos una de sus expresiones estéticas más sobresalientes. Así lo atestiguan las edificaciones de Luxor y Kamak, creadas en Tebas en honor al dios Amón. Los templos fueron, a un tiempo, santuario de los dioses y recintos para el culto en ocasión de las festividades religiosas.

La estatuaria egipcia, aunque en ciertos momentos alcanzó enorme animación y realismo (véase el caso del periodo de Akhenatón o algunas esculturas como el *Escriba sentado*), en general puede ser considerada como un arte hierático y solemne, destinado al culto de las deidades. En efecto, se trata de obras monumentales y carentes de movimiento, que muestran la pierna izquierda en posición adelantada. La pintura, por su parte, también obedeció a convenciones estéticas precisas: el torso y los ojos se dibujaron de frente, en tanto que la cabeza y las piernas aparecieron pintadas de perfil. Las imágenes se repitieron incesantemente de acuerdo con modelos preestablecidos. A pesar de ello, como asimismo sucedió en el periodo luminoso de Tell-El-Amarna durante la XVIII dinastía, no hay duda alguna de que el arte pictórico egipcio logró obras excepcionales por su vivacidad psicológica y su enorme fuerza decorativa.

Debido a la poderosa impronta de la religión en el conjunto de la vida comunitaria, el arte egipcio se caracterizó por los siguientes elementos primordiales: la ausencia de perspectiva, la rigidez en las figuras, la carencia de detalles, la inexactitud en el manejo compositivo de las proporciones, la simplificación de la imagen y la creación idealizada de estereotipos. De cualquier modo sobra decir que, no obstante su escaso realismo, las creaciones estéticas del antiguo Egipto

fueron y seguirán siendo testimonios imponderables de la praxis artística de la humanidad.

El arte mesopotámico también nació y se desarrolló como un arte religioso, sujeto a convenciones determinadas y destinado a la glorificación de los dioses y la nobleza. Este último punto, el papel relevante de la aristocracia, fue uno de los pocos aspectos que diferenciaron a estas dos civilizaciones milenarias. En Mesopotamia, ciertamente, se le confirió una mayor importancia a la construcción de palacios que a la edificación de templos y tumbas. Puede afirmarse, incluso, que en términos generales los pueblos mesopotámicos se concentraron en la arquitectura civil y urbana (particularmente notable fue el esplendor de ciudades como Babilonia y Nínive), dándole primacía al edificio palaciego como el recinto por excelencia de la nobleza. En este esfuerzo por construir espacios monumentales, los mesopotámicos descubrieron el uso de la bóveda y el arco. Dada la carencia de piedra en la región, también fueron ellos los primeros en difundir el empleo del ladrillo como material arquitectónico.

Las culturas precolombinas, aunque no contaron con el auxilio de los grandes ríos como el Nilo, el Éufrates, el Tigris, etc., tuvieron un sistema despótico-tributario muy semejante al que se erigió en los tiempos de las primeras civilizaciones.

El arte maya, teotihuacano, inca, azteca, etc., igualmente se creó en función de servir a la ideología mítico-religiosa que caracterizó a estas sociedades. La presencia de lo sagrado se evidencia en obras creativas cuyas preocupaciones giraron siempre en torno del culto a la naturaleza, la muerte, las divinidades y la agricultura. El arte prehispánico de América, que cuando llegaron los españoles gozaba de uno de sus momentos de mayor esplendor, quedó plasmado en infinidad de máscaras, esculturas, pirámides y códices. La magnificencia de esta expresión artística, equiparable en importancia a la egipcia y mesopotámica que floreció con muchos siglos de antelación, todavía puede admirarse en las ciudades templo como Teotihuacán, Machu Picchu y Chichén-Itzá.

LA SOCIEDAD ESCLAVISTA Y EL ARTE CLÁSICO GRECO-ROMANO

El arte, concebido como una expresión libre, individualizada y autónoma, nació y se desarrolló en la Grecia de la Antigüedad. En todas las culturas arcaicas la praxis artística se puso al servicio de finalidades míticas, mágicas y religiosas, subordinándose así al culto sagrado o al ritual místico-festivo; la artísticidad, en consecuencia, existió sólo por añadidura, es decir, como un fenómeno natural y espontáneo inherente a la capacidad creativa del ser humano.

En el siglo V a. C., cuando ocurrió el mayor auge de la sociedad esclavista ateniense, apareció por primera vez un arte laico, profano y antropocéntrico, cuyo propósito esencial fue el tratar de conseguir un producto bello y bien realizado. A partir de entonces ya puede hablarse del artista como un sujeto creador que plasma su talento individual en objetos dignos en sí mismos de admiración estética.

Ahora bien, surge la pregunta: ¿cuáles fueron las condiciones generales de la sociedad que propiciaron tan importante acontecimiento? En términos económicos, Atenas sustentó su esplendor como ciudad-Estado, líder de la liga Ático-déltica y principal potencia marítima en el Mediterráneo, en la explotación intensiva y extensiva del trabajo esclavo. En efecto, gracias al crecimiento comercial posterior a la victoria griega sobre los persas y a la afluencia masiva de esclavos destinados a la producción minera, agrícola e industrial, se crearon las bases para una rigurosa y amplia división material e intelectual del trabajo. De esta forma, por un lado encontramos a los hombres libres que se hacían cargo de la política, la filosofía y la guerra y, por el otro, tenemos a los esclavos, en su mayoría extranjeros, quienes tenían la responsabilidad de asegurar con su trabajo la reproducción económica de la comunidad.

En términos políticos, durante la época de Pericles (495-429 a.C.) se desarrolló el sistema democrático ateniense. El viejo poder político del Areópago, integrado por los jefes de las familias aristocráticas y terratenientes, fue sustituido por la potestad de la Asamblea Popular, la cual generalmente estuvo controlada por el Partido del Pueblo, organización que representaba a los comerciantes y armadores de barcos. El sistema democrático griego auspiciaba y garantizaba la participación política directa de todos los ciudadanos atenienses, sin que importara cuán grandes fueran las diferencias económicas entre ellos, pero excluía de esta actividad a las mujeres, a los metecos (extranjeros libres) y, por supuesto, a los esclavos. En términos ideológico-culturales, los griegos, además de haber creado las bases del racionalismo filosófico occidental con los planteamientos teóricos de Sócrates, Platón y Aristóteles, también expresaron su temperamento tempestuoso en un ferviente culto a los dioses del Olimpo. Su religión fue politeísta y antropomórfica. Las deidades griegas, a semejanza de los humanos, poseían pasiones y sentimientos que solían ser cambiantes y contrastantes. Sin duda, la influencia de la mitología griega estuvo presente de manera provechosa tanto en la riquísima producción artística, como en el acontecer de su vida cotidiana (las fiestas dionisiacas, las competencias deportivas, los concursos de teatro, etc.).

Antes de abordar el estilo y el legado estético del arte clásico, quisiéramos hacer un paréntesis para aludir a ese prodigioso y todavía enigmático fenómeno artístico representado por la cultura minoica. Sin duda resulta por demás interesante advertir que en la isla de Creta, entre el 2000 y el 1400 a.C., contemporánea a las grandes civilizaciones, surgió una expresión estética por completo ajena al arte místico-religioso que caracterizó a Egipto y Mesopotamia. Efectivamente, en Creta no se han encontrado edificaciones de templos ni estatuas de dioses. Asimismo los restos arqueológicos, la cerámica hallada y las pinturas del palacio de Knossos testimonian la presencia de una cultura urbana, pacífica y de gran refinamiento artístico. Igualmente magnífica e inusual para la época fue la exaltación de la belleza de la mujer (*La parisiense*, es un notable ejemplo), la cual aparece caracterizada en su femineidad, maquillada y ricamente ataviada, sonriendo y danzando. Estamos, pues, frente a una cultura lúdica que disfrutaba la "alegría de vivir", que amaba a los animales, que buscaba la utilización y el adorno coquetos; todas ellas razones que vuelven a la sociedad y el arte minoicos un caso

particularmente atractivo y extraordinario si se le compara con las formas sociales y artísticas prevalecientes en su mismo tiempo histórico.

La transición del arte arcaico al arte clásico, es decir, el paso del hieratismo al movimiento, del gigantismo al modelo humano, de lo sagrado a lo profano, de lo anónimo a lo individual, comenzó a vislumbrarse con el surgimiento de la estatuaria griega de fines del siglo VII a.e. Ciertamente, en la elegancia dórica, pero sobre todo en los apolos desnudos (*kouroi*) y en la sonrisa de las *korai* ya podía apreciarse la superación paulatina de la influencia egipcia y la conformación de lo que más tarde se convertiría en el canon clásico de los siglos V y IV a.C. a se trate de la filosofía o del arte, durante estas dos centurias emergió y se consolidó la concepción racionalista e individualista del hombre occidental. Frente a la inmensidad de los palacios asirios o el colosalismo de los templos egipcios, los griegos eligieron el *sentido de lo humano*: modelar sus creaciones de acuerdo con las nociones de medida, dinamismo y simetría. Gracias a la excelsa espiritualidad filosófica y a la conquista del realismo en el arte, logrados en la época clásica ateniense, fue que pudo desarrollarse una cultura novedosa y peculiar cuyos cimientos deben subrayarse: la conciencia individualista, la glorificación de la libertad y la razón y la búsqueda de la belleza física y moral.

En los siglos V y IV a.C., esta nueva concepción filosófica y estética adquirió alma y cuerpo en la obra de escultores como Fidias (los frisos del Partenón), Mirón (el *Discóbolo*), Policleto (el *Doriforo*), Praxíteles (la *Afrodita de Cnido*); de pintores como Polignoto, Zeuxis, Apeles, Protógenes; de arquitectos como Ictinos y Calícrates; y de dramaturgos como Esquilo, Sófocles y Eurípides. Con verdadera maestría el arte clásico griego arribó a buen puerto: crear un canon realista que equilibrara estéticamente la forma y el contenido, la razón y la emoción, las partes y el todo. Se trataba de alcanzar lo universal a través de lo individual, de captar la esencia en lo fenoménico, y de encontrar la belleza de las cosas en su máxima pureza. Según las ilustres palabras de J. J. Winckelmann (1717 -1768), la estética clásica se caracterizó por su "noble ingenuidad y serena grandeza".

La afortunada síntesis de la cultura occidental y la oriental, propiciada por la expansión del imperio macedónico, provocó sin duda el tránsito de la serenidad y armonía del arte clásico al virtuosismo y desmesura del estilo helenístico (del 323 al 146 a.C.). En esta época irradiaron su luz los nuevos centros artísticos: Pérgamo (con su monumental altar a Zeus), Halicarnaso (con su célebre Mausoleo), Alejandría, Rodas, Éfeso, Antioquía, etc.; y se produjeron obras que constituyen verdaderos hitos en la historia del arte: la *Venus de Milo* (todavía en estilo clásico), la *Victoria de Samotracia*, el *Laocoonte*, el *Galo vencido*, el *Galo moribundo* y el *Niño de la Oca*.

Como ejemplos supremos del estilo helenístico pueden citarse la *Gigantomaquia* del altar de Zeus y el *Laocoonte*. En ambas obras encontramos el mismo *pathos* estético, es decir, una compleja simbiosis de profunda espiritualidad, extremo dinamismo y explosión general de los sentimientos. Conviene precisar también que en esta etapa histórica y en la misma atmósfera intelectual (a la cual

pertenecieron personalidades como Epicuro, Zenón de Citio, Euclides, Arquímedes, Polidoro, Atenodoro, etc.) se dio pie a la invención de nuevos temas en la historia del arte: los ancianos, los enfermos, los mendigos, los niños. De esta manera, tenemos que el arte helenístico descubrió en las diversas pasiones y hasta en la fealdad humana, asuntos dignos de ser recreados estéticamente mediante un temperamento desaforado y tempestuoso. Así pues, mientras que el arte clásico buscaba el modelo ideal (el canon), el arte helenístico por el contrario tuvo la virtud y la peculiaridad de convertirse en una radiografía descarnada y desmitificada de los distintos momentos psicológicos de angustia, dolor, melancolía, buen ánimo y placidez que, dependiendo de la variabilidad de las circunstancias, invaden a los individuos.

El arte romano se erigió, tres siglos después del griego y al igual que éste, sobre la base de una sociedad esclavista. En Roma se reprodujeron, sin variación alguna, los principios clásicos impuestos por el arte de la Hélade: la armonía, la serenidad y el antropocentrismo. Sin embargo en los romanos se acentuó lo material sobre lo espiritual, lo concreto sobre lo abstracto y lo pragmático sobre lo especulativo. Fue en el terreno del urbanismo y de la arquitectura civil, gracias al perfeccionamiento de la bóveda y del arco, donde los descendientes de los etruscos lograron sus mayores aportaciones. Así lo testimonia la enorme cantidad de acueductos, puentes, templos, termas, foros, circos, anfiteatros y pórticos. Parangonándose con la Atenas de los tiempos de Pericles, Roma igualmente alcanzó un gran florecimiento cultural en su Época de Oro (del 80 a.C. al 14 d.C.), cuando aparecieron genios como Tito Livio, Cicerón, Lucrecio, Virgilio, Horacio, etc.; y en su Época de Plata (del 14 al 117 d. e.), periodo en que publicaron sus obras talentos como Séneca, Juvenal, Petronio, Apuleyo, Tácito, Suetonio, etcétera.

LA SOCIEDAD FEUDAL: DEL ARTE PALEO CRISTIANO AL GÓTICO

La decadencia del imperio romano tuvo su origen en hechos diversos, como la aparición del igualitarismo cristiano, el encarecimiento de la mano de obra esclava, las rivalidades y conflictos entre Roma y sus provincias, la degradación política y moral de la clase dominante y, finalmente, un hecho fortuito: las invasiones bárbaras.

A lo largo de doscientos años (del 376 al 568), los godos, visigodos, lombardos, francos, sajones y vándalos, huyendo a su vez de los hunos orientales, ocuparon y saquearon los restos del otrora poderoso imperio de los césares. Esta primera oleada de invasores bárbaros transformó en forma radical la vieja estructura social esclavista. Pero fue hasta la segunda, la ocurrida en los siglos IX y X, época en la cual los normandos por el norte, los sarracenos por el sur y los eslavos y húngaros por el oriente invadieron la Europa carolingia, cuando realmente se conformó el universo característico de la sociedad feudal.

De esta forma la vieja economía esclavista fue sustituida por las nuevas relaciones de vasallaje, las cuales establecieron que el siervo estaría obligado a pagar un

impuesto (ya fuera en trabajo, producto agrícola o dinero) al señor feudal quien, por su parte, se comprometía a retribuir el esfuerzo de sus vasallos brindándoles protección y apoyo económico dentro del castillo feudal.

Asimismo, de aquellos centros urbanos del mundo antiguo en donde imperaba la lógica mercantil y usurera se pasó, súbitamente, a una economía autárquica y localista enmarcada en un contexto rural: los enormes latifundios agrícolas y los castillos amurallados.

En el terreno político, el mundo medieval se distinguió por su peculiar estructura descentralizada y autocrática, y por las constantes pugnas de poder entre los reyes, el Papa y los señores feudales.

Con respecto al universo social, estamos ante la presencia de un edificio piramidal y autoritario, que otorgaba todos los privilegios sociales y políticos a la aristocracia y el clero, al tiempo que discriminaba e impedía la movilidad social del resto de la población (la inmensa mayoría de la comunidad).

Por último y con referencia a la estructura ideológica, encontramos la hegemonía absoluta de la religión cristiana, propagada por una iglesia poderosísima en tanto que gran latifundista y aval de la potestad de los reyes y señores feudales. Sin duda, la concepción mística y teológica desarrollada por la patrística y la escolástica se sumó al poder eclesiástico en su común propósito de conseguir el pleno control de la conciencia medieval.

El arte paleocristiano

Después de padecer durante muchos años marginación y represión, el cristianismo se convirtió finalmente en religión de Estado cuando el emperador Constantino, en el año 313, promulgó el Edicto de Milán.

El arte paleocristiano, no hay duda, estuvo más cerca del arte arcaico que del clásico y del helenístico .. El nuevo estilo adquirió una misión fundamentalmente teológico-religiosa: hacer la apología sagrada de Cristo, la Virgen, los apóstoles y los santos. Se trató de un arte simbólico y místico, cuya finalidad fue en esencia doctrinaria y pedagógica: evocar a Dios, conmover y enseñar la fe cristiana.

Opuesto a la concepción realista del arte, que se apoya en los sentidos, el estilo paleocristiano estableció la supremacía del mundo espiritual sobre el material, de lo sagrado sobre lo profano, de la fe sobre la razón, de la contemplación sobre la actividad práctica. Al postular la omnipotencia de Dios, los paleocristianos sustituyeron el politeísmo y el antropocentrismo de los grecorromanos por una visión teocéntrica y mística, en la cual el arte ya no era expresión de la belleza sensible, sino un camino que conducía hacia la belleza espiritual representada por la divinidad cristiana. En resumen, el arte paleocristiano se caracterizó por lo siguiente: la tendencia a la simplificación, la estilización y la abstracción; la utilización de figuras planas, rígidas y solemnes; el tratamiento convencional,

arbitrario y repetitivo en el uso de las proporciones y formas; y la creación de una atmósfera de profunda espiritualidad religiosa.

El arte bizantino

Constantinopla, la nueva capital del Imperio romano a partir del año 330, situada en el cruce de las vías marítimas entre Occidente y Oriente, pasó a ser el nuevo y más importante centro de irradiación cultural de su época, sobre todo después de la caída de Roma en el año 476. El notable florecimiento de esta ciudad duró hasta 1453, cuando los turcos se apoderaron de la región.

El arte bizantino fue resultado del sincretismo cultural entre la religión cristiana y la civilización oriental. Un momento crucial en su desarrollo aconteció el año 730, cuando el emperador León III promulgó los edictos contra las imágenes, pues según él, éstas conducían al pecado de la idolatría.

En términos generales, el estilo bizantino se asemejó bastante al arte paleocristiano; al igual que éste, se caracterizó por su función doctrinaria y propagandística al servicio de la religión cristiana. Sus rasgos distintivos fueron: el hieratismo, la figura plana y convencional, el gusto por el decorativismo, la intensa espiritualidad, la recurrencia a los símbolos, y un rasgo muy suyo: la homologación de Cristo con el emperador.

El arte de Bizancio, teocrático en su más pura esencia, alcanzó su mejor expresión estética en la construcción de iglesias como San Vital, Santa Sofía y San Marcos, cuya arquitectura mostró algunos rasgos comunes: arcos de medio punto, plantas en forma de cruz griega y la posición central de la bóveda y la cúpula. Particularmente notable, debido a su eficaz efecto decorativo, resultó la creación de los mosaicos que adornan las paredes y techos de esos recintos religiosos.

El arte musulmán

Si bien nació en el siglo VI, cuando el profeta Mahoma fundó la nueva comunidad político-religiosa monoteísta, el credo islámico consiguió su mayor esplendor en las centurias IX y X.

Debido a que el Corán, texto religioso y código civil al mismo tiempo, prohibió la reproducción de imágenes, fue imposible que en el arte musulmán se desarrollara la pintura. En cambio, sí ocurrió un florecimiento de creatividad artística en la arquitectura y la decoración.

El arte musulmán, en forma idéntica al bizantino, fue un estilo teocrático, militante y místico, cuyo objetivo último consistió en loar y propagar la fe mahometana. La función político-religiosa del islamismo se extendió con rapidez por Arabia, Siria, Irak, Egipto, Asia Central, India, España y Marruecos. Los rasgos identificatorios del estilo musulmán fueron: la desaparición del realismo en aras de la decoración

geométrica; la carencia de elementos antropomórficos y la presencia de un escaso zoomorfismo que contrasta con el despliegue riquísimo de motivos vegetales; la utilización decorativa del arabesco, de los enroscamientos, espirales, polígonos, con la intención de crear una atmósfera de fantasía y fastuosidad.

El arte islámico, sin duda, es el más abstracto de los estilos artísticos premodernos, precisamente por ser antfigurativo y antirrealista. El derroche de imaginación estética y el virtuosismo de los creadores musulmanes pueden admirarse en las mezquitas con sus minaretes y en los alcázares que sobresalen en ciudades como Córdoba, Sevilla, Granada y Estambul.

El arte románico

A lo largo de los siglos XI y XII, después del esplendor carolingio (de las centurias VIII y IX, magníficamente representado en la iglesia palatina de Aquisgrán) y una vez concluidas las invasiones bárbaras, se desarrolló el estilo románico como la expresión prototípica del arte medieval. En efecto, al desplazarse el poder centralizador de Carlomagno hacia los latifundios feudales surgió el dominio regional y autónomo de la nobleza terrateniente y, sobre todo, ocurrió el auge sociocultural de los monasterios.

Esta descentralización de la cultura desde la capital cortesana hacia los monasterios se testimonia, inmejorablemente, en la edificación de este importantísimo recinto de los monjes que fue Cluny. A pesar de sus condiciones aisladas y austeras, los monasterios se convirtieron en los nuevos centros de la vida cultural, artesanal y agrícola de Europa. Estos edificios religiosos no sólo albergaban a la iglesia, también había espacios asignados para que fungieran como bibliotecas, escuelas, hospitales, etc. Un pequeño pero poderoso universo, sustentado en la capacidad económica de la iglesia terrateniente, se instituyó en los diferentes monasterios con el propósito de reforzar el orden feudal y propagar la liturgia y la fe cristianas.

El arte románico, como su nombre lo indica, retomó la herencia cultural de Roma, sobre todo en lo que concierne al modelo arquitectónico. Así aparecieron nuevamente, aunque con un toque sombrío y de pesadez, edificios de piedra con gruesos pilares, arcos de medio punto, bóvedas de cañón, muros elevados, escasas ventanas, techos de dos aguas y macizos campanarios. En el ámbito de la escultura y la pintura, el románico reprodujo la inspiración paleocristiana de un arte anti naturalista, rígido, convencional, doctrinario, teocéntrico, profundamente místico, concentrado en la veneración a Dios.

El arte gótico

Estamos ante el primer estilo artístico que en sí mismo forma parte de un proceso de transición, de progresivo cambio desde el arte románico hasta el renacentista. Este proceso de transmutación estética coincidió con el fenómeno histórico de la paulatina aparición de la sociedad mercantil moderna. En efecto, durante los siglos

XIII y XIV se incrementó el comercio, renacieron las viejas y aparecieron las nuevas ciudades, la vida monástica fue sustituida por la cultura urbana, surgieron los bancos, los talleres artesanales y las universidades; en fin, estamos hablando de que emergió un novísimo mundo, desde el cual ya podía vislumbrarse el dinámico horizonte de la modernidad.

Así entendido, como un estilo que continúa y al mismo tiempo supera al románico, el arte gótico tiene las siguientes señas de identidad: los arcos ojivales, la bóveda de crucería, el juego de arbotantes y contrafuertes y los vitrales. Surgido en Francia a finales del siglo XII, el gótico fue un estilo que sustituyó la pesadez y la horizontalidad por los trazos lineales y gráciles, que prefirió la luminosidad a la oscuridad, y que anheló la temporalidad en lugar de la eternidad. Las catedrales góticas, elevadas al cielo hasta suscitar la sensación de ingravidez, sólo pudieron nacer gracias al trabajo colectivo de las poblaciones urbanas y a la riqueza aportada por la fuerza mancomunada de los poderes civil y religioso existentes en las grandes ciudades que florecieron en el medio evo tardío.

Así pues, paulatinamente fueron surgiendo notables ejemplos de iglesias góticas como Notre-Dame, Chartres, Reims, Amiens, etc., que cumplieron a la perfección con su misión de convertirse en recintos sagrados, inmensos y luminosos, en donde lo humano se vio minúsculo e insignificante confrontado con la grandeza divina de la casa de Dios.

En relación con la pintura gótica, también estamos ante un estilo artístico en transición, magistralmente representado por Giotto (1276-1337). La obra de este ilustre maestro, preclara anticipación del Renacimiento, revela cómo paso a paso fue superándose la estilización bizantina, introduciéndose el movimiento frente al hieratismo precedente, e incorporándose el naturalismo, la proporcionalidad anatómica y cierto desarrollo de la perspectiva. Giotto, en efecto, rompió con los estereotipos medievales al conseguir una expresión personalizada de las figuras y al pintar el paisaje en sus cuadros.

El arte gótico, cuyo origen se encuentra en los monasterios cistercienses y su mayor expresión en las catedrales de los centros urbanos, adquirió años más tarde, en los siglos XV y XVI, una nueva modalidad: el estilo flamígero o florido. Gracias a este gótico tardío, algunos edificios civiles de la Europa renacentista, tales como el Palacio ducal de Venecia, adoptaron el gusto por la excesiva ornamentación, las ondulaciones geométricas y la filigrana.

LA SOCIEDAD MODERNO-CAPITALISTA: EL RENACIMIENTO

La prolongada transición del feudalismo al capitalismo desembocó, durante los siglos XV y XVI, en una verdadera revolución sociocultural: la *génesis de la modernidad europea*. Aludimos a un cambio radical del conjunto de las relaciones económicas, políticas e ideológicas que, al interrelacionarse en una nueva forma de ser y pensar el mundo, dieron como resultado final la conformación de la sociedad burguesa-capitalista.

Ya se trate del Renacimiento como punto de llegada del proceso de disolución feudal, o bien nos refiramos a él como punto de partida del devenir de la civilización mercantil, en cualquier caso estamos ante un acontecimiento histórico de modificaciones profundas y globales que trascienden la dimensión estético-cultural a la cual generalmente se le ha circunscrito.

Ahora bien, ¿cuáles fueron los elementos medulares que originaron y coadyuvaron a la constitución de la socialidad moderna? He aquí una lista de ellos: a) La huida de los campesinos del campo hacia las ciudades, donde se integraron como naciente clase obrera a los talleres artesanales y manufactureros, cobrando un salario a cambio de su tiempo de trabajo; b) La aparición de una nueva clase social, la burguesía, que acumuló poder económico a través de los bancos y el comercio, o mediante la inversión de capital en la incipiente producción industrial; c) El surgimiento de los grandes centros urbanos: Londres, Ámsterdam, Milán, París, Venecia, Florencia, etc., en los cuales se desarrollaron, primero, las relaciones mercantiles (la sustitución del valor de uso por el valor de cambio) y, luego, la producción industrial en las fábricas; d) La progresiva decadencia del poder económico, político e ideológico de la Iglesia, lo cual se reflejó en los cismas religiosos, los movimientos protestantes y en el proceso general de secularización de la sociedad y la política; e) El nacimiento de la filosofía moderna, racionalista y empirista, que puso fin a la hegemonía de la escolástica medieval y contribuyó al auge de una concepción científica fundada en el rigor metodológico y en la experimentación; f) La utilización técnica de los grandes inventos: la pólvora, la brújula, el papel (que facilitó y abarató la edición de los libros), la imprenta (que propició la publicación masiva de textos), el perfeccionamiento de la carabela (que posibilitó la realización de los viajes de Magallanes, Colón, etc.); g) El desarrollo de las teorías científicas modernas: la astronomía (la teoría heliocéntrica celeste de Copérnico), la anatomía (las tesis de Vesalio, Servet, etc.), la geografía (la redondez de la tierra dibujada en los mapas de Toscanelli), la óptica (la formulación de las leyes de la perspectiva) y la química (que sustituyó a la alquimia); h) El descubrimiento de América, suceso histórico trascendental que reforzó la acumulación originaria de capital en Europa gracias al despliegue del comercio intercontinental y a partir de la afluencia masiva de oro y plata procedentes del Nuevo Mundo; i) El nacimiento, por un lado, de los Estados-nación, sustentados en las teorías centralistas y absolutistas de autores como Maquiavelo y Hobbes y, por el otro, del mercado mundial capitalista, cada vez más integrado y poderoso; y j) El resurgimiento del pensamiento clásico griego (antropocéntrico e individualista), como consecuencia de la diseminación por Europa de los sabios bizantinos (todos ellos grandes helenistas) que huyeron de Constantinopla cuando ésta cayó en poder de los turcos en 1453. De este amplio y complejo entramado histórico, resultado de la convergencia azarosa, discontinua y dialéctica de unos elementos con otros, se derivó un vigoroso y trascendente producto: *la mentalidad moderna*. Así entonces, no hay duda alguna de que el humanismo renacentista, como pudo apreciarse en ilustres predecesores como Petrarca y Boccaccio o en los textos de Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, se sustentó y colaboró a la generación de una nueva concepción cada vez más realista, pragmática y científica del mundo. Igualmente, a la conformación de esta

cosmovisión experimental y racionalista, la cual se consolidó en los siglos XVI y XVII, contribuyeron autores de la estatura intelectual de T. Moro, T. Campanella, Erasmo de Rotterdam, F. Rabelais, M. Montaigne, G. Bruno, F. Bacon, R. Descartes, B. Spinoza y J. Locke.

El arte renacentista

Esta nueva forma de creación artística se inspiró en los ideales y arquetipos del estilo clásico greco-latino, pero no debe olvidarse que también supo imprimirle a éstos su sello particular y novedoso, resultado de las nuevas condiciones históricas aparecidas en el mundo moderno. Al igual que en el tránsito del arte arcaico al clásico, en el paso de los estilos artísticos medievales a la estética renacentista se manifestó una transmutación radical de los cánones establecidos: a) La estilización y las convenciones idealizadas fueron sustituidas por el naturalismo y el realismo; b) El teocentrismo y el imperio de lo místico-religioso pasó, progresivamente, a ser relevado por el antropocentrismo y por una concepción secularizada del arte; y c) Las figuras planas y la ausencia de movimiento cedieron su lugar al dinamismo y la introducción de la perspectiva. Algunos elementos novedosos del estilo renacentista, al cual tanto L. B. Alberti como Leonardo le proporcionaron una diáfana fundamentación teórica, fueron: la sustitución del paisaje simbólico- religioso por el paisaje realista de la naturaleza; la aparición del cuerpo humano en su belleza natural, al margen de cualquier connotación religiosa; y la reproducción histórico-ambiental de un mundo que recoge la presencia de hombres comunes y corrientes, la cotidianidad, las costumbres y los atuendos de la época, así como los rasgos físicos particulares que revelaban una determinada personalidad de los individuos (Mantegna, Durero y Tiziano son algunos de los numerosos maestros del retrato psicológico).

En el Renacimiento comenzó el prolongado proceso, que se consolidó durante el siglo XVIII, de concederle al artista los atributos y la dignidad intelectual de los filósofos y científicos. Así entonces, poco a poco se fue superando la tradición antigua y medieval de subestimar el trabajo manual. Al final de cuentas, el autor individual, la personalidad propia del artista, comenzó a imponerse y glorificarse conforme se fortalecía el papel protector de los grandes mecenas, y en la medida en que se desarrollaba la comercialización de las obras de arte.

La búsqueda de la belleza, entendida al estilo clásico, como la expresión de la armonía de las partes con el todo, llegó a otro de sus momentos de clímax precisamente en los refulgentes tiempos del Renacimiento. Sobre todo porque fue en esta época cuando el arte, gracias a las condiciones históricas generadas por la naciente sociedad capitalista, adquirió su constitución definitiva como actividad autónoma y laica, en sí misma digna de encomio.

La grandeza cultural de la etapa renacentista constituyó un hecho irrefragable, basta, como prueba de ello, con citar los nombres de algunos de los genios que poblaron la Italia de los siglos XV y XVI: arquitectos como Alberti y Brunelleschi; escultores como Ghiberti, Donatello y Miguel Ángel; y pintores como, Masaccio,

Piero della Francesca, Leonardo, Rafael, Botticelli, Bellini, Giorgione, Veronés, Tintoretto y Tiziano.

|

El arte manierista

En el siglo XVI, coexistiendo con el Renacimiento tardío, surgió el Manierismo. Con este apelativo nos referimos al estilo que reaccionó en contra de las reglas clásicas de proporción, medida y armonía tan correctamente seguidas por los artistas del siglo XV y principios del XVI. Ciertas obras de Miguel Ángel, así como las pinturas del Parmigianino y del Pontorno, reflejaron tanto los rasgos distintivos de este espíritu de ruptura con el pasado renacentista, como los elementos que anunciaban ya el talante atormentado característico del barroco.

El Manierismo, ciertamente, surgió en el contexto sombrío de las luchas religiosas, cuando ocurrió la respuesta furibunda del concilio de Trento en contra de los movimientos protestantes. Las señas particulares del nuevo estilo, todavía hoy muy discutido y cuestionado por la crítica especializada, fueron: las figuras alargadas, las formas contorsionadas, las líneas diagonales, los efectos de luz y color, y el intento por lograr una elegancia refinada y artificial.

EL SIGLO XVII: EL ARTE BARROCO Y EL CLASICISMO

Este fue el tiempo del Rey Sol, la época triunfal del absolutismo europeo, cuando el dominio centralista de los monarcas se impuso a los poderes regionales de la nobleza feudal, creándose así uno de los presupuestos esenciales para el nacimiento del Estado moderno. En el aspecto económico, la burguesía comercial e industrial amplió sus cuotas de poder a expensas de la clase terrateniente.

Entre las nuevas condiciones históricas: el absolutismo, el mercantilismo, el ascenso de la burguesía, el protestantismo, etc., fue el factor religioso el que más influyó en la gestación del arte barroco. Nos referimos a la cruenta lucha ideológica, política y militar que, como una prolongación exacerbada del conflicto surgido en el siglo XVI, sostuvieron los partidarios de la Reforma y los seguidores de la Contrarreforma. En el norte de Europa triunfaron los protestantes, generándose así las condiciones propicias para el desarrollo del empirismo, el libre pensamiento y las ciencias en general. En contraposición, en el sur del continente predominó la iglesia institucional católica, propagándose por ende una atmósfera cerrada, dogmática y profundamente mística, la cual fue utilizada en términos políticos por las monarquías feudales más reaccionarias, aliadas con el poder del Papa.

El arte barroco

Una gran cantidad de artistas fueron convocados por el clero para cumplir con esta importantísima encomienda de reforzar el poder de la iglesia católica. Numerosas iglesias barrocas, espaciosa, iluminadas y grandilocuentes, se

edificaron en España, Italia, América y Filipinas con la finalidad de simbolizar el poder omnímodo del Vaticano y sus concilios.

Así pues, al amparo de la Contrarreforma, el barroco floreció como un estilo artístico temperamental, dramático, místico y cortesano, opuesto por completo a la armonía y serenidad del arte clásico. La arquitectura barroca, asimismo, se distinguió por el uso de grandes masas que generaban la sensación de movimiento, por la edificación de infinidad de cúpulas enormes, por la profusión de elementos ornamentales y por la construcción de columnas salomónicas. Dos ejemplos soberbios del espíritu barroco, aunque disímiles en otros sentidos, lo constituyeron el palacio de Versalles, con su resumada elegancia aristocrática al servicio del poder absoluto de Luis XIV, y los edificios, fuentes y esculturas de la Roma eterna de Bernini, tan recargada de efectos decorativos y fuerza plástica.

Procreadas bajo la misma atmósfera melodramática del barroco, la escultura, por un lado, tuvo dos rasgos típicos: el despliegue dinámico y desmesurado de los volúmenes, y el retorcimiento de las líneas y las masas; mientras que la pintura, por el otro, fue un campo fértil para la utilización creativa del claroscuro (magistralmente empleado por el Caravaggio), de la exuberancia decorativa (representada de modo excelso por Rubens), y de los desequilibrios compositivos.

El arte barroco, que supo cómo fundir armónicamente la sensualidad con el misticismo y la suntuosidad con la exaltación de la fe, tuvo en el arte de la escritura una de sus más fructíferas manifestaciones. Así por ejemplo, la literatura española de la época, con ese peculiar gusto por lo excéntrico, dinámico, oscuro, violento, abstruso y metafórico, encontró el mayor florecimiento de su historia justo cuando coincidieron en el tiempo la más alta grandeza del imperio español y el comienzo de su progresiva decadencia corno potencia europea.

Sin duda, genios corno Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Cervantes, etc., contribuyeron tanto al enriquecimiento de la lengua española corno a una lucidísima disección del alma humana.

El arte clasicista

En el mismo siglo XVII, en radical contraste con el barroco, surgió el Clasicismo como un estilo racionalista que deseaba alcanzar la "belleza universal" recurriendo, por un lado, a los ideales estéticos de la Antigüedad y, por el otro, a la claridad, precisión y lógica del método científico.

Debe recordarse, a manera de contextualización histórica, que esta centuria fue la época de F. Bacon, B. Spinoza, R. Descartes, W. Harvey, Galileo y 1. Locke; precisamente el tiempo cuando aparecieron el telescopio, el microscopio, el barómetro, el termómetro y el anemómetro; el periodo en el cual surgieron las academias de arte en Francia y Boileau publicó sus célebres reglas estilísticas.

La estética clasicista postuló el sometimiento de la intuición y la imaginación al control absoluto de la razón. Había que repudiar los sentimientos, las apariencias y los particularismos para ir al encuentro del entendimiento, las esencias y las verdades universales, válidas en todo tiempo y lugar. Evitar las emociones, los excesos y lo rebuscado fue la nueva divisa canonizada por la Academia.

El *Grand Siècle* francés, dominado por el espíritu clasicista, acogió a grandes escritores como Molière, Racine, Corneille, La Fontaine, Boileau, Bossuet, La Rochefoucauld, La Bruyère, Pascal, Malabranche, Mrne Sévigné y Fenelon. En pintura, contrastando notablemente con los barrocos, aparecieron talentos de la talla de Nicolas Poussin, Claudia de Lorena, Georges de La Tour, los hermanos Le Nain y el grabador Jacques Callot.

La pintura holandesa

El portentoso desarrollo de los Países Bajos durante los siglos XVI y XVII, sobre todo en el comercio de importación y exportación así como en la naciente producción manufacturera a cargo de la burguesía, constituye un factor que nos ayuda a comprender por qué fue aquí en donde más contundentemente se manifestó el proceso de secularización de la pintura europea.

Particularmente en Holanda, nación protestante y de vigorosa burguesía democrática, tuvo lugar una explosión artística sin precedentes en su historia. Sin duda, esta espectacular producción pictórica se erigió sobre la base de una concepción laicizada y pragmática que le rendía culto a Su arraigado temperamento individualista, a la belleza de su paisaje y a los encantos de la vida cotidiana de su pueblo.

En relación con el retrato secularizado, que reprodujo los rasgos psicológicos de los sujetos y las particularidades históricas de la época, se vuelve imprescindible mencionar a los tres grandes maestros: Frans Hals, Harmensz Rembrandt y Jan Vermeer.

Con respecto a los cantos bucólicos a la naturaleza deben citarse artistas como Ruysdael, Cuyp y Van Goyen. Y con referencia a la pintura de género, mediante la cual surgió esa magistral crónica social de la intimidad y cotidianidad de los campesinos y la burguesía holandesa, tienen que mencionarse a David Teniers, Adriaen Van Ostade, Jan Steen, Adriaen Brouwer y Pieter de Hooch.

EL SIGLO XVIII: EL ARTE ROCOCÓ Y EL NEOCLÁSICO

Fue durante el Siglo de las Luces, ese incandescente momento histórico que acogió y propició la divisa kantiana de "atrévete a saber", cuando se logró la consolidación de la cosmovisión moderna europea. En efecto, lo que antes, desde el Renacimiento y a lo largo de los siglos XVI y XVII había sido el despunte, los dolores del parto, las geniales prefiguraciones legadas por hombres como Leonardo, Rabelais, Montaigne, Descartes y Locke, durante el XVIII apareció

finalmente como el triunfo definitivo e irreversible de la conciencia moderna capitalista.

Las refulgentes luces de este nuevo saber, plenamente estructurado y secularizado, sustentado por primera vez en las nociones de crítica y autocrítica, pueden encontrarse en los siguientes horizontes culturales e intelectuales: a) La aparición del liberalismo económico de Adam Smith, que cuestionó el proteccionismo mercantilista y estableció las bondades del libre comercio para el desarrollo capitalista; b) El surgimiento de las teorías democráticas de Montesquieu y Rousseau, las cuales criticaron el absolutismo político, ya sea a través del concepto de división de poderes del primero o mediante la noción de soberanía popular del segundo; c) La consolidación de la filosofía moderna, cuyos destellos principales se advirtieron en la concepción sensualista de Hume, en la epistemología crítica de Kant, en el loable propósito de autores como Diderot y D'Alambert consistente en legarnos una *enciclopedia* de conocimientos actuales y científicos, en la teoría de progreso de Condorcet, y en el discurso reivindicativo de la tolerancia religiosa y política escrito por Voltaire; y d) La victoria de los planteamientos jusnaturalistas y contractualistas que, gracias al cuestionamiento de las concepciones medievales del derecho divino, condujo a la progresiva legitimación de las revoluciones burguesas y a la fundamentación política de las constituciones democráticas.

El espíritu de la Ilustración y la nueva "concepción del mundo" se expresaron con particular virulencia en la Revolución Francesa de 1789. La naciente burguesía, educada con los preceptos del ideario liberal y dueña ya en gran medida del poder económico, se alió con el pueblo pobre para derrocar a la monarquía absolutista y liquidar el régimen feudal. El arribo al poder político por parte de la clase burguesa tuvo, ciertamente, precedentes que no deben soslayarse: las dos revoluciones inglesas del siglo XVII (la violenta y republicana liderada por Cromwell a mediados de la centuria, y la pacífica y monarquista de 1688); y la revolución democrático-burguesa en los Países Bajos, la cual ocurrió en el siglo XVI.

El creciente poder económico y político de la burguesía aconteció, no hay duda, en una Europa monarquista y feudal decadente que al finalizar el siglo vivía sus últimos estertores. De esta forma, cuestiones diversas como la suntuosidad aristocrática, la prepotencia del despotismo monárquico y la inmovilidad feudal cedieron el paso a un mundo moderno y protocapitalista caracterizado por: a) El desarrollo demográfico, comercial e industrial de las grandes capitales europeas (Londres, Ámsterdam, París, Madrid, Roma, etc.); b) La invención de la máquina de vapor, la cual contribuyó al nacimiento y expansión en Inglaterra de la Revolución Industrial; c) Las importantísimas aportaciones científicas de B. Franklin, Lavoisier, Linneo, Newton y otros y d) El nacimiento de un mundo cultural burgués y cosmopolita, evidente tanto en la proliferación de las academias, los museos de arte, los salones de pintura, las tertulias literarias y las logias masónicas, así como en la aparición de una *intelligentsia* orgullosa de su producción artística y de un público que consumía con fervor los periódicos, los tratados filosóficos y científicos y el arte generado en esta época.

El arte rococó

Este estilo artístico vio la luz en una atmósfera convulsa en donde se conjuntaron, por un lado, la fastuosidad y la elegancia aristocráticas de una sociedad moribunda y, por el otro, el pragmatismo y el sensualismo del nuevo mundo moderno en ascenso.

Así entonces, la interrelación estética de lo suntuoso con lo mundano, de lo frívolo con lo hedonista y de la pomposidad aristocrática con la reivindicación de la intimidad burguesa, se constituyó en la característica principal del rococó, movimiento artístico que desde Francia se difundió por Europa entre los reinados de Luis XIV y Luis XVI.

El arte galante, como también se le denominó, fue un estilo intimista, poético y sentimental, siempre preocupado por crear atmósferas idealizadas en donde el lujo se fundía con la comodidad interior, la melancolía con la coquetería, y lo agradable con el optimismo. Curioso propósito estético éste, el del rococó, justo en una época que exhalaba su canto del cisne y anunciaba ya los destructivos y renovadores vientos revolucionarios.

El rococó plasmó su fuerza plástica en el decorado de interiores (saturados de angelitos regordetes, formas curvilíneas y alegres colores), en los paisajes misteriosos y embriagantes de Watteau (*El embarque a Citera*), en la sensualidad y placidez de las mujeres y niños pintados por Boucher, en la galantería y el erotismo de los cuadros de Fragonard, y en la gracia y coquetería de las esculturas de Falconet, Clodion y Houdon.

La sensualidad, el decorativismo, la galantería, el intimismo realista, convertidos en santo y seña del espíritu rococó, también adquirieron vida, aunque en forma peculiar y autóctona, en el pródigo mundo del retrato artístico inglés, cuyos principales exponentes fueron Reynolds, Gainsborough, Romney y Hogarth.

Una derivación sin duda extrema del hedonismo rococó, que transitó de la sensualidad erótica a la sexualidad polimórfica; y perversa, se manifestó en las novelas del Marqués de Sade. Sin duda, el talante mórbido, crapuloso y de imperio del mal en esta época, también pudo observarse en *Las relaciones peligrosas*, el célebre libro de Choderlos de Laclos.

A manera de incisivo contrapunto frente al espíritu rococó, en este mismo contexto histórico floreció en Francia el temperamento sobrio, sencillo y didáctico que aparece en los cuadros de Chardin y Greuze, un estilo que, ciertamente, anticipaba la inminente eclosión del arte neoclásico.

EL Neoclasicismo

La exhumación de los restos de Pompeya y Herculano aunado a la publicación en 1764 de la *Historia del arte antiguo* de Winckelmann, fueron sin duda los dos acontecimientos capitales que precipitaron la sustitución del rococó por el estilo neoclásico.

En efecto, por un lado la arqueología reveló al mundo la riqueza cultural de la antigüedad grecolatina y, por el. Otro, el tratado del crítico alemán le confirió renovada vitalidad al canon clásico: la prioridad estética de la medida, la armonía y la sencillez.

Al promediar el siglo XVIII y durante los primeros quinquenios del XIX, precisamente cuando la filosofía ilustrada se materializaba en la Revolución Francesa y en la independencia política de los Estados Unidos y de las colonias iberoamericanas, surgió y se desarrolló el estilo neoclásico como expresión artística del ideario liberal, pragmático y racionalista de una burguesía ensoberbecida por sus recientes triunfos en Europa y América.

El "estilo imperio" -como también se le suele denominar alcanzó su mayor auge durante la época napoleónica, cuando la reivindicación del modelo clásico se conjuntó con el ideal bonapartista de crear una belleza eterna, grandiosa y autoglorificante. Esta mistificación del esplendor de las culturas grecolatinas de la Antigüedad venía como anillo al dedo para enaltecer el poder imperial, noble y majestuoso, digno y sereno, que deseaba construir Napoleón 1 y con el cual quería verse identificado.

El Neoclasicismo se difundió por Europa y los Estados Unidos como un arte racionalista y realista, contrario al despliegue de la subjetividad exacerbada y la imaginación desaforada de los artistas rococó y prerrománticos. Rechazó tajantemente la ambigüedad, lo sentimental y lo pretencioso, en aras de conseguir una técnica en la cual imperará la claridad, la ecuanimidad y la naturalidad.

Fue, por último, un movimiento estético al servicio de la Utopía política, la cual postulaba la posibilidad de crear por medio de la violencia revolucionaria un mundo racional y virtuoso, en donde pudiera materializarse el programa ideológico de los filósofos de la Ilustración y de los líderes jacobinos.

El estilo neoclásico se propagó a través de las pinturas de Jacques Louis David, Gérard, Gros, Ingres, las esculturas de Canova, y la literatura que durante su edad madura produjeron autores como Schiller y Goethe en Alemania.

Antes de terminar este apartado, es necesario mencionar a ciertos artistas que, no obstante haber nacido en el siglo XVIII, crearon una obra por completo alejada de los patrones estéticos imperantes en su época. Nos referimos a pintores excepcionales como Piranesi, Fuseli, Blake y Goya (los dibujos, los aguafuertes y la serie negra), quienes plasmaron en sus obras un prodigioso mundo de imágenes donde se amalgamaban lo misterioso y lo místico, lo onírico y lo fantástico, lo grotesco y lo sublime, lo lúdico y lo tanático.

Sin duda, estos creadores anticiparon la sensibilidad romántica del siglo XIX y prefiguraron la praxis artística de los expresionistas y surrealistas nacidos en la presente centuria. En el terreno de la literatura también surgió un movimiento estético, representado por el grupo *Sturm und Drang*, que se opuso a los ideales racionalistas de los neoclásicos, precisamente cuando la filosofía de la Ilustración alcanzaba su mayor esplendor.

Ciertamente, esta corriente literaria alemana, inspirada en los textos de J. G. Herder y conformada por jóvenes escritores como Schiller y Goethe, se convirtió en el preludio del Romanticismo.

En efecto, estos creadores, pasionales y rebeldes, establecieron una poética prerromántica sustentada en la exaltación de la naturaleza y el genio, en la búsqueda de la verdad por medio de la intuición y la inspiración, y en la apología de la individualidad y vitalidad de los grandes hombres. El arte, según ellos, era un juego impetuoso y atormentado, en el cual (y en esto retomaban las tesis estéticas de Edmund Burke), lo asombroso, lo horrible, lo doloroso y lo sublime también formaban parte de la creación literaria.

En Francia, el escritor J. J. Rousseau, a través de sus novelas y narraciones autobiográficas, ensanchó los horizontes intelectuales de su propia filosofía racionalista y puso la simiente del temperamento romántico que brotó con luz cegadora en la primera mitad del siglo XIX.

EL SIGLO XIX: DEL ROMANTICISMO AL POSTIMPRESIONISMO

A lo largo de esta centuria aconteció en Europa el triunfo definitivo de la sociedad moderno-capitalista sobre los restos del mundo feudal premoderno. A pesar de la Restauración borbónica en Francia y de los retrocesos políticos que a partir de 1815 auspició la Santa Alianza de los tres principales gobiernos monarquistas (Austria, Rusia y Prusia), resultó imposible detener el avance inexorable de la "era capitalista" en el viejo continente.

El desarrollo tecnológico prosiguió su curso en forma sigilosa pero demoledora, gracias a inventos como el de la máquina de vapor, que facilitó la expansión vertiginosa del ferrocarril y de la navegación marítima. Una diversidad de elementos que abarcan desde el crecimiento demográfico en los centros urbanos, la proliferación del trabajo asalariado, la introducción de los sistemas fabriles mecanizados, la intervención colonialista de las potencias europeas en África y Asia, y que culminan en la consolidación del mercado mundial capitalista, constituyeron las evidencias irrefutables de la amplia hegemonía económica lograda por la nueva civilización burguesa. En el ámbito político, los procesos de cambio fueron más pausados y difíciles, pero a la postre la mentalidad moderna y democrática acabó por imponerse y propagarse ya fuera mediante revoluciones violentas y "desde abajo" como las de 1830, 1848 Y 1871 en Francia, o a través de revoluciones pacíficas y "desde arriba" como ocurrió en la mayor parte del continente.

Paralelo al proceso de conquista del poder político por parte de la burguesía, surgió el proletariado como clase autónoma y combativa, que intentaba encontrar la mejor forma de organizarse para defender sus intereses económicos inmediatos y sus proyectos políticos de más largo plazo. Primeramente los asalariados protestaron recurriendo a las luchas antimáquinas de principios de siglo, luego se defendieron creando cooperativas y sindicatos, y finalmente canalizaron sus demandas por medio de la conformación de organizaciones obreras internacionales y de partidos políticos laboristas o socialdemócratas.

El avance del movimiento político del proletariado no podría concebirse, ciertamente, al margen de la presencia de los diversos discursos socialistas que vieron la luz en el siglo XIX: el socialismo utópico (Fourier, Owen, etc.), los proudhonianos, los anarquistas (Bakunin, Kropotkin, etc.), los marxistas y el socialismo reformista (Blanc, Lassalle, etc.).

Sin duda, esta consolidación del universo material capitalista tuvo que ser preludiada y acompañada de un vigoroso despliegue científico-cultural. Así, por ejemplo, tratando de homologar los éxitos alcanzados en las ciencias naturales (la física, la química, la biología), surgieron en este siglo las ciencias sociales: la sociología y la antropología. La sociedad capitalista, pragmática e insaciable en su búsqueda de la ganancia, demandaba que se hicieran investigaciones objetivas, experimentales y rigurosas en el plano científico. De este modo, en una atmósfera donde prevalecía el optimismo, el etnocentrismo, la prepotencia colonialista y la fe en el progreso incesante del capitalismo industrial, se consolidó el nuevo espíritu positivista (Comte), evolucionista (Darwin) y organicista (Morgan) que caracterizó a la segunda mitad del siglo.

Una miscelánea de acontecimientos deben mencionarse en cualquier intento, por somero que sea, de captar la imagen del mundo europeo decimonónico. Nos referimos a cuestiones como: a) Los grandes flujos migratorios que sucedieron en el continente; b) Las conquistas científicas y los avances espectaculares de la medicina (Pasteur, Koch, etc.); c) La aparición del "gran público", crecientemente habituado tanto a la lectura de periódicos y novelas de folletín, como al consumo de obras de arte consideradas ya mercancías que tasaban su valor comercial en los vaivenes de la oferta y la demanda. (Debe recordarse, también, que esta fue la época de las grandes Exposiciones Universales de Londres y París); d) La propagación de los nuevos hábitos de la vida cotidiana burguesa, sustentados en la sacralización de la higiene, el *confort* y la privacidad de los individuos; y e) La presencia, en un ambiente finisecular, de elementos como las grandes transformaciones urbanísticas de las capitales europeas (París, Roma, Viena, etc.), el nacimiento de la "sociedad de masas", la conformación del capital monopolista, el incremento de la lucha imperialista por el reparto de los mercados coloniales, y la génesis de la Segunda Revolución Industrial, procesos en curso que adquirieron todo su real significado a la vuelta del siglo.

El Romanticismo

Ningún otro estilo artístico resultó tan paradójico como el arte romántico. Así vemos cómo, por un lado, esta poética se caracterizó por su ánimo contrario al desarrollo moderno capitalista, difundiendo su ideario en un contexto reaccionario: la caída de Napoleón, la Restauración borbónica, la política absolutista de la Santa Alianza, el fortalecimiento del catolicismo ultramontano; pero, por el otro, el estilo romántico también fue un canto a la libertad imaginativa del arte, una rebelión estética en contra del arte oficial, academicista e hiperracionalista representado por el Neoclasicismo.

De esta manera tenemos que ni siquiera en los casos más extremos de crítica anticapitalista, de idealización del pasado feudal, y de mitificación del héroe individual o del pueblo (Volk), el Romanticismo dejó de sustentarse en una estética revolucionaria, contraria a cualquier normatividad, academicismo o rigidez formal del arte. A principios del siglo XIX, los hermanos Schlegel fundaron en Alemania la revista *Athenaeum*, la cual se convirtió en portavoz del *ethos* romántico. Esta nueva actitud espiritual se distinguió tanto por la postulación de la subjetividad concebida como la actividad del yo en su camino hacia el conocimiento verdadero (planteamiento teórico que procede de Fichte), como por la hipersensibilidad del alma, ese regodeo perpetuo en la aflicción, en el desasosiego y en voltear la mirada hacia el interior de los individuos.

Así pues, el temperamento romántico giró en torno de ciertos temas obsesivos: la exaltación de la naturaleza, la idealización de una supuesta Edad de Oro, el gusto por lo misterioso y lo esotérico, la veneración de la muerte y la noche (tal como se aprecia en los *Himnos* de Novalis), y la reivindicación de la nación y del pueblo como sujetos elegidos (recuérdese el *Risorgimento* italiano y el movimiento de la joven Alemania"). Los románticos, enfrentados al Neoclasicismo, antepusieron la imaginación y el sentimiento a la normatividad académica y la razón; prefirieron el sueño y la fantasía a la objetividad y el realismo. El arte, según ellos, era un proceso creativo surgido de la inspiración y el genio de los grandes hombres.

En el terreno de la pintura, fue Géricault, con su cuadro *La balsa de la Medusa* (expuesto en el Salón de 1819), quien inició el Romanticismo en Francia. El cenit de este movimiento artístico se alcanzó años más tarde, cuando Delacroix plasmó su exaltado lirismo formal y sus revolucionarias aportaciones colorísticas en obras como *La muerte de Sardanápalo* de 1827. La libertad compositiva y los experimentos cromáticos de los pintores románticos también aparecieron en la obra de los ingleses Constable y Turner, y en los cuadros del alemán Caspar David Friedrich.

Con respecto a la literatura, la fecha clave del Romanticismo fue el año de 1827, cuando Víctor Hugo publicó el célebre prefacio a su drama *Cromwell*. Sólo después de haber hecho tanto la crítica de las unidades de tiempo y espacio, así como el cuestionamiento de toda la normatividad teórica canonizada por Boileau y Pope, el escritor francés pudo abrir las puertas para la profunda renovación de la novela, el teatro y la poesía decimonónicas. Años antes, Wordsworth había publicado sus *Baladas líricas*, por medio de las cuales el poeta inglés repudiaba

las reglas académicas y proponía un lenguaje fresco, espontáneo, emocionado y sincero cuyo propósito era conmover la sensibilidad del hombre común y corriente.

La literatura romántica, tan exaltada y prolífica, puede dividirse en dos grandes grupos de autores: los que tuvieron un pensamiento político conservador como Walter Scott, Novalis, René de Chateaubriand, José Zorrilla, etc.; y los que manifestaron una actitud liberal-progresista como lord Byron, Giacomo Leopardi, José de Espronceda y Víctor Hugo. En este amplio y contrastante universo romántico, que incluye la época temprana y la de la madurez del movimiento, también deben citarse los nombres de Coleridge, Shelley y Keats en Inglaterra; de Holderlin, Hoffman, Brentano, Kleist y Heine en Alemania; de Lamartine, Sand, De Musset, Dumas, Mérimée, Nodier y Vigny en Francia; de Manzoni en Italia y de Pushkin en Rusia.

El Realismo

Frente al Romanticismo, profundamente idealista y subjetivo en la forma de concebir el mundo, el arte realista se planteó llevar adelante la reproducción minuciosa, objetiva y veraz de los sucesos triviales o trascendentes de la vida cotidiana. Sin duda, el desarrollo de la sociedad capitalista urbano-industrial y el triunfo de la ideología positivista y evolucionista a ella correspondiente, requerían de un estilo artístico que igualmente se apegara, gracias a una descripción fidelísima de la realidad, al espíritu científico imperante en la segunda mitad del siglo XIX.

Dos grandes aportaciones legó la técnica realista a la historia del arte: a) La desmitificación de los temas sacralizados por el romanticismo, mediante la reproducción exacta de la crudeza y el patetismo propios de la vida misma; y b) La secularización definitiva del arte, gracias a que los personajes dejaron de ser héroes, dioses o demonios para volverse hombres de carne y hueso, recreados en su intrínseca humanidad.

Tres notables pintores galos representaron a la estética realista. El primero de ellos fue Jean-Francois Millet (1814-1875) quien, además de haber pintado paisajes al aire libre, recreó en sus lienzos la vida de marginación y miseria que padecían los campesinos franceses, tal como puede apreciarse en esas obras maestras que tanto entusiasmaron a Van Gogh: *Las espigadoras* y el *Ángelus*. El segundo fue Gustave Courbet (1819-1877), artista politizado y rebelde que sufrió la cárcel y el exilio como consecuencia de su participación política en la insurrección antimonárquica de 1848 y en la Comuna de París. A través de obras como *los picapedreros* (destruida durante la Segunda Guerra Mundial) y el *Entierro de Ornans*, el pintor logró mostrarnos la vida cotidiana del pueblo en toda su brutalidad y crudeza (la explotación en las minas, el dolor ante la muerte, etc.).

El tercero de los realistas fue Honoré Daumier (1808-1879), quien por medio de sus caricaturas, pinturas y esculturas supo hacer un retrato despiadado y satírico tanto de las lacras sociales y políticas, como de los personajes más corruptos y grotescos de su tiempo.

Con respecto al ámbito literario observamos cómo esta misma tendencia artística que se basó en la descripción minuciosa y puntual de la realidad concreta, igualmente encontró terreno fértil en la más cuantiosa constelación de grandes escritores de la historia del arte. Aludimos a creadores franceses como Stendhal (situado a horcajadas entre el Romanticismo y el Realismo), Balzac, Flaubert, Daudet, los hermanos Goncourt y Maupassant; ingleses como Dickens, Eliot, Thackeray, Bennett, Hardy; rusos como Gogol, Goncharov, Tolstoi, Dostoievski, Turgueniev, Chejov y Gorki; noruegos como Ibsen y Bjornson; alemanes como Gottfried Keller y Theodor Fontane; y tantos otros como el español Benito Pérez Galdós y el italiano Giovanni Verga.

El Prerrafaelismo

La historia del arte está conformada por un perpetuo juego de acciones y reacciones entre los estilos artísticos. El Prerrafaelismo, por ejemplo, fue al mismo tiempo una respuesta subjetivista en contra de la sociedad burguesa mecanizada y materialista, y un rechazo del Realismo en tanto que movimiento estético identificado con la ideología científicista y positivista de la época.

La escuela prerrafaelista nació en Inglaterra a mediados del siglo XIX, y tuvo dos etapas: una primera, la de la hermandad, que surgió en 1848, y a la cual pertenecieron Dante Gabriele Rossetti, John Everett Millais y William Holman Hunt; y la segunda, la del "movimiento", que se expresó a partir de 1857, integrada por el mismo Rossetti, Burne-Jones, William Morris y Ford Madox Brown (padre del excelente escritor Ford Madox Ford).

Los prerrafaelistas detestaron el materialismo y el optimismo de la era victoriana que les tocó vivir; su sensibilidad artística fue profundamente mística y romántica; reivindicaron las obras de Dante, la estética de William Blake y las poesías de Keats y Swinburne. El apelativo que utilizaron fue producto de su gusto, exquisito y esteticista, por el simbolismo sagrado característico de la pintura italiana anterior a Rafael.

A semejanza de los nazarenos alemanes (Overbeck, Comelius, etc.), que pintaron a principios del siglo XIX, los prerrafaelistas le confirieron una enorme carga espiritualista y simbólica a su producción plástica. Su ideal estético invocaba el regreso a la simplicidad y devoción prototípicas del arte medieval.

El ánimo hipersensible y la impronta esteticista de estos pintores pueden apreciarse en dos de las más importantes obras de J. E. Millais: *La muchacha ciega* y *Ofelia muerta*, inspiradas en la imagen de Lizzie Siddal, la hermosísima y espectral musa del movimiento, quien padecía tuberculosis y, finalmente, eligió el camino del suicidio.

Dos grandes críticos ingleses fueron los teóricos de la poética prerrafaelista: John Ruskin y William Morris. El primero dejó una luminosa obra ensayística en la cual

se opuso tanto a la fealdad como a la perniciosa mecanización de la sociedad capitalista industrial.

En contraposición a ésta ya su expresión estética realista, Ruskin reivindicó el arte gótico porque conjuntaba la originalidad artística con la utilidad social de los productos, y el trabajo virtuoso del artesano con la proyección moral de los grandes creadores medievales. El segundo, William Morris, quien fue poeta, novelista, ensayista, pintor, militante del socialismo reformista inglés y gran diseñador industrial, retomó las tesis medievalistas y anticapitalistas de John Ruskin, dándoles una mayor consistencia teórica y una más efectiva proyección política. Su concepción a favor de una experiencia creativa por medio de la cual se interrelacionara el trabajo cooperativo con el individual, la utilidad social de los objetos con la función decorativa, la ética con la estética, la artesanía y el diseño con el gran arte, influyó en forma determinante en la praxis artística del siglo XX.

El Naturalismo

En la segunda mitad del siglo XIX, como una exacerbación del Realismo, de su espíritu positivista y antirromántico, surgió el; Naturalismo, movimiento literario nacido en Francia y cuyo portavoz fue el escritor Émile Zola (1840-1902). El estilo naturalista floreció en un contexto histórico en donde proliferaban el desarrollo técnico-industrial, las teorías evolucionistas de Darwin, las concepciones biológicas de Claude Bernard y las primeras nociones sobre las leyes de la herencia descubiertas por Mendel. El Naturalismo se propuso, inspirado en los fundamentos de la ciencia experimental, llevar adelante una metodología basada en la descripción minuciosa y exacta de los fenómenos de la realidad.

Había que hacer un inventario lo más completo posible de los datos objetivos presentes en la naturaleza y en la psicología de los individuos. Así pues, a través de un recuento preciso y exhaustivo, la concepción naturalista incurrió en una subestimación de la imaginación creadora de los artistas, puesto que sólo le interesaba conseguir la máxima objetividad y verosimilitud posibles en su tratamiento de la realidad social. Sin duda, debido a su excesivo cientificismo, el Naturalismo desembocó en una concepción determinista y fatalista, en la cual la voluntad y creatividad de los individuos aparecían limitadas y condicionadas por las características biológicas y sociales de cada uno de ellos.

El famoso libro antológico, *Las veladas de Médan*, que reunió cuentos de Zola, Maupassant, Huysmans, Alexis y otros, fue considerado como el manifiesto estético del Naturalismo. El mayor auge de esta poética se alcanzó en 1890, fecha que marcó, también, su precipitada declinación y reemplazo por la concepción filosófica vitalista de Bergson y por las estéticas simbolista y modernista.

Además de los ya mencionados, otros escritores que participaron o estuvieron cerca del movimiento naturalista fueron los hermanos Goncourt y Alphonse Daudet, en Francia; Frank Norris, Stephen Crane y Theodore Dreiser, en los Estados Unidos; Gerhart Hauptmann y Hermann Sudermann, en Alemania; Henrik

Ibsen y August Strindberg en los países nórdicos; George Moore, en Inglaterra, y Giovanni Verga, en Italia. El más importante testimonio de las limitaciones y la grandeza del Naturalismo en tanto que escuela artística, lo encontramos en la magna obra de Émile Zola: *Los Rougon-Macquart* (1869-1893).

El Parnasianismo

Mejor que en cualquier otro siglo, en el XIX se percibe con claridad la dialéctica de los estilos artísticos: por un lado, se encuentran los movimientos estéticos *objetivistas* (el Neoclasicismo, el Realismo, el Naturalismo, el Impresionismo) y, por el otro, están las tendencias *subjetivistas* (el Romanticismo, el Prerrafaelismo y el Simbolismo). En este universo de contrapuntos, la poética parnasiana manifestó una lógica bastante peculiar, pues al mismo tiempo que repudiaba el sentimentalismo exagerado de la estética romántica, también rechazó la concepción mimética y cientificista del estilo realista. El objetivismo que le fue caro a los parnasianos no se refería a la búsqueda de una reproducción exacta de la realidad. Aludía, más bien, al propósito de lograr un manejo puro y excelso del lenguaje literario. Ahora bien, dado el tipo de imágenes arquetípicas, a históricas y exóticas que fueron del interés de estos escritores, y debido a su pronunciada sensibilidad esteticista y bohemia, se vuelven manifiestas las razones por las cuales el Parnasianismo ha sido considerado un importante prelude del Simbolismo.

Tres fechas marcaron hitos en la historia de este movimiento literario francés: 1866, cuando se presentó el volumen antológico intitolado *El Parnaso contemporáneo*; 1871, momento de la aparición del segundo *Parnaso*, y 1876, año en que se publicó el tercero y último libro de esta tendencia artística. Al grupo pertenecieron, ya sea directamente o como "compañeros de ruta", escritores y poetas de gran relevancia: los maestros como Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Leconte de Lisle y Théodore de Banville; y los jóvenes discípulos: Sully-Prudhomme, Catulle Mendes y José Maria Heredia.

Rodeados de una atmósfera en la cual se mistificaba el "arte por el arte", los parnasianos nos legaron la primera estética formalista moderna: el intento por crear una poesía objetiva, precisa, de gran refinamiento técnico, alejada tanto del sentimentalismo confesional como de las teorías utilitarias de la "poesía social". Al margen de su época, enclaustrados en una torre de marfil, estos escritores desdeñaron al gran público, que por estas fechas emergía como tal, y se dedicaron con delectación y esmero a un solo objetivo: la renovación y purificación del lenguaje poético. La influencia parnasiana no únicamente dejó su huella en el movimiento simbolista, sino que también se hizo presente en la primera época creativa de novelistas como Anatole France, Marcel Schwob y Pierre Louys.

El Impresionismo

Fue en el estudio del fotógrafo Nadar donde varios pintores franceses, rechazados del Salón de 1874, tomaron la decisión histórica de montar la célebre muestra

independiente que dio origen al movimiento impresionista. Los expositores en cuestión fueron: Renoir, Degas, Morisot, Pissarro, Sis1ey, Cézanne, Guillaumin y Monet. Este último presentó ahí su cuadro *Impresión, sol naciente* (1872), del cual el crítico Louis Leroy derivó la denominación de "impresionistas", dicho en aquel entonces con una carga peyorativa.

El Impresionismo, como su nombre lo indica, quiso captar la fugacidad del objeto, no su esencia sino más bien las *impresiones* que él suscitaba gracias a sus continuas metamorfosis de luz y color. Así pues, con objeto de atrapar la presencia instantánea de la luminosidad solar en los objetos, los pintores impresionistas tuvieron que recurrir a la división de la pincelada y a la constante experimentación con las tonalidades claras de los colores. De esta forma liquidaron la unidad pictórica tradicional y alcanzaron una percepción más lírica y relativista de la realidad. Como se evidenció en los *Nenúfares* de Monet, la atmósfera matizada de luz se convirtió en el verdadero protagonista del cuadro.

La poética impresionista fue un estilo que en forma original le dio continuidad al espíritu objetivista del Realismo y el Naturalismo; también puede decirse que ella, como tendencia pictórica, no hubiera podido nacer y explayarse sin la invención de la fotografía (Niepce, Daguerre) y sin la formulación de las leyes del color realizada por Chevreul. Una nueva manera de mirar los cuadros surgió con la revolución estética impresionista. Gracias a las innovaciones técnicas, los espectadores tuvieron que participar activamente en la experiencia artística, al recrear en su propia perspectiva visual, ya fuera retirándose o acercándose al cuadro, los juegos de luces y colores que delineaban las imágenes captadas por el pintor. En este propósito de aprehender los efectos fugaces y sucesivos de luz en la percepción de las cosas, los impresionistas tuvieron notables precursores: Claudio de Lorena, Constable, Turner, y los pintores "al aire libre" de la Escuela de Barbizon (Rousseau, Corot, Decamps, Díaz, Troyon, Millet y Daubigny).

En los años de 1884-1886, precisamente cuando declinaba el movimiento impresionista, surgió en Francia el *Puntillismo*, estilo artístico que, sustentado en las nuevas teorías científicas de la óptica y la física, continuó en forma revitalizada la tradición estética iniciada por Monet.

La técnica puntillista o divisionista, descubierta por George Seurat y fundamentada teóricamente por Paul Signac, se basó en la aplicación al lienzo de pequeños toques o manchas circulares de color puro, que sólo adquirieron sentido plástico en la retina del espectador. Seurat, como lo corroboraron las obras suyas *Bañistas* y *Domingo de verano*, quería darle a la pintura una precisión matemática, recurriendo para ello a la intensidad cromática y a la simplificación y geometrización de las formas y los ritmos compositivos. Además de Seurat (quien falleció a los treinta y un años de edad) y Signac, otros pintores que también utilizaron la pincelada puntillista fueron: Pissarro, Gauguin y Van Gogh.

El Simbolismo

A semejanza del Romanticismo, que fue una reacción estética contraria al espíritu racionalista y academicista del arte neoclásico, el Simbolismo surgió como antítesis del talante positivista y científicista que caracterizó al Naturalismo y al Impresionismo, ya en el ocaso del siglo XIX.

El arte simbolista, como antes el Romanticismo, reivindicó la subjetividad: la vida interior, siempre atormentada y misteriosa de los individuos; asimismo retomó las sensaciones y emociones del artista, las cuales sólo podían transfigurarse como "ideas" o en tanto que *símbolos* literarios y pictóricos. Más que la descripción precisa de la realidad, lo que pretendían estos artistas era recrear la vida de los sentimientos, de las percepciones, de los sueños, mediante un arte metafórico y fantasioso capaz de simbolizar el paso del tiempo, la incertidumbre, el miedo a la muerte o las más diversas alucinaciones oníricas.

El 18 de septiembre de 1886, el mismo año de la aparición de las *Iluminaciones* de Rimbaud, el poeta Jean Moréas publicó el "Manifiesto simbolista" en el periódico *Le Figaro*. El nuevo estilo artístico estableció un doble combate: por un lado, rechazó el realismo científicista de la estética naturalista e impresionista y, por el otro, se deslindó del objetivismo lingüístico y formalista de los parnasianos.

La poética simbolista, cuyo gran maestro precursor fue Baudelaire, dejó un legado estético riquísimo y variado: a) La continuación, pero ahora bajo una perspectiva subjetivista, de los experimentos que en torno a la musicalidad y expresividad del lenguaje artístico llevaron a cabo los miembros del Parnaso; b) La apertura de un horizonte creativo que concebía el papel del azar como un elemento importantísimo para el proceso de invención artística (Mallarmé, con su poema "Un golpe de dados" anticipó el movimiento dadaísta); y c) La concepción del arte como una actividad creadora de símbolos abstractos, por medio de los cuales se volvía posible evocar e invocar cualquier sentimiento o emoción del artista.

Los simbolistas creían que el misterio profundo de las cosas y de la vida podía ser descifrado y revelado, siempre y cuando se recurriera a las alusiones, proyecciones, metáforas y alegorías utilizadas por los creadores. Lo más significativo para ellos, además de lograr un "estremecimiento del alma", lo constituía su esfuerzo por conseguir una atmósfera perceptual de encantamiento en donde se interrelacionaran los olores con los sabores, los sonidos con las imágenes, los ritmos con los colores, las sensaciones con las ideas.

Envueltos en una marejada esteticista, los simbolistas quisieron huir de su época, tan materialista y positivista, para así poder construir un espacio ficticio de gran sutileza y refinamiento, sin duda más propicio para sus ensoñaciones poéticas y pictóricas.

Si nos referimos al terreno de la literatura, puede hacerse una división entre los que fungieron como precursores y guías espirituales: Verlaine, Rimbaud, Mallarmé y J. K. Huysmans; los que pertenecieron a la Escuela simbolista: Jean Moréas, Jules Laforgue, Henri de Régnier, Remy de Gourmont, Marcel Schwob, Barbey D'

Aurevilly y Villiers de l'Isle-Adam; y los que retomaron la estafeta: P. Valéry, R. M. Rilke, S. George, W. B. Yeats, P. Claudel, M. Maeterlinck, T. S. Eliot y otros grandes escritores del siglo XX.

Y si de la pintura simbolista se trata, vienen a la memoria los nombres de Odilon Redon, quien se caracterizó por el despliegue creativo de sus imágenes oníricas; Gustavo Moreau, ilustre maestro y pintor de esfinges, hiedras, unicornios y toda una extensa gama de fauna y flora fantásticas; Puvis de Chavannes, autor de alegorías y alusiones míticas en tomo de la antigüedad y, finalmente, Arnold Böcklin, realizador de enigmáticos cuadros (como el famosísimo *La isla de los muertos*, de 1880), en los cuales unas veces predominó el misticismo de la atmósfera y otras la profusión imaginativa de un mundo repleto de sátiros, náyades, tritones y ninfas. Estos cuatro pintores se convirtieron en antecedentes esenciales de la estética surrealista, que vería la luz en la segunda década del siglo XX.

La poética simbolista influyó determinantemente para la aparición, en el ámbito latinoamericano, del *Modernismo*: un estilo artístico que reivindicó el objetivismo lingüístico de los parnasianos y la invención lírica y subjetivista de los simbolistas franceses, todo ello con el ánimo de crear en nuestro espacio geográfico una literatura novedosa, gracias a su profundo sentido idiosincrásico y a su marcado carácter regionalista. Debe subrayarse también el hecho de que el modernismo hispanoamericano fue, sin duda, el más importante movimiento estético desarrollado en nuestro continente. Su riqueza, diversidad y amplitud literarias resaltan a la sola mención de Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Asunción Silva, Leopoldo Lugones, Salvador Díaz Mirón, Santos Chocano, Amado Nervo, González Martínez, Herrera y Reissig, y tantos otros grandes poetas.

El Postimpresionismo

Resulta ineludible el hacer una mención especial de la personalidad, el genio y las aportaciones estéticas de cuatro pintores europeos. Nos referimos a Paul Cézanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903) y Edvard Munch (1863-1944)-. Ellos, ciertamente, estuvieron ligados a los movimientos artísticos de su época pero, gracias a su personalísima obra, lograron trascenderlos mediante la creación de nuevas técnicas pictóricas y de un ímpetu tan revolucionario que su impronta quedó marcada en todo el arte vanguardista de la centuria que hoy está a punto de fenecer.

Cézanne, a diferencia de los impresionistas, quiso encontrar el alma eterna de los objetos que pintaba. No la fugacidad sino la perennidad de las esencias que conforman la realidad. Él fue el primero de los pintores modernos en darle importancia plástica a las masas y los volúmenes, a la línea y composición geométricas, a la separación y síntesis de los cuerpos y espacios, es decir, a todo aquello que se convirtió en punto de partida de lo que años más tarde sería la

estética cubista. En sus paisajes de Provenza y en sus naturalezas muertas, consiguió una feliz armonía entre la serenidad cromática, la concepción arquitectónica del cuadro y la profundidad espiritual de sus recreaciones pictóricas.

Van Gogh, como Cézanne, también convivió con los impresionistas. Su prolífica obra de más de ochocientas pinturas y similar número de dibujos, creados en un contexto de absoluta miseria y desgarramiento anímico, nos reveló un trazo vigoroso y retorcido, cuyo intenso colorido o convulsionadas líneas expresivas en blanco y negro se convirtieron en una radiografía del ser profundo de sus congéneres. Fue precisamente este retrato descamado de las "terribles pasiones humanas", este talante obsesivo en tomo de la soledad, la angustia, la pobreza y la locura, lo que Van Gogh heredó espiritualmente al arte del siglo XX (al Expresionismo y al Fovismo, en particular).

Gauguin, al igual que Van Gogh, descubrió las enormes potencialidades del color como un valor autónomo, capaz de transmitir las más profundas variantes psicológicas del individuo. La técnica de este pintor francés, quien también se distanció de los impresionistas, se fundamentó en la utilización de colores puros y en el dibujo de formas planas y simplificadas. Fue en Tahití donde este autor, tempestuoso y contestatario (crítico del progreso tecnológico y del colonialismo imperialista), desarrolló su intenso cromatismo y su elocuencia decorativista, que tanto influyeron en la concepción estética de nuestro tiempo.

No solamente los fauvistas, sino también los pintores "nabis" (profetas) como Bonnard, Vuillard, Sérusier y Denis, abrevaron de las aportaciones de Gauguin. En forma particularmente acentuada estos últimos retomaron el decorativismo de inspiración japonesa, el vigoroso colorido y las figuras planas características del autor de *Noa Noa*, pero imprimiéndole a esta técnica un sello propio que se manifestó en multitud de cuadros donde aparecen escenas de una vida cotidiana apacible e intimista.

Munch, a semejanza de su hermano espiritual Ensor, realizó lo fundamental de su obra a fines del siglo XIX. Sus cuadros, dibujos y grabados, inspirados en Van Gogh, Gauguin y los puntillistas, pueden ser considerados una elocuente recreación plástica de la "vida psíquica moderna". En ellos se plasmaron, por medio de intensos colores y líneas ondulantes, los temas medulares y reiterativos del pintor noruego: los celos, el desamor, la soledad, la melancolía, la enfermedad y la muerte. Emparentado con el temperamento turbulento de Nietzsche, Strindberg y Dostoievski, el artista nórdico transmitió su espíritu atribulado en una obra que, por un lado, desmitificó los sacrosantos valores del mundo moderno (el orden, el progreso, la bondad de las instituciones) y, por el otro, reprodujo la imagen dolorosa de la alienación humana.

Efectivamente, las creaciones atormentadas de Munch, saturadas de sufrimiento y rebeldía, dejaron su huella indeleble en toda la pintura expresionista y crítica que se ha desarrollado a lo largo de los últimos ochenta años.

El Arte Nouveau

Como una peculiar continuación del Simbolismo (1885-1900), aunque más enfocado a las artes aplicadas y decorativas, el grafismo, el diseño publicitario e industrial, la arquitectura y el urbanismo, surgió y creció, de 1890 a 1914, *el Art Nouveau*. Este estilo artístico tan emblemático del ocaso del siglo XIX, justo cuando el triunfalismo imperialista y cientificista llegaban a su clímax, tuvo diferentes denominaciones: *Jugendstil* en Alemania, *Sezessionstil* en Austria, *Style Liberty* en Italia, *Modern Style* en Inglaterra y *Art Nouveau* en Francia. Distintos apelativos a un mismo movimiento estético identificado con la "Belle Époque", y cuyos antecedentes más importantes fueron: la obra de William Blake y de los prerrafaelistas, la Escuela *Arts and Crafts* de William Morris, el decorativismo japonés (retomado de creadores como Hokusai y Utamaro), la estética oriental árabe y el Simbolismo.

Considerado un estilo contrario al positivismo y cientificismo decimonónicos, el *Art Nouveau* también fue un movimiento esteticista y subjetivista que, adoptado por las élites en el poder, vino como anillo al dedo para dotar de legitimidad cultural a los productos mercantiles ya la forma de vida de la sociedad burguesa *de fin de siècle*. No fue gratuito, entonces, que a la vuelta del siglo, con el advenimiento de la Gran Guerra (1914-1918), el *Art Nouveau* fuese visto como una estética *kitsch*, decadente y presuntuosa, que debía ser reemplazada. Desde esta perspectiva, el sangriento conflicto bélico significó el final abrupto de toda suerte de optimismos, idealizaciones y mistificaciones en tomo de la eterna bondad, progreso y racionalidad del hombre moderno occidental.

Con respecto a las fuentes nutricias del *Art Nouveau*, no hay duda de que el incremento del colonialismo europeo en los países periféricos tuvo, por lo menos, una consecuencia positiva: la propagación en el mundo industrializado de la cultura oriental con su exquisito gusto por lo ornamental, su manejo virtuoso de la línea curva (espirales, volutas, arabescos), su manera refinada de utilizar los colores transparentes e irisados, y su elegante sentido decorativo al emplear las formas etéreas y sin perspectiva. Esta recuperación de la estética oriental por parte del *Art Nouveau* significó una positiva ruptura con el arte clásico de Occidente, demasiado embebido en su propia representación simétrica y realista de las imágenes artísticas.

El noble hábito de crear objetos al mismo tiempo útiles y bellos, ya se tratara de muebles, joyería, tejidos, libros, vajillas, etc., fue el otro gran manantial de donde abrevó el *Art Nouveau*. De este modo, las nuevas élites políticas y culturales - dueñas ya del poder reconocieron finalmente que este proyecto de embellecer los productos mercantiles e industriales no era, de ninguna manera, una pretensión ilusoria y banal.

Así las cosas, gracias a este propósito de conjuntar el desarrollo técnico con la belleza decorativa creada por el arte, fue que surgió la moda de pintar, construir, dibujar, etc., todos los objetos al "estilo moderno". Las revistas de moda, la naciente publicidad, los espectáculos, los diseños industriales y urbanísticos, cualquier creación de productos que fueran simultáneamente útiles y bellos sirvió para que la sociedad burguesa se contemplara, por última vez, en un espejo deforme que sólo reflejaba triunfos y oropeles.

El profuso decorativismo, los arabescos exuberantes, los colores irisados, los ritmos musicales, las elásticas simetrías, el espíritu festivo y fastuoso, se convirtieron en elementos consustanciales a la obra de arquitectos como Mackmurdo, Mackintosh, Wagner, Harta, Van de Velde y Gaudí; de pintores como Klimt y Toorop; y de ilustradores como Beardsley y Mucha.

EL SIGLO XX: DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS AL POS MODERNISMO

Fue en nuestra centuria, el terrible y convulso siglo XX, donde se dio el despliegue universal y el triunfo definitivo de la praxis y la cosmovisión moderno-capitalista, nacidas durante la época renacentista. Asimismo, ésta ha sido la era en la cual ocurrió el "eclipse de la razón": las dos devastadoras guerras mundiales, el holocausto hitleriano, el totalitarismo nazifascista y estalinista, las explosiones atómicas en Hiroshima y Nagasaki, y el creciente ecocidio del planeta.

El siglo XX comenzó, en realidad, cuando a fines del XIX se desarrolló la Segunda Revolución Industrial, cuyos elementos primordiales fueron: a) La aparición del motor de combustión interna; b) La utilización del petróleo y la electricidad como fuentes de energía, en sustitución del vapor; c) El desplazamiento del hierro por el acero, como la principal materia prima; d) El crecimiento de la industria química, reflejado en la aparición de los textiles sintéticos y la producción de colorantes; y e) El auge de la automatización del trabajo fabril, gracias a la producción en serie y el trabajo en cadena.

Esta vigorosa revolución técnico-científica, que marchó a caballo entre los dos siglos, rindió frutos espectaculares y corrió paralela a la elaboración de inventos como el fonógrafo en 1891, el cinematógrafo en 1895 (Lumiere, Méliès), los aviones de los hermanos Wright en 1902-1903, el modelo T de los automóviles Ford en 1908, el perfeccionamiento del telégrafo en 1909 (Marconi), el crecimiento masivo de la radiodifusión en los años veinte y treinta, y el surgimiento del cine sonoro en 1928.

En el rubro de las teorías científicas y filosóficas, las grandes aportaciones que acontecieron durante estos tiempos no fueron menos espectaculares: M. Planck, E. Rutherford, N. Bohr y M. Curie contribuyeron con sus planteamientos y experimentos al nacimiento de la física atómica; Albert Einstein formuló su revolucionaria concepción de la Relatividad (1905 y 1912), la cual transformó de raíz la noción newtoniana del mundo físico; Freud publicó en 1900 *La interpretación de los sueños*, libro que cambió las tradicionales formas de concebir

la conducta humana, gracias a las revelaciones que aportó el médico vienés en tomo del inconsciente y la importancia capital de la sexualidad; Henri Bergson, con sus tratados sobre el "impulso vital", cuestionó el viejo racionalismo positivista; y, ya un poco más adentrado el siglo, pensadores como E. Husserl, M. Heidegger, L. Wittgenstein y B. Russell establecieron los nuevos y fundamentales horizontes intelectuales para la reflexión fenomenológica, ontológica y de la filosofía del lenguaje y de la ciencia.

No hay duda entonces de que tanto los nuevos aparatos técnico-electrónicos que llevaron a un mejor conocimiento del micro y el macrocosmos, así como las innovadoras concepciones filosóficas y científicas surgidas en la primera mitad de nuestra centuria, contribuyeron a una radical transformación de los decimonónicos y obsoletos conceptos de tiempo y espacio. Ahora, con los marcos de referencia recién conquistados: la relatividad, el inconsciente, el *élan vital*, etc., los individuos contemporáneos regían sus vidas recurriendo a ideas y conductas novísimas: la facticidad instantánea del presente (el aquí y el ahora), la presencia avasalladora de la velocidad, la incesante transformación mutua de la materia y la energía, y la noción de *simultaneidad*, es decir, la confluencia en la mente de una diversidad de vivencias, recuerdos, evocaciones, ilusiones y proyecciones agolpadas sin distinción y orden alguno.

Es evidente que sin todas estas modificaciones técnicas, teóricas y perceptuales se volvería imposible entender la génesis de la novela moderna (con sus flujos de conciencia y su transposición aleatoria de situaciones y personajes), o la invención de los procedimientos analíticos y sintéticos, de montaje y *collage* utilizados tanto por los movimientos artísticos de vanguardia como por el arte y el cine a lo largo de nuestro siglo. La nueva cosmovisión del hombre contemporáneo tuvo lugar en una sociedad capitalista e industrial plenamente desarrollada, cuyas principales características fueron: a) La aparición de grandes monopolios y trasnacionales que exportaron sus capitales con el propósito de evitar el proteccionismo de los países periféricos, y con el objeto, además, de aprovechar la mano de obra barata que en éstos abundaba; b) El incremento de la conflictividad político-militar entre las grandes potencias industriales, las cuales buscaban extender sus dominios neo colonialistas en Asia, África y América; c) La explosión demográfica en los grandes centros urbano-industriales que, al ligarse con los flujos migratorios provenientes de las comunidades rurales, llevaron a la proliferación de la "sociedad de masas" (contra la cual protestaron, desde una postura elitista, filósofos como O. Spengler, M. Scheler, K. Jaspers y I. Ortega y Gasset) ; d) El fortalecimiento de un proletariado industrial que defendió sus intereses económicos a través de grandes sindicatos y que se manifestó políticamente creando sus propios partidos políticos socialdemócratas o comunistas; y e) El aumento de las clases medias urbanas, las cuales, en un mundo polarizado entre la burguesía gobernante y el proletariado hacinado en los barrios industriales, se distinguieron por sus arraigadas ilusiones de ascenso social y por su insaciable voracidad de consumo comercial y cultural.

El Fauvismo

Después de asistir al Salón del otoño en el París de 1905, el crítico Louis Vauxcelles calificó, con evidente sentido peyorativo, de *fauves* (fieras) a los pintores que ahí exponían: Matisse, Marquet, Deraín, Rouault, Vlaminck, Dufy, Van Dongen y Metzinger. Estos creadores, inspirados en Cézanne, Gauguín, Van Gogh y las estampas japonesas, se caracterizaron por el uso de colores puros (tal como salían del tubo), por el intenso y estridente cromatismo, por la ruptura con la perspectiva clásica al emplear formas planas y lineales, y por los efectos emocionales y las atmósferas fuertemente decorativas.

No obstante sus múltiples semejanzas técnicas, los fauvistas franceses se distinguieron de los expresionistas alemanes por su carencia de preocupaciones políticas o metafísicas. Ellos, pintores anti academicistas por excelencia, se dedicaron con denuedo a una sola pasión: la experimentación con el color y con la simplificación de las figuras como medios idóneos para lograr el máximo efecto expresivo y decorativo.

La culminación estética de este grupo, disuelto en 1908 ante el empuje incontenible del Cubismo, se alcanzó en la obra fauvista de Henri Matisse. En efecto, obras tan connotadas como *Lujo, calma y voluptuosidad* (1905), *La alegría de vivir* (1907), *La música* (1909-1910) y *La danza* (1932-1933), algunas de las cuales fueron adquiridas por coleccionistas insignes como Shchukin y Morozov, sintetizaron el ideario plástico de su creador: la simplificación rítmica de las formas, la luminosidad sin sombras del cuadro, el virtuosismo del color en sustitución del dibujo, y el manifiesto ánimo decorativista.

El Expresionismo I

Dos de los estilos artísticos más radicalmente contrapuestos son el Impresionismo y el Expresionismo. El primero se identificó con una época materialista y positivista, su talante fue optimista y alegre, y su propósito consistió en captar las apariencias de las cosas a través de sus múltiples efectos y cambios lumínicos. El segundo, en cambio, perteneció a una era turbulenta y desencantada que aspiraba ya el olor a pólvora y sangre; su espíritu fue pesimista y trágico, y sus objetivos se dirigían hacia la aprehensión de la esencia de la vida, esa verdad profunda que brota cuando se escruta sin cobardía el alma humana.

Los expresionistas no imitaron la realidad, no reprodujeron la naturaleza tal cual; más bien, crearon su propia realidad, proyectaron su yo atormentado en obras que reflejaban, por un lado, las angustias e incertidumbres prototípicas del individuo y, por el otro, los horrores propios del mundo moderno. Ningún estilo artístico ha sido tan profundamente crítico y temperamental como el Expresionismo alemán. Sus más notables antepasados en este intenso desasosiego espiritual, han sido pintores que se remontan a Grünewald (el *Retablo de Isenheim*), pasando por Gaya (la serie negra), hasta llegar finalmente a los postimpresionistas turbulentos como Gauguin, Van Gogh, Munch y Ensor. A diferencia de los paisajes utópicos y metafísicos de los simbolistas, los expresionistas (fuertemente fascinados por la intensidad anímica que se plasmó en el arte gótico germano), pintaron

obsesivamente esas terribles visiones desmistificadoras y descarnadas que nos revelan un mundo grotesco y alienado, "humano, demasiado humano", como dijera Nietzsche.

La técnica expresionista se apoyó en la utilización de los colores intensos y puros, en los violentos contrastes de negros y blancos, en las líneas quebradas y angulosas, y en las formas planas y simplificadas. Estos rasgos estilísticos son comunes a la obra de los pintores alemanes que conformaron, en 1905, la asociación de artistas denominada El Puente. A ella pertenecieron Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl, Karl SchmidtRottluff, quienes fueron los maestros fundadores. Más tarde se agregaron figuras como Emil Nolde, Cuno Amiet, Max Pechstein, Axel Gallen, Otto Müller y Ernst Barlach. Aunque en sus inicios el grupo tuvo su sede en Dresde, a los pocos años se trasladó a Berlín, lugar en donde permaneció hasta 1913, fecha de su disolución como cofradía artística.

Los pintores de El Puente nos legaron una extraordinaria crónica sociológica de su época, puesto que reprodujeron pictóricamente la vida cotidiana de las grandes ciudades alemanas: sus teatros, cafés, calles, edificios, cabarets; así como la de sus habitantes: la ostentosa burguesía, la crapulosa clase política, la prepotencia de los militares y la miseria de los desempleados y vagabundos.

En contraste y al margen del espíritu tempestuoso de los expresionistas de El Puente, en 1911 surgió el grupo de El Jinete Azul, conformado por Vasili Kandinsky, Franz Marc, Alfred Kubin, Gabriele Münster, August Macke y Paul Klee. Una vez que expusieron su obra en la galería Tannhäuser, de Munich, estos artistas se distinguieron por su ánimo optimista y lírico, así como por sus preocupaciones metafísicas y abstraccionistas.

Fue el año axial de 1914, a consecuencia de los trágicos acontecimientos de la Primera Guerra Mundial, cuando la agrupación se disolvió y sus integrantes se dispersaron por el mundo. Dos de sus miembros, Franz Marc y August Macke, ambos en la cúspide de sus capacidades creativas, murieron durante el conflicto bélico.

Actualmente nadie pone en duda el hecho de que la producción artística de El Jinete Azul, sobre todo si nos referimos a Kandinsky y Klee, constituye un punto de partida de las estéticas abstraccionistas que más tarde desplazarían en forma radical las ancestrales concepciones figurativas y realistas del quehacer pictórico.

El Cubismo

Herederos de Cézanne, los cubistas contribuyeron en gran medida a crear la conciencia estética del siglo XX. Frente al Impresionismo luminoso y realista, ellos

prefirieron inventar un nuevo lenguaje formal basado en la geometría; y ante el subjetivismo emocional y colorista de los expresionistas y fauvistas, eligieron la reconstrucción intelectual y estructural de los objetos que pintaron.

Además de Cézanne, la influencia del arte africano y de la escultura ibérica se dejó sentir en el celeberrimo cuadro de Picasso *Las señoritas de Avignon* (1906-1907), con el cual el Cubismo adquirió su carta de ciudadanía. Ya fuera a través de paisajes, retratos o bodegones, la nueva y revolucionaria técnica consistió en descomponer y recomponer la realidad en poliedros, cilindros, conos y esferas, tratando de encontrar una relación estructural entre los planos y los volúmenes.

El objetivo era muy preciso: recuperar la densidad y la solidez de los objetos, mediante un complejo juego arquitectónico y geométrico entre la forma, el espacio y el tiempo. El movimiento cubista, alejado por completo de cualquier intención decorativista, tuvo dos modalidades: el periodo analítico, sustentado en la descomposición de los objetos en volúmenes y líneas geométricas; y el periodo sintético, que surgió cuando Juan Gris, en 1912, invirtió el camino y propuso la recomposición de las figuras utilizando para ello el *collage*.

Ya fuera de manera permanente o circunstancial una enorme variedad de pintores, además de los fundadores Picasso y Braque, formaron parte de la poética cubista: A. Gleizes, F. Léger, H. Le Fauconnier, J. Metzinger, F. Picabia, J. Gris, Diego Rivera y los hermanos Duchamp.

La búsqueda de la fragmentación de la realidad objetual y de su posterior reconstrucción de acuerdo con el propio ritmo e imaginación del artista, también tuvo eco en el mundo de la literatura. Por medio de sus famosas *Meditaciones estéticas*, ya través de sus *Caligramas* (1918), Guillaume Apollinaire demostró que sí era posible una vinculación entre el Cubismo pictórico literario. Otros escritores vanguardistas coincidieron con él: André Salmon, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Max Jacob y Pierre Reverdy. Sin duda, la década del veinte marco la hora postrera del Cubismo, precisamente cuando emergió con furor el Surrealismo.

El Futurismo

A contracorriente del Expresionismo, que fue contestatario y pesimista, el arte futurista se caracterizó por su talante optimista y por su compromiso ideológico con la apología del progreso y la tecnocracia.

En París, el 20 de febrero de 1909, Filippo Tommaso Marinetti publicó en *Le Figaro* el primer *Manifiesto futurista*, texto que resultó escandaloso debido a que en él se rendían loas a la guerra, la violencia, la velocidad, el dinamismo de las máquinas y la era industrial. Con este espíritu beligerante y anti academicista, los futuristas repudiaron el arte del pasado y le apostaron a una estética simbólica e intelectualista, sustentada en la glorificación del instante presente y en la celebración del porvenir.

Inspirados en la filosofía intuicionista de Bergson y en las teorías elitistas de Nietzsche y de la sociología conservadora italiana (Pareto, Mosca, etc.), los futuristas no sólo exaltaron la agresividad de la guerra, sino que igualmente respaldaron las ideas nacionalistas e imperialistas de sus coterráneos, razón por la cual en los años veinte y treinta fueron reivindicados por la propaganda fascista al servicio de Mussolini.

Este ánimo provocador e iconoclasta de los futuristas, que sirvió como una anticipación del movimiento dadaísta, puede ejemplificarse tanto en sus archiconocidas frases: "un automóvil de carreras es más hermoso que la Victoria de Samotracia" y "La guerra es la única higiene del mundo"; como en la invitación a sus fieles para que escupieran sobre el altar del arte.

En su esfuerzo por encontrar la "perpetuidad de la sensación dinámica", los futuristas utilizaron la superposición de imágenes y de manchas bulliciosas como recurso técnico para transmitir al público la impresión de movimiento. De esta manera, las líneas inclinadas, las vibrantes composiciones de color, la sucesión infinita de círculos y el principio de simultaneidad se conjuntaron artísticamente para crear una atmósfera física y psíquica en donde prevalecía la sensación de vértigo.

El Futurismo, ciertamente, ha sido la aportación estética más importante de la Italia del siglo XX. Los pintores que participaron en el movimiento fueron: Umberto Boccioni (muerto durante la guerra), Carlo Carrá (creador del cuadro *Los funerales del anarquista Galli*), Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini.

En el terreno de la literatura, los futuristas pugnaron por la abolición de la sintaxis, de los adjetivos y adverbios y de la puntuación gramatical. Además de Marinetti, el genial ideólogo de este grupos artístico que se disolvió en 1915, otros poetas que participaron de la estética futurista fueron: Soffici, Palazzeschi y Govoni.

El Dadaísmo

Nacido de las entrañas sangrientas de la Gran Guerra, el movimiento dadá representó la crítica más radical, desde el universo de la estética, a las instituciones sociales y políticas creadas por los seres humanos. Efectivamente, en la rebeldía iconoclasta de los dadaístas se manifestó un profundo desencanto: ya no era posible, debido a la contundencia de la irracionalidad implícita en la guerra inter imperialista, creer un minuto más ni en las sagradas instituciones como el ejército, la iglesia, la familia, el Estado, ni tampoco en conceptos vacíos como el orden, el progreso, la felicidad y la patria.

El Dadaísmo, desde esta perspectiva, fue la respuesta visceral que los artistas antepusieron a la crisis de esos valores tan sacralizados a lo largo del proceso de modernización occidental. No fue la reacción politizada o filosófica de los expresionistas, más bien significó el repudio instintivo y sarcástico de todo lo

existente, incluido el propio quehacer artístico. El año de 1916, en el cabaret Voltaire de Zurich, el poeta Rugo Ball y sus distinguidos amigos Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Jean Arp y Hans Richter le dieron vida al proyecto de repudiar y desmitificar el arte a través del arte. En el *Manifiesto dadá*, redactado por Tristan Tzara en 1918, quedó establecido que, frente a la sagrada racionalidad e institucionalidad del mundo moderno, los dadaístas debían enarbolar la ironía, la blasfemia, la sinrazón, el absurdo, el juego, el azar, la espontaneidad, la intuición, la pasión y el anti arte.

La poética dadá (alocución francesa que alude a un caballito de juguete) rápidamente alcanzó el grado más alto de anti academicismo en la historia del arte, al proponer la total abolición de la rima, la composición simétrica, la concatenación lógica, los cánones de belleza, el buen gusto, los museos, las academias y el concepto mismo de arte.

Fue en las páginas de la revista *Dadá*, la cual contó con la colaboración de Francis Picabia y Marcel Duchamp (quienes representaron al movimiento en los Estados Unidos durante la célebre Armory Show), donde se comenzó a reflexionar en tomo de la importancia de lo fortuito para la creación artística. En efecto, varios años antes que los surrealistas, fueron precisamente los dadaístas quienes inventaron el poema accidental y experimentaron con la composición automática. Así tenemos el ejemplo de Jean Arp, artista que cortaba pedacitos dispares de papel para luego mezclarlos y dejarlos caer con la intención de que en el suelo conformaran figuras caprichosas, a las cuales pegaba en forma de *collage*.

Además del arte aleatorio, otra de las grandes creaciones de los dadaístas fue la exposición-espectáculo, por medio de la cual se pretendía que el público, una vez provocado por las obras montadas, tomara conciencia de su papel activo como cocreador de los objetos "estéticos". Un caso memorable tuvo lugar en la muestra dadá de 1920 en Colonia, donde los artistas invitaron a los espectadores a que rompieran todo lo que ahí se exhibía, y éstos, tímidos al principio y divertidos al final, acometieron con gusto festivo su tarea destructiva. Así entonces, no existe duda alguna de que el movimiento dadaísta fue un antecedente importantísimo de los *happenings* surgidos en los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

El representante más conspicuo del Dadaísmo como un arte iconoclasta y autoparódico fue Marcel Duchamp. Con él se llegó al paroxismo en esta tendencia que deseaba la desacralización del arte en tanto que "situación estética", es decir, como proceso por medio del cual un sujeto creador inventa una nueva realidad artificial que aparece significativa y bella en sí misma. Obras suyas como la rueda de una bicicleta montada en un taburete (1913), el sacador de botellas (1914), el objeto vacío conteniendo el aire de París (1915), el urinario con su firma (1917), la Gioconda con bigotes y todos los *ready-mades* corroboraron la absoluta transvaloración que sufrió el arte a consecuencia de la rebelión dadaísta.

Las aportaciones del Dadaísmo: la creación aleatoria, la reivindicación de la actitud provocadora del artista, la participación activa del público y la

desmistificación de la praxis artística, significaron ciertamente un parteaguas en la historia del arte. Asimismo debe subrayarse que los dadaístas prefiguraron las estéticas surgidas en la segunda mitad del siglo XX: los *happenings*, el arte pop, el arte cinético y el arte conceptual.

Debido a su nihilismo intrínseco ya su profundo auto cuestionamiento estético, el Dadaísmo sólo podía desembocar en un suicidio: su pronta negación de sí mismo como movimiento artístico. De esta forma, una vez iniciada la década del veinte y superada ya la propuesta sin salidas del arte dadá, al poco tiempo apareció en Francia la poética surrealista.

El Surrealismo

Con este nombre aludimos a una tradición estética y revolucionaria de enormes implicaciones éticas y políticas, a una actitud de perenne búsqueda de la libertad a través del arte. El espíritu subversivo de los surrealistas se expresó en su visión crítica de la normatividad institucional (las iglesias, las burocracias, el ejército, el Estado, etc.) y en el repudio más absoluto del autoritarismo y la mediocridad imperantes en la sociedad tecnoburocrática moderno-occidental.

La rebelión estético-moral surrealista, a pesar de su apasionado radicalismo antiinstitucional, no incurrió en la crítica iconoclasta y nihilista que caracterizó al Dadaísmo. Los surrealistas, por el contrario, fueron propositivos y constructivos, quisieron trascender el racionalismo pragmático, la artificialidad y el tedio de la vida cotidiana, apelando a la imaginación y la fantasía como los únicos caminos hacia una expresión libre, intensa y genuina de los seres humanos.

Una vez que Tristan Tzara pronunció su *Oración fúnebre del Dadaísmo* (Weimar, 1922), André Breton emprendió la tarea de redactar el *Manifiesto Surrealista* (París, 1924), texto capital de nuestra cultura, en el cual se establecieron los lineamientos de la poética del grupo y se le rindió un sentido homenaje a G. Apollinaire, quien fue el precursor del movimiento estético en ascenso.

Preocupados por encontrar la "surrealidad", ese estado espiritual en donde convergen el sueño y la vigilia, los miembros de la Central Surrealista invocaron el ejemplo artístico de una gran cantidad de antecesores e ilustres maestros: el Bosco, Brueghel, Baldung, Arcimboldo, Fuseli, Blake, Goya, Friedrich, Bocklin, los *ready-mades* de Marcel Duchamp y la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, en artes plásticas; y de Sade, Lautréamont, Nerval, Poe, Baudelaire, Rimbaud y Jarry, en literatura.

Las temáticas predilectas y obsesivas de los surrealistas giraron en torno de tres paradigmas: la creación automática (preconsciente), la reivindicación del azar (los juegos artísticos como el de "cadáveres exquisitos") y la recuperación estética del mundo onírico asociado con el despliegue de la fantasía.

La concepción surrealista, interesada en conjuntar el espíritu lúdico con la moral libertaria, encontró apoyos teóricos en las reflexiones de Freud sobre la sexualidad y el inconsciente, y en la crítica de Marx a la enajenación que genera la sociedad capitalista.

En noviembre de 1925, la galería Pierre de París cedió su espacio para la primera gran exposición de los surrealistas y sus amigos; en ella participaron: Jean Arp, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Paul Klee, André Masson, Joan Miró, Pablo Picasso y Man Ray. La historia posterior del movimiento tuvo momentos contrastantes de luz y sombra: a) La excesiva politización del movimiento cuando Aragon, Péret, Breton, Éluard y Unik ingresaron al Partido Comunista Francés (PCF); b) La aparición en 1930 del *Segundo Manifiesto Surrealista* redactado también por Breton, y el cambio de nombre de la revista, que de *La revolución surrealista* pasó a denominarse *El surrealismo al servicio de la revolución*; c) La exclusión de los "disidentes" como Artaud, Soupault y Desnos, y el repudio a personalidades de la talla de Georges Bataille, Max Ernst y Jacques Prévert, a quienes se les reclamaba ser demasiado "independientes" del movimiento; d) La vuelta a la autonomía y la libertad políticas que siempre predicaron los surrealistas cuando, con excepción de Louis Aragon, rompieron con el PCF en 1933, y cuando, desde 1935, comenzaron a criticar el "realismo socialista" y la dictadura estalinista; g) La salida de Salvador Dalí de la Central Surrealista en 1938- 1939, debido a su enorme distanciamiento político y moral con respecto al ideario del grupo; y f) La dispersión de los surrealistas durante la guerra y los trabajos últimos de Breton en torno del "amor loco", el deseo y la posibilidad de emprender la revolución individual a través del arte.

El legado surrealista, no obstante algunos de sus avatares desafortunados (el sectarismo y autoritarismo de Breton), resulta en la actualidad de enorme trascendencia: ya se trate de la exploración del mundo onírico y del automatismo como fuentes de creación artística, o bien de la actitud ético-libertaria que finalmente se impuso como su más esencial portaestandarte.

Además de los autores citados, otros creadores que estuvieron cercanos o bajo la influencia de la estética surrealista fueron: René Magritte, Paul Delvaux, Roberto Matta, Yves Tanguy, Arshile Gorky, Leonora Carrington, Remedios Varo, en la pintura; Raymond Queneau, Jacques Prévert, Aimé Césaire, René Char y César Moro, en la literatura; y Luis Buñuel, en el cine.

El arte abstracto

No hay duda de que la crisis civilizatoria vivida durante las primeras tres décadas de este siglo fue uno de los factores explicativos de la paulatina disolución de los contenidos figurativos y, por ende, de la aparición del abstraccionismo en el arte.

Cuatro fueron los ejes estéticos de este proceso progresivo y radical, mediante el cual se dejó de lado cualquier correspondencia directa con los objetos reconocibles de la realidad: el Abstraccionismo Lírico, el Orfismo, el Suprematismo

y el Neoplasticismo. En cada uno de estos estilos artísticos, aunque con diferentes justificaciones teóricas, el color, el volumen, la línea o la composición formal y expresiva fueron los elementos de referencia estética que pasaron a constituirse como el *contenido* mismo del cuadro.

Vasili Kandinsky pintó en 1910 las primeras acuarelas abstractas, en donde ya no aparecía la representación realista o naturalista de los objetos, sino más bien la recreación romántica y subjetivista de esas "vibraciones espirituales" que para el pintor significaban la esencia de la realidad. Gracias a este Abstraccionismo lírico, que luego desarrolló tanto en *El Jinete Azul* como en la Bauhaus, Kandinsky fue el primer artista plástico en explorar la dimensión emotiva y espiritualista que puede emerger a través de la creación estética basada en la no figuración. Sus reflexiones teóricas las dejó escritas en dos textos centrales del arte de este siglo: *De lo espiritual en el arte* (1912) y *Punto y línea sobre el plano* (1926).

En Francia, como una derivación abstracta del Cubismo, surgió el *Orfismo*, palabra acuñada por Apollinaire. Este movimiento abstracto, que concibió los juegos cromáticos como la esencia del cuadro, apenas duró dos años, de 1912 a 1913. Robert Delaunay, con sus *Discos simultáneos* y sus *Ritmos circulares*, fue el máximo representante de este estilo artístico no figurativo, al cual en cierta forma también pertenecieron pintores como S. Delaunay-Terk, F. Picabia, M. Duchamp y F. Kupka. Kazimir Malevich publicó en 1915 *Del cubismo al suprematismo*, libro que ofrece una reflexión acerca del espacio ilimitado y sobre la eliminación de las determinaciones sensoriales como elementos conducentes hacia la "substancia absoluta": la nada.

Creaciones suyas como el *Cuadrado negro sobre fondo negro* y el *cuadrado blanco sobre fondo blanco*, en efecto, intentaron reproducir la imagen abstracta del "espíritu puro". En otras de sus obras, Malevich utilizó el rectángulo, el círculo, el triángulo y la cruz con el propósito de recrear el "arte desenmascarado". En 1916, algunos pintores rusos, también vanguardistas, se adhirieron al Suprematismo: Popova, Suetin, Rozanova, Rodchenko y El Lissitzky.

En Holanda, la revista *De Stijl*, fundada en 1917 por Theo van Doesburg, le dio cobertura y difusión a las teorías neoplasticistas de Piet Mondrian. Este pintor pensaba que el tema plástico debía sustentarse en el equilibrio dinámico entre la forma (estructuras, lineales verticales y horizontales) y los colores básicos (azul, amarillo, rojo, blanco y negro). En 1920 Mondrian editó su ensayo *El Neoplasticismo*, en el cual hizo una disertación sobre la necesidad estética de prescindir de las fantasías y la imaginación creadora, en aras de conseguir la plenitud de la experimentación plástica mediante un lenguaje preciso, formalizable y universal.

El sentido artístico de la obra de Mondrian, logrado a partir de líneas horizontales y verticales, influyó enormemente en el movimiento de la Bauhaus y, a través de éste, en todo el arte decorativo, publicitario e industrial del siglo XX.

El Expresionismo 11: La Nueva Objetividad

A pesar de no haberse convertido en una escuela o asociación formal específica, este estilo artístico nació y creció en Alemania durante el periodo de la República de Weimar (1918-1933). El contexto histórico de esta época, primordial para entender el ánimo contestatario de la nueva corriente estética, estuvo determinado por acontecimientos como los que a continuación se exponen: una atmósfera social afectada por los intentos fallidos de revolución comunista en 1918 -1919 (los espartaquistas) y en 1923; un florecimiento artístico-cultural sin precedentes que contrastaba con la mediocridad política de los gobiernos social demócratas en el poder; un sistema económico devastado e hiperinflacionario, resentido por los impuestos que como país derrotado Alemania tenía que pagar a las potencias vencedoras; un clima de resentimiento y de anhelos revanchistas que evidenciaban el repudio a la ocupación y partición del territorio germano, decretadas por el Tratado de Versalles; y un contexto propicio para el renacimiento del militarismo imperialista prusiano, amalgamado a las proliferantes fuerzas nacionalistas y racistas lideradas por los nazis.

Los neo-objetivistas crearon un arte hipercrítico que además de recrear estéticamente las lacras heredadas por la guerra, también hizo la denuncia, con gran sentido anticipatorio, de la gestación del universo ideológico totalitario. En este sentido, por su perfil cuestionador, insatisfecho y rebelde, los artistas de esta tendencia pueden ser considerados representantes de la última fase, la más politizada, del Expresionismo alemán.

Frente a la intensa subjetividad atormentada (El Puente) y lírica (El Jinete Azul) de los viejos expresionistas, los neo-objetivistas quisieron hacer una estética basada en la captación precisa y documental de la realidad. Ellos pensaban que la única forma posible de realizar la crítica certera y eficaz de las contradicciones sociales del capitalismo, de la ineptitud de la clase política germana y de la prepotencia del ejército alemán era a través de un arte objetivo y verista que tuviera como apoyos a la fotografía, el reportaje periodístico, el documental cinematográfico y el informe sociológico de la realidad. Así pues, por un lado, estos artistas se deslindaron tanto de la abstracción geométrica de los cubistas y futuristas, como del temperamento tempestuoso y dramático de los primeros expresionistas; pero, por el otro, representaron, debido a su temple iracundo y subversivo, la continuación y al mismo tiempo el ocaso del Expresionismo germano.

Con objeto de concientizar políticamente y de conmover moralmente a su público, los neo-objetivistas recurrieron a un arte realista que hacía énfasis en la descripción minuciosa y precisa de las cosas, pero que, asimismo, no dudaba en utilizar la ironía, el sarcasmo y la franca deformación y exageración de la forma como se manifiesta la vida.

Más que su lado positivista y funcionalista, en los expresionistas de la Nueva Objetividad predominó la vertiente contestataria y comprometida, su "naturalismo ardiente". Este espíritu crítico que eligió el arte para rebelarse en contra de la

sociedad tecnoburocrática, puede encontrarse en la obra pictórica de George Grosz, Otto Dix y Max Beckmann; en los textos y escenificaciones teatrales de Max Reinhardt, Erwin Piscator, Ernst Toller y Bertolt Brecht; en las poesías de Ernst Stadler, Georg Heym y Georg Trakl; en las novelas de Alfred Döblin y Heinrich Mann; y en el cine de Fritz Lang (*El Dr. Mabuse, Metrópolis*); Josef von Sternberg (*El ángel azul*), Robert Wiene (*El gabinete dei Dr. Caligari*) y Friedrich Murnau (*Nosferatu*).

Un movimiento artístico emparentado con el talante subjetivista, altamente colorístico y temperamental de los expresionistas se desarrolló en Francia durante las primeras décadas del siglo: XX, nos referimos a la denominada Escuela de París. Se trata de un grupo de notables pintores trasterrados, todos ellos judíos, que vivieron en los barrios bohemios de la ciudad luz: Soutine (lituano), Chagall (ruso), Modigliani (italiano), Pascin (búlgaro) y Kisling (polaco).

En otro ámbito geográfico, y dada su importancia artística, no es posible dejar de citar los nombres de dos brillantes expresionistas austriacos: Egon Schiele (quien murió a los veintiocho años, en plena efervescencia creativa) y Oskar Kokoschka. *La Bauhaus*. La vinculación del arte y la sociedad, de la estética y la política quedó plenamente reflejada en el proyecto de utopía social representado por la Escuela de Arte, Arquitectura y Diseño fundada por Gropius en 1919.

Ya fuera en los tiempos de su residencia en Weimar o en su época de la ciudad de Dessau (que va de 1925 a 1933), la Bauhaus siempre estuvo preocupada por la fusión creativa de todas las artes, en el marco de una sociedad altamente tecnificada y con la perspectiva de contribuir a la edificación de un mundo más justo y democrático. De acuerdo con este ideal, cuyos antecedentes teóricos los encontramos en las reflexiones de William Morris, resultaba imprescindible abolir las diferencias entre las bellas artes y los oficios. La arquitectura, explicaba Gropius, debía ser el punto de partida para la integración de las artes en un mismo proyecto: conjuntar la utilidad y la belleza de los objetos en un *arte total* al servicio de la sociedad. Desde esta perspectiva, en el edificio del futuro aparecerían, espléndidamente armonizados, la arquitectura, la pintura, la escultura y el diseño industrial. El desarrollo tecnológico y la productividad de la máquina también tenían que ponerse al servicio de la colectividad, creando así las condiciones para un *arte integral* que propiciara el nacimiento de un hombre nuevo, capaz de amalgamar los sentidos y la razón, la emoción y el intelecto, la teoría y la práctica, la artesanía y el arte.

La propuesta estética de la Bauhaus, a pesar de que con el ascenso del nazismo fue liquidada en Alemania al considerársele como ejemplo del "arte degenerado", afortunadamente logró sobrevivir gracias a su traslado de residencia hacia los Estados Unidos. Fue aquí, aunque sin la carga utópico-política de antaño, donde consiguió ramificar sus trascendentales aportaciones en los campos de la arquitectura, la pintura y el diseño decorativo, publicitario e industrial.

Las grandes personalidades que enseñaron en la Bauhaus fueron: Walter Gropius, Vasili Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Oskar Schlermer, Laszlo Moholy-Nagy, Johannes Itten, Josef Albers, Hebert Bayer, Mies van der Rohe y Hannes Meyer.

Los frutos artísticos de la Bauhaus en el terreno de la arquitectura, para sólo citar un caso, han sido tan importantes como la obra constructiva legada al mundo por algunos de los más importantes arquitectos del siglo XX que a continuación recordamos: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Peter Behrens, Alvar Aalto, Richard Neutra, Oscar Niemeyer, Félix Candela, Ero Saarinen y Minoru Yamasaki.

Para comprender la dinámica sociohistórica de la segunda mitad de este declinante siglo XX, resulta útil partir de la Tercera Revolución Industrial, identificada con la aparición de la cibernética, la robotización, la biotecnología, los rayos láser, los microcomponentes, los satélites y naves espaciales, los materiales plásticos y sintéticos, el empleo pacífico de la energía nuclear, la difusión masiva de la televisión, el cine, los fotomontajes y, últimamente, la telefonía celular y los videos. Aspectos técnicos y científicos empleados en y para el servicio de una sociedad tecnoburocrática de masas, ya fuera en su modalidad socialista o capitalista.

A partir de la conferencia de Yalta (1945), el mundo se dividió en dos grandes bloques político-militares: por un lado, el mundo occidental capitalista, liderado por los Estados Unidos y representado en la OTAN (1949) y, por el otro, los países del orbe socialista, encabezados por la URSS y aglutinados en el Pacto de Varsovia (1955).

La segunda posguerra estuvo signada por diferentes conflictos y fenómenos sociopolíticos de inevitable mención: la "guerra fría" y la política de disuasión nuclear entre las dos superpotencias; los procesos de descolonización y de revolución política en naciones como India, China, Vietnam, Argelia, Cuba, Tanzania, Mozambique, Angola, etc.; la transferencia de tecnología y de capitales, así como el intercambio desigual entre los países del Norte y los del Sur; el ascenso vertiginoso y luego, a partir de los años setenta, la decadencia de la hegemonía imperial norteamericana; el auge de Alemania y Japón como grandes emporios económicos del mundo contemporáneo; la estrepitosa caída del modelo dictatorial del "socialismo real", a fines de los ochenta; y en esta última década del siglo: el paulatino declive del neoliberalismo económico, la consolidación del socialismo de mercado en la imponente China, el resurgimiento de los movimientos neofascistas y ultranacionalistas, y la tendencia de las naciones a integrarse en grandes zonas de libre mercado como estrategia para intentar sobrevivir a la aguda competencia comercial inter capitalista.

Así pues, vivimos en un mundo aquejado por una profunda crisis moral y civilizatoria, cuyas expresiones más notorias son: la anomia institucional, el

incremento de la violencia y el desempleo, el ocaso de las ideologías utópicas, la ausencia de valores éticos, el creciente burocratismo, el control del poder por parte de las élites, la explosión demográfica incontenible, la destrucción ecológica del planeta, y la persistencia de enormes desigualdades económicas y políticas entre los Estados, las clases y los individuos.

No hay duda, igualmente, de que los sistemas filosóficos como el existencialismo (Sartre), el marxismo (Gramsci, Althusser, Della Volpe, Marcuse, etc.), el estructuralismo (Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Barthes), y el neoliberalismo (Hayek, Friedman, Von Mises, etc.) han cedido su lugar al universo teórico ecléctico, escéptico y polimorfo que es el que caracteriza a la sociedad posmoderna, en donde sobresale la impronta individual de autores disímiles como Lyotard, Vattimo, Habennas, Luhmann, Apel, Rawls, Deleuze, Finkielkraut, Baudrillard y Lipovetsky.

A continuación haremos una reconstrucción sucinta de algunos de los estilos artísticos surgidos después de la Segunda Guerra Mundial. Dada la complejidad del tema, producto de la riqueza y abundancia de géneros, escuelas, tradiciones y personalidades existentes en las diferentes artes y en la literatura, nuestro foco de atención se concentrará exclusivamente en el caso específico de las pinturas europeas y norteamericanas contemporáneas.

El Expresionismo abstracto

En Nueva York, durante los años cuarenta y el primer lustro de los cincuenta, se desarrolló la famosa *Action-painting* o Expresionismo abstracto. Artistas connotados como Hans Hofmann, Jackson Pollock, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Clyfford Still, Franz Kline, etc., utilizaron técnicas pictóricas que se apoyaron en los efectos creativos del azar, en la improvisación psíquica, en el automatismo inconsciente, y en la gestualidad temperamental de gotear y derramar la pintura sobre el lienzo. Indudablemente, los expresionistas abstractos abrevaron en la fuente nutricia de los dadaístas, expresionistas alemanes y surrealistas.

El conflicto bélico de 1939-1945 dejó en el ambiente su huella sanguinolenta y traumática: las imágenes realistas de los hombres y las cosas se disolvieron en un mar huracanado de colores, formas y texturas. Los expresionistas abstractos, a través de esta explosión pictórica de emociones turbulentas, reprodujeron metafóricamente el mundo desquiciado y carente de sentido racional que les había tocado vivir.

El informalismo

En la misma época y sobrellevando idéntico ambiente de caos y desazón espiritual que los expresionistas abstractos, en la Europa de posguerra nació la corriente artística de los informalistas.

La náusea y el vacío existencialistas se reflejaron estéticamente en esta poética de lo informe que, de manera magistral, recrearon autores como Dubuffet, Fautrier, Wols, Michaux, Hartung, Mathieu, Tapies y Tobey. En todos ellos, distanciados del abstraccionismo geométrico, observamos la explosión subjetiva, la fantasía del subconsciente, la exaltación de lo irracional y el temperamento expresionista, todo lo cual desembocó en una riquísima experimentación con la estructura y el significado plástico de la materia, haciendo particular énfasis en las posibilidades pictóricas de las texturas.

El Minimalismo

A fines de los años cincuenta y durante los sesenta surgió, como reacción estética frente al Expresionismo abstracto; la pintura minimalista. Estos pintores trataron de quitarle emotividad y artificio al objeto artístico, y con ese propósito redujeron al mínimo el trabajo creador. Lo importante, desde esta perspectiva, era la utilización de objetos triviales de la vida cotidiana y de formas geométricas elementales que no tuvieran contenido expresivo ni complejidad conceptual.

Del Minimalismo de artistas como Ad Reinhardt, Kenneth Noland, Tonny Smith, Frank Stella, Carl Andre, Don Judd y Robert Rauschenberg se transitó rápidamente a los cuadros monocromáticos del *Color field-painters*: Mark Rothko, Barnett Newman y Clyfford Still. Estos creadores quisieron alcanzar un estado espiritual sosegado y tranquilizador que al mismo tiempo fuera armónico y decorativo. Para obtener esa "emoción sublime", recurrieron a los campos de un solo color: blanco, negro, rojo, etc. Su objetivo consistió en llevar a cabo una apropiación apacible y silenciosa del mundo, sin dejar por ello de tener una función plástica de gran sofisticación intelectual, que ciertamente resultó de muy difícil asimilación estética para el gran público.

El arte pop

La hegemonía mundial del imperialismo norteamericano, con su modelo de vida opulento y tecnocrático y su cultura de masas consumista y despilfarradora, alcanzó su mayor auge en los años sesenta, precisamente en la época del florecimiento del arte pop.

Como contrapunto al predominio estético del Expresionismo abstracto y del Minimalismo, a fines de la década del cincuenta surgió, primero en Inglaterra (Richard Hamilton y compañía) y luego en los Estados Unidos, el movimiento neofigurativo y neodadaísta representado por los artistas popo. Así llamados por el crítico Lawrence Alloway, estos creadores expusieron sus obras en las famosas galerías Oreen y Leo Castelli de Nueva York. Nos referimos a Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg, George Segal, Jim Dine, Roy Lichtenstein y James Rosenquist.

El arte pop, reivindicando el espíritu sarcástico y desmitificador de los dadaístas (Marcel Duchamp, en particular), recuperó el valor estético y el potencial comunicativo de las imágenes cotidianas y triviales de la sociedad de consumo: muebles, latas, *comics*, carteles publicitarios, basura, automóviles, retratos de artistas y políticos archiconocidos. Al sustentar su poética en la reproducción de esta clase de objetos, los artistas pop consiguieron dos metas torales: a) Superar, la escisión entre la alta cultura de consumo elitista y la sub cultura popular característica de la sociedad de masas; y b) Llevar hasta sus últimas consecuencias la autoparodia de una civilización que sacraliza la imagen de los productos que devora diariamente, sin importarle cuán banales' y efímeros sean esos utensilios tan indispensables para su estilo de vida.

A través de técnicas diversas como la serigrafía, el *collage*, los ensamblajes, la fotografía, etc., los creadores pop reflejaron, consciente o inconscientemente, los patrones sociales de conducta estadounidenses, con su prototípica mitificación del *star-system* hollywoodense, la fetichización de los objetos más emblemáticos del estatus socioeconómico y la comercialización infinita de cualquier mercancía por medio de su manejo publicitario. Es evidente entonces que el arte pop contiene en su expresión estética un doble mensaje sociológico: por un lado, reproduce fielmente el *american way of life* basado en la competencia y el arribismo social como claves para conseguir el éxito individual y por el otro, al retratarla tal cual es, lleva a cabo la crítica de esta misma sociedad antropófaga que progresivamente conduce a la cosificación y alienación de las relaciones humanas.

Una de las más importantes aportaciones del arte pop fue la demostración de que cualquier producto de la sociedad de masas, tratado en forma creativa y con técnicas artísticas apropiadas, podía ser redimensionado en su intrínseco simbolismo visual y poder comunicativo hasta convertirlo en una obra de arte.

Gracias a la efectividad plástica de su obra (las series de sopa Campbell's, Coca-Colas, Giocondas, Muertes y desastres, los retratos de Mao, Lenin, Marilyn Monroe, Elvis Presley y de sí mismo) Andy Warhol, el más famoso de los artistas pop, fue quien mejor consiguió plasmar tanto la desmistificación de las imágenes más recurrentes de los *mass-media*, como la explotación de ese rico y enigmático potencial estético que conllevan estos emblemas de la "sociedad del espectáculo".

El arte óptico y cinético

Debido a los enormes avances científicos en la física y en la tecnología aplicada fue que, durante los años sesenta, pudo surgir el arte óptico y cinético. Dos fueron los objetivos estéticos de este movimiento artístico liderado por Victor Vasarely: a) Explotar al máximo las ambigüedades psicológicas, los juegos visuales y las ilusiones ópticas en la recepción de los productos estéticos; y b) Motivar la participación activa, pedagógica y lúdica del espectador en la recreación perceptual suscitada por los cambios de color, luz y forma de los objetos artísticos.

En efecto, cuestiones como la repetición serial, los efectos cinéticos, los diseños geométricos y las combinaciones reiterativas de colores se conjuntaron en obras que invitaban al público a divertirse, aprender y colaborar en la creación estética, ya fuera a través de mover y recomponer las figuras o mediante la captación y recreación de los múltiples efectos visuales que las obras sugerían al espectador.

El arte óptico tuvo exposiciones notables como las del Constructivismo cinético de 1963 y la denominada *The Responsive Eye* de 1965, las dos montadas en Nueva York. A este movimiento artístico pertenecieron creadores de la estatura de Agam (con sus pinturas polimórficas), Albers, Ascott, Yvaral, Bridget, Riley, Le Parc, Anuszkiewicz, Soto y Bury.

Los happenings

Los intentos por huir del confinamiento que representaban los espacios reducidos de las galerías de arte, así como la búsqueda de una expresión colectiva que fuera más libre y emotiva se conjugaron para que, a fines de los años cincuenta y durante los sesenta, aparecieran los *happenings*. Allan Kaprow fue quien le dio nombre y Jacques Lebe¹ quien fundamentó teóricamente a este movimiento teatral, festivo y espontáneo, que tuvo sus primeras manifestaciones en los espectáculos públicos montados por *John Cage*, Robert Rauschenberg y lean Tinguely. Otro antecedente, pero en un contexto europeo, lo fue el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud.

En los *happenings* se buscaba la participación activa del público, concebido éste como un sujeto cambiante e improvisado, capaz de compenetrarse física y psíquicamente en una experiencia colectiva y catárquica. Asimismo, los creadores de estas experiencias lúdicas deseaban la conformación de un *arte total*, por medio del cual se obtuviera la síntesis estética de la música, la literatura, el teatro y la vida misma.

Con el propósito de fusionar al cuerpo y la mente, el sujeto y el objeto, la cotidianidad y el arte, emergieron grupos artísticos como Fluxus, Gutai, etc., y autores como Joseph Beuys, Jim Dine, Otto Mühl, George Brecht y WolfVostell.

Apuntes sobre la posmodernidad

En los últimos treinta años de este feneciente siglo XX, el arte ha vivido un despliegue vastísimo y polimórfico de estilos, tendencias y expresiones estéticas individuales que, en la mayoría de los casos, vuelve problemático cualquier intento de clasificación académica o estilística. La actual praxis artística, más que pretender formalizarse a través de programas o tradiciones específicas, busca subsistir como parte de un amplio abanico de manifestaciones creativas y autónomas que coexisten en un mundo posmoderno, el cual se caracteriza por la pluralidad, el eclecticismo, la existencia efímera, la disolución de los discursos totalizadores y la crítica de las vanguardias.

Con el objetivo de ofrecer una idea general de las preocupaciones estéticas surgidas en este ámbito finisecular, tan heterogéneo y heterodoxo, hemos escogido únicamente los siguientes ejemplos: a) *El arte pobre*. Corriente artística desarrollada fundamentalmente en Italia, que se distinguió por su trabajo con materiales de uso cotidiano y de escaso o nulo valor, como la tela, la madera., los alambres y cualquier objeto destinado al desperdicio. Mario Merz, Luciano Fabro, Pino Pascali y Joseph Beuys intentaron, más allá de su actitud iconoclasta y anticomercialista implícita en su creación artística, extraerle el máximo poder energético y plástico a los objetos "pobres" y observar cuál era la reacción del público frente a ellos.

b) *El arte conceptual*. Con este movimiento contemporáneo nuevamente estamos ante la presencia de una inversión absoluta de los valores estéticos tradicionales, tan radical como aquella que llevó a cabo Marcel Duchamp con sus *ready mades* a principios de la centuria. Los artistas de esta tendencia le confirieron más importancia al concepto, al proyecto mental, que a la práctica creativa o al objeto artístico concreto. La idea, en sí misma, adquirió mayor importancia que la forma materializada en un producto determinado. Así pues, como reacción subversiva frente al manejo fetichista y usurero del arte en manos de galerías, museos y marchantes, los conceptualistas antepusieron una experiencia estética efímera y antiemocional de imposible o improbable explotación comercial. Para ejemplificar este "arte como idea", Joseph Kosuth expuso en 1965 una silla real, sobre la cual estaba la fotografía de esa misma silla y una definición de la noción de silla, derivada de un diccionario.

De igual forma, buscando la evasión del comercialismo y de la cosificación y mitificación del objeto artístico, en los años sesenta (en directa retroalimentación con los *happenings*) surgieron tendencias como el *Body-art* y el *Land-art*. En el primer caso, utilizando el cuerpo como materia de experimentación estética, tenemos el ejemplo de Vito Acconci quien, en su obra *Frotamiento* de 1970, se produjo una llaga en el brazo después de estarlo tallando con extrema severidad. En el segundo caso, por lo general a través de exposiciones fotográficas, observamos las transformaciones físicas y perceptuales que los artistas de este movimiento consiguieron trabajando directamente sobre grandes extensiones de tierra (desiertos, montañas, etc.).

c) Más que de estilos y escuelas, el arte actual se ha identificado con el florecimiento de obras autónomas, personalísimas, como lo demuestra fehacientemente la creación neoexpresionista de Francis Bacon o la producción neorromántica de Balthus, para sólo mencionar dos notables ejemplos de la amplia constelación de creadores de la segunda mitad de nuestra centuria.

De cara al siglo XXI, quisiéramos hacer tres consideraciones generales sobre los desafíos y nuevos horizontes que enfrenta la praxis artística contemporánea: a) Es indudable que gracias a movimientos estéticos como el Dadaísmo, el arte pop, los

happenings y el arte conceptual se han ampliado considerablemente nuestros viejos parámetros interpretativos y críticos, por medio de los cuales analizábamos la relación entre sujeto artístico y objeto estético; también, y como consecuencia de lo anterior, se han transformado de raíz las antiguas y convencionales distinciones entre la belleza y la fealdad y entre el buen gusto y el mal gusto. Sobre este punto, Ariel Dorfles plantea una inquietante pregunta: ¿Cómo considerar de "buen gusto" "un hielo coloreado (Zorio), un bloque de cemento (Kalibal), un paquete de diarios entre dos planchas (Merz), una pila de carbón (Kounelliz), un hombre peludo que se masturba (Acconci) ... o un paquete de Christo?"

Ciertamente, basta una visita a cualquiera de las Bienales o Documentas del mundo del arte, para cerciorarse de cuán profunda ha sido la transmutación de los criterios estéticos nacidos en la Grecia clásica y fundamentados en la Europa moderna durante el siglo XVIII. Frente a esta realidad, en vez de invocar el viejo cliché de la "crisis del arte", habría que apelar, por un lado, al desarrollo de nuevas teorías estéticas que sean capaces de ofrecer explicaciones lucidas e imaginativas del fenómeno artístico que se está generando en las actuales circunstancias socioculturales y, por el otro, a la sabiduría del tiempo, la cual, más allá de los gustos subjetivos y de las modas aleatorias, sigilosamente va filtrando el verdadero arte del que no lo es.

b) Asimismo, resulta un hecho irrefutable que los recursos tecnológicos de hoy en día han revolucionado, en forma espectacular, la manera de hacer y concebir la producción estética. En la medida en que los creadores pueden actualmente generar imágenes a través de computadoras, radares y satélites, y en tanto que tienen la posibilidad de emplear en forma creativa los rayos gamma, las ecografías, los hologramas, los escáners, los diaporamas y las electrografías, todo esto nos conduce a un cuestionamiento y a una revalorización profunda del papel y la función de la praxis artística frente a la prodigiosa maquinaria tecnológica. En efecto, no es factible en esta época soslayar la pregunta de cuánta genialidad individual o artísticidad subsiste en obras producidas mediante computadoras, calculadoras electrónicas y generadores de frecuencia. Ante esta realidad, lo único que sí parece evidente es el hecho de que, paulatinamente y por desgracia, el talento personal está siendo substituido por un simple buen uso y un adecuado conocimiento simbólico-comunicativo de la tecnología requerida para, por ejemplo, generar música electrónica o imágenes artísticas emanadas de una computadora.

c) Por último, debe advertirse que los prodigiosos avances tecnológicos en la creación y reproducción estética, dejan en franca obsolescencia las consideraciones de Walter Benjamin sobre la progresiva pérdida del "aura" del arte cuando éste se sometía a los procesos de reproductibilidad técnica. En la actualidad suele suceder que, gracias a la sofisticación tecnológica alcanzada, las magníficas reproducciones fotográficas de un cuadro se vuelven, paradójicamente, más placenteras e impactantes que la propia contemplación directa de las obras originales en un museo. Así las cosas, es posible concluir que el empleo de la tecnología en el arte contemporáneo presupone infinidad de pros y algunos

contras, multitud de nobles perspectivas y de grandes retos; todo lo cual, por supuesto, nos debe motivar para la realización de nuevas reflexiones críticas en torno de la relación perenne y simbiótica entre la creación artística y la sociedad humana.

III. CONSIDERACIONES TEÓRICAS SOBRE EL SABER NOVELÍSTICO

1. RADIOGRAFÍA DE LA NOVELA HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA NOVELA

Con el propósito de no perdernos en una extensa e innecesaria (para los objetivos de este texto) disquisición sobre los distintos géneros literarios y el origen semántico de la palabra "novela", nos limitaremos a ofrecer una definición de ella que sea 10 más amplia, flexible y práctica. Concebimos la novela como una narración de considerable extensión, cuya estructura, ritmo y composición artísticos tienden a ser complejos, al tiempo que sus temáticas suelen abordarse de manera profunda y a través de un largo aliento. En esta acepción no se acentúa el carácter ficticio de la prosa, el tratamiento realista del ambiente o la importancia de los personajes y del argumento literario que tan esenciales fueron para el género durante los siglos XVIII y XIX.

La actual novelística, la que nació con las vanguardias artísticas en los albores de nuestra centuria, sin duda más abierta y radical que su predecesora, admite una amplia gama de posibilidades formales dentro del género: la novela de lenguaje, la novela polifónica (que integra la ficción y el ensayo), la novela tradicional, la biografía novelada, la novela histórica y la antinovela. Cualquiera de estas modalidades, sin que importen sus múltiples diferencias temáticas y estilísticas, cabe dentro de nuestra definición.

La novela, como género literario ampliamente difundido y reconocido, apareció en el siglo XVIII, cuando el desarrollo capitalista de las ciudades, de la industria y del comercio se conjuntaron para crear la conciencia burguesa moderna. En efecto, una vez que desaparecieron los corporativismos y las jerarquías medievales, y cuando ya los individuos se auto concibieron como sujetos autónomos, libres e iguales en términos políticos, se hizo posible la conjunción entre la novela como un género que describía en forma realista la vida cotidiana de la sociedad y el público lector de extracción burguesa, ávido de historias que alimentaran sus ideales y fantasías. Ciertamente, el contexto capitalista-industrial favoreció, tal cual lo planteó Ian Watt para el caso inglés, el surgimiento del realismo como forma idónea de recrear literariamente el nuevo orden burgués, y la emergencia del individualismo en tanto que actitud prototípica de la ideología liberal cada vez más difundida por la Europa moderna.

Los anhelos de incrementar el conocimiento, la voluntad de conseguir la verosimilitud, el espíritu de aventura y conquista, y el gusto por la indagación psicológica de las pasiones y los sentimientos, todos ellos elementos que forman parte de la práctica y el ideario burgueses, se manifestaron a través de esa explosión volcánica que fue la novela del siglo XVIII: *Tristram Shandy* y *Viaje*

sentimental de Laurence Sterne, *Tom Jones* y *Amelia* de Henry Fielding, *Pamela* y *Clarisa* de Samuel Richardson, *El vicario de Wakefield* de Oliver Goldsmith, *Moll Flanders* y *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, en Inglaterra; y *Cándido* de Voltaire, *La nueva Eloísa* de J. J. Rousseau, *Manan Lescaut* de A. F. Prévost, *Las amistades peligrosas* de Choderlos de Laclos, *El sobrino de Rameau* y *Jacques el fatalista* de Diderot, *Pablo* y *Virginia* de B. de Saint-Pierre, en Francia.

La novelística, hija dilecta de la modernidad capitalista, sustituyó a la epopeya antigua que todavía pertenecía y recreaba un mundo en donde imperaba el mito, la superstición y la concepción mítico-religiosa de la realidad. En narraciones célebres como el *Gilgamés*, *La Ilíada* y *La Odisea*, los hombres se encuentran determinados por los vaivenes de un destino trazado por la voluntad de los dioses; igualmente puede observarse cómo la acción individual se subordina a la praxis colectiva, sobresaliendo entonces la gesta heroica de un grupo o pueblo determinados. Así pues, los personajes mitológicos y épicos carecen de capacidad decisoria, están siempre a merced de fuerzas externas que fatalmente condicionan el desenlace de las peripecias y adversidades de los Individuos y conglomerados humanos. En la novela moderna, por el contrario, nos enfrentamos a personajes individualizados, de carne y hueso, con rasgos psicológico propios y una trama secularizada (exenta de injerencias míticas o religiosas) narrada con creciente realismo y verosimilitud.

Los héroes y las heroínas de la novela burguesa son sujetos autónomos que, consciente o inconscientemente, se encuentran en aguda confrontación con su medio ambiente, con otros individuos y consigo mismos. Su perpetua y afanosa búsqueda de un lugar en el mundo, de una ilusoria felicidad terrenal, los lleva casi siempre a toparse de narices con la "cruda realidad" del desencanto y la tragedia. Sí, con suma frecuencia, los mejores personajes de la novela moderna (Julián Sorel, Rastignac, Ana Karenina, Ema Bovary), al concluir su periplo, cargan un idéntico fardo: la "conciencia desdichada".

Como una expresión aislada frente al predominio literario de la lírica, el teatro y la epopeya, en la Antigüedad grecolatina existieron libros que, debido a su prosa realista y estructuración argumental, pueden considerarse como notables antecedentes de la novela moderna. Nos referimos al *Satiricón* de Petronio, el *Asno de oro* de Apuleyo, los textos satíricos de Luciano de Samosata ya la novela pastoril *Dafnis y Cloe* de Langa. Siglos más tarde, en plena sociedad prerrenacentista, salieron a la luz dos textos de narraciones breves que fueron capitales en el largo camino hacia la forma novelística; ambos se caracterizaron por su agudo sentido crítico y por su realismo conciso y depurado, aludimos evidentemente a *El Decamerón* de Boccaccio ya *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer.

No obstante que para la historia del género también son importantes los libros de caballería (el *Amadís de Gaula*, *Tirant lo blanch*, etc.), y la novela picaresca (*Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, etc.), debe precisarse que la génesis de la novela moderna se encuentra en tres obras que, gracias a su riqueza

lingüística, filosófica y psicológica, revelan la presencia vital de la naciente cosmovisión burguesa, con todos sus logros y contradicciones: *Gargantúa y Pantagruel* (1532-1564) de Rabelais, *Don Quijote de la Mancha* (1615) de Cervantes y *La princesa de eleves* (1678) de Mme. de La Fayette.

Y si en el siglo XVIII el género novelístico alcanzó por fin sus rasgos distintivos como lo son la estructuración coherente del argumento, la caracterización psicológica de los personajes, la descripción verista del ambiente, la aparición de un héroe problemático y autónomo, y la utilización frecuente de los diálogos en el proceso narrativo, durante el siglo XIX todos estos elementos encontraron su culminación en la novela realista. Algunos de sus más connotados representantes fueron: Goethe, Balzac, Dickens, Stendhal, Flaubert, Tolstoi, Melville, Twain, Dostoievski, Zola y Pérez Galdós.

En el trepidante periodo que comprende los últimos años del siglo XIX y las primeras tres décadas del XX, nuevas circunstancias histórico-culturales posibilitaron el nacimiento de la novela vanguardista. Sobre este punto no hay duda de que acontecimientos como la Segunda Revolución Industrial, el imperialismo colonialista, la Gran Guerra (1914-1918), la Revolución Rusa, la crisis económica de 1929 y el ascenso del nazifascismo, por un lado, así como la difusión de las teorías científicas y filosóficas de Nietzsche, Bergson, James, Heidegger, Freud, Einstein, Spengler, Wittgenstein, etc., por el otro, se conjugaron en un resultado común: la transmutación radical de los valores éticos y estéticos decimonónicos y el surgimiento de una *cosmovisión relativista*, oscilante entre el nihilismo y el pragmatismo, el escepticismo y el cientificismo, el pesimismo y el utopismo político.

Las novelas vanguardistas reflejaron este mundo caótico y vertiginoso gracias a que los escritores recurrieron a técnicas novedosas y revolucionarias en aquella época: la discontinuidad, la simultaneidad y superposición del tiempo y el espacio, el monólogo interior y los flujos de conciencia del presente al pasado y viceversa, los juegos atemporales con la estructura y la composición narrativa, y la aparición del lenguaje como un personaje central del texto novelístico.

De este inagotable suelo nutricio que ha sido la novela vanguardista surgieron infinidad de obras maestras: *En busca del tiempo perdido*, de M. Proust, el *Ulises* de Joyce, *La señora Dalloway* de V. Woolf, *Los monederos falsos* de A. Gide, *Niebla* de M. de Unamuno, *La montaña mágica* de T. Mann, *La conciencia de Zeno* de Svevo, *Los sonámbulos* de H. Broch, *El hombre sin atributos* de R. Musil, *El proceso* y *El castillo* de Kafka, y *El sonido y la furia* de W. Faulkner.

LA NOVELA COMO FUENTE DE SABIDURÍA

Quizá sea Milan Kundera el escritor que más y mejor ha insistido en la *dimensión filosófica* de la novela, al concebirla como "una meditación sobre la existencia a través de personajes imaginarios". Sean ficticias o no, las creaciones del novelista ciertamente constituyen una reflexión en torno de los individuos y la sociedad, una

bella forma de escrutar el alma humana ofreciéndonos a través de un solo golpe de luz: diversión y conocimiento, evasión y comprensión, placer estético y filosofía. "La novela -aduce Kundera- acompaña constante y fielmente al hombre desde el comienzo de la Edad Moderna. La 'pasión de conocer' (...) se ha adueñado de ella para que escudriñe la vida concreta del hombre y la proteja contra 'el olvido del ser', para que mantenga el mundo de la vida bajo una iluminación perpetua". En este sentido, la novela puede considerarse una parte consustancial y una veta riquísima de la memoria histórica de los pueblos. Efectivamente, *Don Quijote de la Mancha*, *La guerra y la paz*, *Doctor Fausto*, *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad* son testimonios que *revelan* ya la vez *preservan* la realidad sociocultural del tiempo y el espacio específicos de donde emergieron como obras creativas de trascendencia universal.

El espíritu de un pueblo, la atmósfera física y social de una época, la personalidad sobresaliente de ciertos individuos, la impronta positiva o negativa de las tradiciones, todo ello queda plasmado en ya través de la novela, concebida como una indagación concreta sobre la complejidad y el misterio propios de la existencia humana.

Aunque los novelistas no sean historiadores, ni sociólogos o profetas, gracias a su labor creativa descubren diversos aspectos ignorados del acontecer social, amplían los horizontes de nuestra comprensión intelectual y contribuyen a cultivar la sensibilidad artística del público lector. Para conseguir estos resultados, los escritores no hacen otra cosa que emplear con sagacidad los recursos técnicos y las modalidades específicas de la novela. Así entonces, tenemos que la creación literaria de personajes ficticios o históricos, la descripción verista o transfigurada del medio ambiente, la recreación naturalista o metafórica del lenguaje, se convierten en los elementos que le sirven a los artistas para el proceso paulatino de ir desenmascarando la realidad hasta dejarla en su más prístina esencia, por dolorosa o terrible que ella sea. De esta forma, la develación progresiva de las apariencias se convierte en un alumbramiento de verdades que, a su vez, desemboca en una liberación catártica por la vía prodigiosa del arte.

Las ciencias sociales desarrolladas durante los siglos XIX Y XX, gracias a sus estudios objetivos, sistemáticos y experimentales, han contribuido enormemente al conocimiento económico, sociológico, antropológico y psicológico de la sociedad humana. Empero, como lo advierte Kundera, sin la maravillosa participación de la novela (y del arte en general), ¿cuánto sabríamos del amor, los celos, la seducción, el odio, la venganza, el dolor, la nostalgia, la decrepitud, el deseo erótico, el espíritu de aventura, la ambición de poder y el temor a la muerte? Dado que la teoría científica procede generalmente a través de abstracciones, deducciones racionales, muestreos estadísticos, tipos ideales, etc., no es capaz de alcanzar la sutileza, la profundidad y la emotividad que sí pueden, en cambio, conseguirse mediante novelas que recrean las creencias, pasiones, ilusiones, frustraciones y los sentimientos de toda índole que concreta y diariamente disfrutan y padecen los individuos.

En este sentido y a manera de ejemplo, no deberían existir **dudas** en tomo a las notables diferencias existentes entre, por un lado, el excelente estudio sociológico de Émile Durkheim sobre la relación que guarda el suicidio con respecto a la mayor o menor integración de los individuos a su sociedad y, por el otro, las narraciones novelísticas de Flaubert y Tolstoi que nos hacen sentir las pasiones y comprender las causas concretas que llevaron al suicidio a Madame Bovary y Ana Karenina. Es cierto, pues, como bien lo dice Kundera, que "la novela conoce el inconsciente antes que Freud, la lucha de clases antes que Marx, practica la fenomenología (...) antes que los fenomenólogos. ¡Qué fabulosas descripciones fenomenológicas las de Proust, quien no conoció a fenomenólogo alguno!".

Asimismo es útil precisar que los ensayos sociológicos reproducen teóricamente realidades históricas específicas, las cuales sufren cambios estructurales y profundos conforme transcurre el tiempo. Por ello, y sin que importe aquí cuán rigurosas y exhaustivas hayan sido las investigaciones realizadas, las ciencias sociales tienen que estarse renovando y actualizando, buscando siempre las nuevas características de sus diferentes objetos de estudio. No sucede lo mismo con las grandes obras maestras de la literatura, ya que ellas nos brindan un legado cultural, epistemológico y estético de carácter general y de proyección universal, que trasciende las condiciones históricas particulares en las cuales fueron creadas. En otras palabras, resulta evidente que los sucesivos cambios históricos y lingüísticos de cada sociedad concreta, los inevitables anacronismos, afectan en mayor medida a los libros clásicos de la sociología que a las epopeyas, dramas, poemas y novelas inmortales de la literatura.

Debemos aclarar, sin embargo, que no abogamos por la contraposición entre el conocimiento sociológico y el novelístico, más bien intentamos precisar los rasgos peculiares y autónomos, la riqueza y legitimidad de cada cual, para entonces poder establecer las bondades de su interrelación como camino hacia un saber más amplio, certero y profundo. Así pues, y dado que las ciencias sociales actualmente ya no requieren de ninguna convalidación como fuentes de sabiduría, es nuestro propósito hacer énfasis en la *dimensión epistemológica* de la novela como un río caudaloso que nos conduce no sólo al goce estético sino también al conocimiento y autoconocimiento humanos.

LOS ATRIBUTOS DE LA NOVELA

A diferencia de las investigaciones científicas, siempre objetivas, rigurosas, ecuanímes y precisas en la elaboración de sus datos y argumentos, las novelas son esencialmente imaginativas, emocionales, intensas y a veces desmesuradas en su afán por contarnos una historia, revelar un enigma o alcanzar la catarsis artística. Sin duda también en la creación científica y en la prosa ensayística se manifiesta la presencia de la imaginación, pero sólo en la novela ella está presente de principio a fin como parte intrínseca del proceso narrativo. En el lenguaje literario cada palabra, frase, párrafo, capítulo y hasta la estructura misma del texto deben ser imaginados en sí mismos, utilizando criterios como la eufonía, la elocuencia, la armonía y la belleza expresiva de las palabras, y no sólo en función

de clarificar y transmitir un mensaje específico como sucede en el caso del lenguaje científico.

Frente a un mundo conceptual causalista, racionalista, ordenado y lógico como es el de la ciencia, la novela, por el contrario, reproduce un cosmos ambiguo, polimorfo y saturado de contingencias, que a todas luces resulta más cercano a la forma real en que se desenvuelve el complejo entramado humano.

"Fuera de la novela -señala Kundera- nos encontramos en el terreno de las afirmaciones: todos están seguros de lo que dicen: el político, el filósofo, el portero. En el terreno de la novela no se afirma: es el terreno del juego y de la hipótesis. La meditación novelesca es, pues, esencialmente interrogativa, hipotética". Es decir: en el universo imaginario de la novela, son los propios personajes quienes defienden sus verdades relativas y contradictorias; nadie tiene, *a priori* y de una vez y para siempre, la razón absoluta.

Las situaciones se modifican incesantemente, los papeles se. Intercambian, los éxitos y fracasos así como la maldad y la bondad se encaraman en una rueda de la fortuna donde no hay lugar para los estereotipos o los maniqueísmos. Desde esta perspectiva, el arte de la novela no es otra cosa que la "sabiduría de lo incierto", un camino peculiar que busca ofrecer una explicación de la *ambigüedad humana*, concebida ésta como esa perpetua dialéctica entre el bien y el mal, lo racional y lo irracional, la belleza y la fealdad que a todos nos concierne.

A los grandes artistas de la novela no les interesa establecer un determinado código moral o ideológico, ni precisar quién tiene o no la razón; la misión de los novelistas se circunscribe a crear un espacio imaginario en donde nadie es poseedor de la verdad absoluta y en donde cada uno tiene el derecho a ser comprendido. En vez de excluir y condenar ética o políticamente a sus personajes, sean éstos planos o redondos, los mejores novelistas conciben a sus criaturas inmersas en su intrínseca humanidad; es decir, mostrando algunas veces su rostro límpido y otras el turbio, sus errores y aciertos, su capacidad para hacer el bien o el mal. En radical contraposición al universo totalitario que, igual sea de izquierda o derecha, se caracteriza por ser represivo, excluyente y dogmático, el espíritu de la novela se identifica con la actitud crítica, abierta, irónica y lúdica tanto de los creadores como de sus creaciones.

Las mejores novelas, las que florecen a cada lectura sin importar el paso del tiempo o las diferencias intraculturales, conjuntan armónicamente la belleza del lenguaje y un conocimiento específico, muy suyo, sobre lo que realmente es la esencia del ser humano. De esta forma, gracias a la novela, vemos cómo la poesía, el saber y la historia se funden en una "suprema síntesis espiritual".

2. NOVELA Y CONOCIMIENTO

La novela, gracias al inagotable potencial mimético y recreativo propio del lenguaje literario, constituye una de las mejores *fuentes de información* sobre la vida

concreta de los individuos y las características específicas de cada sociedad. En su *Teoría literaria*, René Wellek y Austin Warren citan el planteamiento de Kohn-Brámstedt, según el cual "sólo quien tenga conocimientos de la estructura de una sociedad a base de fuentes que no sean las puramente literarias será capaz de averiguar si ciertos tipos sociales y su comportamiento se reproducen y hasta qué punto se reproducen en la novela. En cada caso ha de separarse sutilmente qué es pura fantasía, qué observación realista y qué tan sólo expresión de los deseos del autor". Ciertamente, los científicos sociales poseen abundantes conocimientos previos, derivados de estudios exhaustivos y específicos, como para poder inferir los grados de fidelidad a los hechos por parte de los novelistas cuando describen el ambiente social y los tipos de conciencia prevalecientes en una época histórica determinada. Sin embargo debe precisarse que la literatura, en sí misma, aun a pesar de las fantasías y deformaciones subjetivas del autor, también constituye una forma de generar conocimientos certeros y valiosos sobre el acontecer social en un tiempo y espacio concretos. En este sentido, un lector inteligente, sensible e intuitivo, aunque carezca de los datos eruditos y específicos del historiador o del sociólogo, está en condiciones de aprender y aprovechar críticamente los mensajes, las percepciones y los conceptos que ofrecen los creadores a través de sus novelas.

Así pues, no obstante que son los sociólogos quienes mejor pueden usufructuar las riquezas informativas y epistemológicas brindadas tanto por el arte en general como por la literatura en particular, queremos insistir en el hecho de que cualquier lector avezado y perceptivo también puede apropiarse del *saber novelístico*. Carlos Marx fue uno de los primeros teóricos que reconocieron las virtudes informativas del arte. Refiriéndose a las novelas inglesas de su época (las de Dickens, Eliot, Thackeray, las Bronte, Mrs. Gaskell, etc.), manifestó que ellas "han revelado más verdades políticas y sociales que todos los políticos profesionales, los publicistas y los moralistas puestos juntos". La misma actitud receptiva adoptó Engels, quien reconoció que en *La comedia humana* de Balzac había "aprendido más, incluso en lo que concierne a los detalles económicos (por ejemplo, la redistribución de la propiedad real y personal tras la revolución), que en todos los libros de historiadores, economistas y estadísticos profesionales de la época".

A continuación elaboramos un recuento de libros, temáticas y autores que pretende abrir vasos comunicantes y tender puentes entre la sociología y la literatura, así como ejemplificar concretamente cuáles han sido algunas de las contribuciones de la novela a un mayor y mejor conocimiento de la práctica social humana.

La novela urbana

Aunque nació con el mundo moderno, fue en el devenir y contexto histórico del siglo XIX donde ocurrió el triunfo definitivo, para bien y para mal, del universo urbano-industrial sobre el mundo agrario-rural. Así entonces, observamos cómo 100 veces más que por un lado ha ganado la sociedad en aumento del *comfort*, la productividad, la eficiencia, la intercomunicación, el saber, etc., por el otro lo ha

perdido mediante el incremento de la violencia delictiva, la contaminación ambiental, la burocratización, la anomia social, la despersonalización, y las enfermedades mentales.

Estas consecuencias positivas y negativas de la vida social urbana han sido estudiadas por eminentes sociólogos: Max Weber, Lewis Murnford, William H. White, Lovis Wirth, Paul Goodman, Henri Lefebvre, Richard Sennett y Manuel Castells.

Las aportaciones de estos teóricos de la sociedad pueden complementarse y enriquecerse con la lectura de aquellas novelas en donde el hombre-masa y la gran ciudad con su jungla de asfalto se convierten, a un tiempo, en el entramado y personaje principal de la creación narrativa. Nos referimos a obras como *San Petersburgo* de Andrei Biely, *Berlín Alexander Platz* de Alfred Döblin, *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, *La región más transparente* de Carlos Fuentes y *La hoguera de las vanidades* de Tom Wolfe.

La novela existencialista

Con el advenimiento de la sociedad urbano-industrial, los conflictos humanos adquirieron nuevas modalidades y características respecto de las que existían en la asociación comunitaria premoderna. Estamos pensando en las prototípicas "afecciones del alma" que aquejan al hombre contemporáneo como lo son la sensación de vacío existencial, el tedio inherente a una vida rutinaria y mecanizada, el sinsentido de un mundo esencialmente absurdo y caótico, y la creciente enajenación y el sometimiento de los individuos ante una aplastante masa de objetos e instituciones que parecen adquirir una vida autónoma y todopoderosa. Estos problemas y angustias fueron reflexionados por filósofos y ensayistas como Sören Kierkegaard, Martin Heidegger, Gabriel Marcel, Miguel de Unamuno, Karl Jaspers, Albert Camus, André Gorz y Jean Paul Sartre. Este último obtuvo gran renombre con la publicación de su largo y denso texto *El ser y la nada*. No hay duda, sin embargo, de que fueron las novelas *La náusea* del propio Sartre y *El extranjero* de Albert Camus, las que le confirieron fama y difusión internacional a la filosofía existencialista. Ello sucedió así, gracias a que las novelas, por lo general, tienen una mayor carga emotiva y una más amplia circulación comercial que los tratados filosóficos.

Aparte de los existencialistas, el escritor Samuel Beckett también nos dejó un valioso retrato literario, en novelas como *Murphy*, *Molloy*, *Malone muere* y *El innombrable*, de la incomunicación, el absurdo y la actitud nihilista que prolifera y carcome a la sociedad contemporánea.

La novela antibélica

La guerra, con su cauda enorme de creación y destrucción, de egoísmo y altruismo, de cobardía y heroicidad, de eros y tánatos, ha sido y continúa siendo parte consustancial de la convivencia social humana.

En tomo de las causas y consecuencias de los conflictos bélicos, al igual que sobre las motivaciones y modalidades de la agresividad y la violencia entre los hombres, se han escrito infinidad de reflexiones teóricas, como las elaboradas por T. Hobbes, 1. 1. Rousseau, 1. Kant, G. W. F. Hegel, K. Marx, S. Freud, A. Einstein, K. Lorenz, E. Fromm, R. Aron, N. Bobbio y E.P. Thompson.

Ahora bien, y sin que ello implique subestimar este invaluable legado filosófico y sociológico, quienes nos han hecho *sentir* y *conocer* la guerra como una vivencia paroxística que provoca todo nuestro repudio, fueron algunos escritores con sus novelas: *Sin novedad en el frente* de E. M. Remarque, *El fuego* de H. Barbusse, *Adiós a las armas* de E. Hemingway, *Los desnudos y los muertos* de N. Mailer, *Kaputt* y *La piel* de C. Malaparte, *El tren llegó puntual* de H. B611 Y *Trampa 22* de 1. Heller.

La novela sobre los dictadores

La ambición megalómana de acumular poder, la sed insaciable de cosechar aplausos, la pasión-obsesión por ejercer el dominio absoluto, la voluntad voraz de expandir un imperio, la vana ilusión de trascender la propia muerte a través de la omnipotencia, todo ello ha sido relatado o explicado profundamente en los textos de Suetonio, Maquiavelo, Hobbes, Nietzsche, Caillois y Canetti.

No obstante que el tema del poder personificado en príncipes, monarcas, héroes, presidentes, líderes y dictadores ha sido narrado y analizado desde el comienzo mismo de la historia escrita, hoy en día podemos adquirir una comprensión más amplia y profunda del mismo gracias a novelas que recrean el poder exacerbado alcanzado por ciertos individuos reales o ficticios en el ámbito geográfico de América Latina. Hacemos referencia a obras como *Nostramo* de J. Conrad, *Tirano Banderas* de R. del Valle-Inclán, *Yo el Supremo* de A. Roa Bastos, *El recurso del método* de A. Carpentier y *El otoño del patriarca* de G. García Márquez.

La novela sobre el totalitarismo

¿Por qué razones las sociedades, en determinadas situaciones límite, se obnubilan políticamente y aceptan el universo concentracionario del totalitarismo? ¿Cómo explicar la participación activa o pasiva de ciertos pueblos en proyectos delirantes de exterminio masivo, purificación étnica, homogenización ideológica y sometimiento absoluto al líder? Estas y otras preguntas han sido el eje de infinidad de estudios filosóficos, sociológicos y politológicos en tomo de esta experiencia alucinatoria y paroxística que conlleva la sociedad totalitaria. Entre otros autores que han estudiado el nazifascismo y el estalinismo, acuden ahora a nuestra memoria los nombres de Hannah Arendt, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Franz Newman, Edgar Morin, Claude Lefort, Cornelius Castoriadis y Agnes Heller.

En el terreno de la novelística, los narradores no se han quedado rezagados en este intento por comprender los mecanismos psicológicos y sociológicos que nos explican, por ejemplo, la servidumbre voluntaria, la manipulación de las masas por

las élites, el sometimiento carcelario, los sentimientos colectivos de culpa y venganza., y la enajenación ideológica. Algunas de las novelas que mejor han contribuido a la dilucidación del universo totalitario son: *El cero y el infinito* de Arthur Koestler, *El caso Tuláyev* de Victor Serge, *Nosotros* de Eugueniy Zamiatin, *1984* y *La rebelión en la granja* de George Orwell, *Un día en la vida de Iván Denisóvich*, *El primer círculo* y *Archipiélago Gulag* de Aleksander Solzhenitsin.

La novela de la Revolución Mexicana

El torbellino que fue la insurrección anti porfirista, con sus múltiples facetas (lucha armada, demandas políticas en favor de la democratización del régimen, reivindicaciones sociales y económicas de los obreros y campesinos, etc.), ha sido brillantemente expuesto por historiadores como John Womack, Fridrich Katz, Allan Knight, Francois Xavier Guerra y Héctor Aguilar Camín. Empero, la vida misma de la revolución: los flujos migratorios de la masa combatiente, la participación pasiva o activa del pueblo, las diferentes opciones políticas e ideológicas de los participantes, la mitificación de los líderes, el clima de caos y efervescencia regional y nacional, la destrucción y el miedo dejados por el conflicto bélico, todo ello apareció recreado y transfigurado literariamente en el ciclo de las novelas sobre la Revolución Mexicana. Aludimos a *Los de abajo* de Mariano Azuela, *El águila y la serpiente* de Martin Luis Guzmán, *Tropa vieja* de Francisco L. Urquiza, *Se llevaron el cañón para Bachimba* de Rafael F. Muñoz, *Campamento* de Gregorio López y Fuentes, *Mi caballo, mi perro y mi rifle* de José Rubén Romero, etcétera.

Más allá de la parcialidad y el sesgo ideológico que pueda encontrarse en estas obras (sin duda uno de los momentos cumbre de la literatura mexicana), igualmente es necesario que se reconozcan sus virtudes para el estudioso de la historia: la reconstrucción épica de la conflagración político-militar, la aparición de la masa anónima como sujeto de la revolución, la recreación de la época a través de narraciones directas y emotivas, y la descripción realista del clima psicológico y político vividos a lo largo del conflicto.

La novela indigenista

La dramática situación de los pueblos indígenas de nuestro continente, caracterizada por la marginación social, la pobreza extrema, el analfabetismo, la insalubridad, la exclusión política, etc., ha sido investigada y documentada por antropólogos, historiadores y sociólogos. Autores muy diferentes entre sí, como Alcides Arguedas, José Carlos Mariátegui, Fernando Benítez y Guillermo Bonfil Batalla han correlacionado la problemática étnica de los indígenas con fenómenos sociohistóricos tales como el despojo capitalista de la propiedad campesina, la discriminación racista de la cual son víctimas y el sometimiento paulatino de las tradiciones autóctonas a los procesos de modernización tecnocrática.

Con el propósito de hacer una denuncia pública, un llamado a la toma de conciencia sobre esta terrible situación que asuela a los pueblos indígenas de

América, surgieron novelas como *Huasipunga* de Jorge Icaza, *Canaima* de Rómulo Gallegos, *Jubiabá* de Jorge Amado, *Todas las sangres* de José María Arguedas, *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, *El resplandor* de Mauricio Magdaleno, *El indio* de Gregorio López y Fuentes y *Balún Canán* de Rosario Castellanos.

La novela histórica

La historia antigua de Roma sin duda una de las más ricas y apasionantes en tanto que experiencia social humana ha sido contada por eminentes historiadores clásicos (Tácito, Polibio, Tito Livio, Suetonio y Plutarco) y modernos (Gibbon, Niebuhr, Mornmsen).

Esa enorme riqueza anecdótica y temática que comprende asuntos como las luchas entre patricios y plebeyos, la sustitución de la República por el Imperio, las guerras de expansión colonialista, la organización productiva basada en la esclavitud, el poder absoluto de los Césares, la propagación subversiva del Cristianismo y las múltiples causas de la decadencia de Roma, tenía que ser igualmente motivo de inspiración para la escritura de notables novelas históricas. Así surgieron: *Los últimos días de Pompeya* de George Bulwer-Lytton, *Quo vadis?* de Henryk Sienkiewicz, *Los gladiadores* de Arthur Koestler, *Los idus de marzo* de Thornton Wilder, *Yo, Claudio* y *Claudio y su esposa Mesalina* de Robert Graves, *Espartaco* de Howard Fast y las *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar.

3. LA NOVELA COMO DOCUMENTO SOCIOLÓGICO

Los más importantes científicos sociales han reconocido las virtudes de la novela como fuente de conocimientos, como testimonios concretos que directa o indirectamente reflejan las condiciones históricas generales de una época y una sociedad determinadas. No hay duda en este sentido de que la novela, por su amplia extensión y por los recursos técnicos que le son propios, resulta ser un género literario idóneo para convertirse en *documento sociológico*, ya sea a través de su papel de *crónica* o mediante su función de *crítica* de esa sociedad específica a la cual reproduce en forma de narración artística. Obras y autores que ilustran las bondades de la novela como testimonio sociológico existen a raudales.

Por ejemplo, es conveniente citar en primer lugar aquellos textos que, además de ser logros estéticos imponderables, también son grandes epopeyas que ofrecen una visión omniabarcante y plurisignificativa de la vida social de los pueblos: *La comedia humana* de Balzac, *La guerra y la paz* de Tolstoi, *Los episodios nacionales* de Pérez Galdós, *Los Rougon Macquart* de Zola, *En busca del tiempo perdido* de Proust, *El Don apacible* de Sholojov y *USA* de John Dos Passos.

Asimismo, las grandes novelas realistas del siglo XIX constituyen una veta inagotable de conocimientos sociológicos para todo aquel investigador que desee averiguar, pongamos por caso, cómo funcionaba la sociedad inglesa en la época victoriana, la francesa en tiempos del III Imperio, o la rusa en el periodo de los tres últimos Romanov.

Del riquísimo abanico de escritores realistas de la Europa decimonónica, nos detendremos en dos de ellos, dada su enorme fecundidad desde el punto de vista sociológico: Honoré de Balzac y Charles Dickens. Con referencia al novelista francés, resulta imposible comprender plenamente la vida social de la Francia de la primera mitad del siglo XIX si no se ha leído *La comedia humana*. Balzac mismo, comparando su obra con la de los historiadores, afirmaba que él no hacía otra cosa en sus novelas que mostrar el inventario de los vicios y virtudes de su tiempo.

En libros como *Papá Goriot*, *Las ilusiones perdidas* y *Eugenia Grandet*, Balzac alcanzó sus mejores momentos como cronista y crítico de las costumbres de una sociedad que transitaba del viejo mundo feudal-aristocrático hacia el naciente universo capitalista-burgués. En el cosmos novelístico balzaciano aparecen, por un lado, las actitudes típicas de una nobleza obsesionada con sus propias fantasías ideológicas: las jerarquías, la alcurnia, el poder de la tierra y las sagradas tradiciones feudales y, por el otro, la mentalidad de la incipiente burguesía francesa, caracterizada por su conducta mezquina, usurera, arribista, siempre dispuesta a sacrificar cualquier valor o sentimiento ante el altar del dinero.

Charles Dickens también escribió una crónica minuciosa de la forma despiadada en que se impuso socialmente, en la Inglaterra de la Revolución Industrial, la práctica depredadora y el espíritu voraz del capitalismo. En novelas suyas como *Oliver Twist*, *Tiempos difíciles*, *La pequeña Dorrit*, *Grandes esperanzas* y *Nuestro mutuo amigo*, el escritor inglés nos legó un testimonio sociológico de la progresiva perversión de los valores humanistas frente a la codicia y la avaricia de la sociedad burguesa. La sutil ironía de Dickens se volvió un furioso sarcasmo cuando, sobre todo en sus obras de madurez, describió la manera progresiva y fatal como sus coetáneos sucumbieron a la lógica fetichista y enajenante del "dinero que exuda dinero".

En el siglo XX igualmente encontramos, dada la enorme conflictividad del entramado histórico, multitud de casos que ilustran esta doble función de la novela como *crónica* y *crítica* de una sociedad determinada. Veamos algunos ejemplos. Particularmente combativa y politizada fue la literatura producida por el Grupo 47, surgido en Alemania a la caída del régimen hitleriano. Los escritores de esta generación tuvieron una divisa muy concreta: *conservar la memoria histórica*. No olvidar aquella funesta obnubilación ideológica que llevó al pueblo alemán tanto a elegir la política dictatorial del nazi fascismo, como a colaborar pasiva o activamente en la realización del holocausto dirigido por Hitler. Así pues, no evadir la culpa colectiva, por un lado, y desmitificar el llamado "milagro alemán", por el otro, fueron los objetivos precisos de escritores como Hans Wemer Richter, Günter Eich, Alfred Andersch, Günter Grass, Heinrich Boll y Siegfried Lenz.

En el ámbito estadounidense también es posible encontrar una literatura aguerrida y de fuerte denuncia social: la novelística de los escritores de raza negra. Ciertamente, autores como Langston Hughes, Richard Wright, Ralph Ellison, James Baldwin y Chester Himes utilizaron la novela como un medio de

concientización política y de repudio moral frente a la discriminación y segregación racial que sufrían los negros al promediar el siglo XX. Gracias a un arte novelístico hipercrítico y de alta calidad, a estos narradores no les fue difícil propagar la defensa y la reivindicación de la identidad, la autonomía y los derechos civiles de la cultura afroamericana.

Los años cincuenta y sesenta, tanto en Europa como en Norteamérica, se asocian con el auge de la sociedad opulenta y tecnoburocrática creada por el capitalismo tardío. Se trata de un mundo ultrarracionalista, cosificado, disciplinario y productivista que no obstante sus múltiples máscaras de bonanza, armonía y felicidad, no consiguió ocultar su verdadero rostro: la crisis y ruptura generacional entre viejos y jóvenes, la discriminación sexual de las mujeres y los homosexuales, la falta de expectativas laborales y sociales de la juventud, la segregación étnica y racial, la explotación económica de los países del Tercer Mundo y los peligros de conflagración atómica derivados de la "guerra fría". Así pues, como una reacción contestataria frente a este universo depredador, hipócrita y enajenante, pronto surgieron los movimientos contraculturales: el rock, la psicodelia, el hippismo, los movimientos "gay", el feminismo, la sustitución de la familia tradicional por las comunas, el pacifismo, el *black power* y las experiencias con sustancias psicotrópicas.

A su manera, la literatura se convirtió en un eficaz canal para la expresión política y estética de esta rebeldía anti institucional. En Inglaterra nació el grupo de los "jóvenes iracundos", al cual pertenecieron novelistas como Alan Sillitoe, Kingsley Amis y John Wain. En los Estados Unidos la protesta también se expresó a través del arte: primero fue la Generación Beat (Kerouac, Burroughs, Ferlinghetti, Ginsberg, etc.) y luego escritores hipercríticos como Ken Kesey, J.D. Salinger y Joseph Heller, quienes con sus poemas y novelas revelaron la existencia de una juventud dispuesta a cuestionar el orden institucional competitivo y disciplinario que socialmente se les había impuesto.

En el caso de México, la rebeldía juvenil de los años sesenta, inseparable de su lenguaje fresco, directo, antiolemne y coloquial, quedó plasmada en la producción literaria de los "novelistas de la onda": José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña.

Las diversas posibilidades de convertir la novela en un documento sociológico, en un manantial incesante de conocimientos específicos y generales sobre la sociedad, existe incluso en libros de difícil lectura como los de la denominada "nueva novela" francesa: Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon y Marguerite Duras. Es sabido que estos escritores quisieron erradicar de sus textos a los personajes y la trama argumental, en aras de lograr una descripción neutral y objetiva, exhaustiva y minuciosa del mundo exterior. Más allá de sus afinidades filosóficas con el estructuralismo y de sus preocupaciones estéticas formalistas, resulta evidente que las "nuevas novelas" reflejan implícita y explícitamente la deshumanización y la cosificación imperantes en el sistema de dominación tecnoburocrático que caracteriza a la Francia contemporánea. Desde

esta perspectiva, también ellas pueden servir como excelentes documentos sociológicos de su época y del tipo de sociedad que las originó. Precisamente, con el objetivo de ilustrar la pérdida de identidad y la enajenación social que ha generado el capitalismo tardío, Lucien Goldmann utilizó con muy buenos frutos, algunas de las novelas de Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute.

En conclusión, quisiéramos insistir en el hecho de que cualquier gran novela, focalizando bien su potencial simbólico-comunicativo, se presta para hacer de ella un generoso abrevadero de conocimientos útiles para la comprensión crítica de las diferentes clases de sociedad.

4. NOVELA Y SOCIEDAD EL VALOR SOCIOLÓGICO DE LA NOVELA

No hay duda de que toda gran obra literaria es un mar complejo de símbolos y acertijos, de mensajes implícitos y explícitos, de revelaciones inconscientes y de moralejas que el autor nos transmite por medio de su estilo personal de escribir. De este inmenso universo estético que es la novela, los lectores deben tener la capacidad para detectar y elegir aquellos significados que más les han impactado y aleccionado en el momento de enfrentarse al "placer del texto", cuando se produce la "reescritura" subjetiva que cada quien hace del libro que tiene entre sus manos. Por nuestra parte, consideramos que es de gran valía aprender a leer las novelas en clave sociológica, es decir, .adquirir la habilidad para saber aprovechar todo ese inmenso acervo de conocimientos sobre la sociedad que ellas condensan.

Enseguida ofrecemos cuatro ejemplos ilustrativos del enorme valor sociológico que, en menor o mayor medida, se manifiesta en cualquier gran novela. *Los Buddenbrook* de Thomas Mann presenta claramente dos ricas vetas de análisis y crítica sociológica de la Alemania Guillermina de fines del siglo XIX. Por un lado, esta novela constituye una profunda y sentida reflexión autobiográfica sobre el choque fatal de dos mundos antagónicos: el del dinero y los negocios, que es frío y desalmado, y el del arte y las buenas costumbres, sustentado en el cultivo esmerado de la sensibilidad y la educación. Por el otro, y sin opacar lo anterior, esta obra también es una magistral crónica de la decadencia de una familia connotada de la ciudad de Lübeck, cuyos descendientes no lograron adaptarse y sobresalir en las nuevas condiciones de la naciente sociedad burguesa, la cual paulatinamente fue dejando atrás las costumbres feudales patrimonialistas e imponiendo la lógica pragmática del capitalismo industrial. De este modo, con el propósito de entender mejor el desarrollo del espíritu capitalista en Alemania y Europa, parece una idea muy conveniente el complementar los estudios clásicos de Max Weber en torno de la ética protestante con la sabiduría que nos proporciona la primera novela de Thomas Mann.

2. La reflexión sociológica derivada de un texto novelístico alcanzó un momento culminante cuando, en 1922, Sinclair Lewis publicó su libro *Babbitt*. En efecto, gracia a la fuerza descriptiva del novelista, el personaje ficticio George F. Babbitt

se convirtió en el arquetipo social del hombre de negocios que proliferaba en los albores del capitalismo norteamericano.

Este individuo modelo, buen esposo y padre de familia, honrado, trabajador, ambicioso, enemigo de los extremismos, que siempre recurre al sentido común y que sobresale en sus empresas, sufre de pronto un cambio radical en su personalidad al perder la brújula de su vida y al volverse un ser ajeno y problemático: dipsómano, adúltero, agresivo y hasta radical en términos políticos. La rebelión individual, sin embargo, no dura mucho. Poco a poco, como consecuencia de la acción intangible pero apabullante de las poderosas convenciones sociales, Babbitt se va sometiendo otra vez a la sagrada normatividad, retoma al buen camino y así logra su redención ante la comunidad.

Ciertamente, los contenidos críticos que Lewis nos brinda en su novela sobre la enajenación, el vacío existencial y el tedio cotidiano que padecen en esencia estos hombres aparentemente felices y exitosos, resultan, aún hoy, de una enorme fuerza desmistificadora. Asimismo, la recreación novelística de la eterna pugna entre el individuo y la sociedad, la rebeldía y la disciplina, la transgresión y la sumisión, se convierte en una luminosa aportación extra que nos proporciona el texto de Sinclair Lewis.

No hay duda, pues, de que la novela *Babbitt* constituye una radiografía social de primer orden y un punto de apoyo literario a las investigaciones teóricas y empíricas que sobre la sociedad estadounidense han hecho sociólogos como Thorstein Veblen, David Riesman y Vance Packard.

3. A semejanza de otros escritores del realismo crítico como Theodore Dreiser, Erskine Caldwell y James T. Farrell, el novelista John Steinbeck también produjo una obra de enorme riqueza sociológica; nos referimos, principalmente, a su libro *Viñas de ira* (1939). En esta novela se narra la historia de la familia de Tom Joad, granjeros de Oklahoma, quienes después de perder sus tierras debido a deudas hipotecarias, tienen que emigrar a California, la "tierra prometida", donde suponen encontrarán trabajo y una nueva vida. Steinbeck se revela incisivo y perspicaz a la hora de relatar el enorme costo sentimental-afectivo que los Joad pagan al ser, súbita e inmisericordemente, despojados¹ y desarraigados de esas tierras ancestrales que para ellos significaban el sentido mismo de su existencia.

Encaramados a su viejo camión destartado, la familia Joad emprende su atribulada travesía hacia el Oeste, lugar donde finalmente sus esperanzas se topan con la cruda realidad: abundancia de mano de obra, salarios miserables, hacinamiento de las familias en los campamentos, sobreexplotación de los trabajadores del campo y arbitrariedades de los policías aliados con los patrones. Ante el desengaño y la injusticia, el novelista apela a la solidaridad humana y a la unión de los desposeídos y humillados como los únicos caminos para enfrentar las adversidades.

La novela *Viñas de ira*, leída en clave sociológica, es un buen ejemplo de lo que Marx denominó "acumulación originaria de capital", es decir, el despojo que sufren las comunidades rurales de sus tierras por parte del naciente Estado burgués y la consecuente transformación social de los campesinos, quienes pasan a convertirse en fuerza de trabajo asalariada. Lo que Marx investigó para el caso de la historia del surgimiento del capitalismo en la Inglaterra moderna (del siglo XVI al XIX), John Steinbeck, quizá sin haber leído el famoso capítulo veinticuatro y *El capital*, lo narró pormenorizada y dramáticamente en su novela, teniendo como personaje central a esta familia campesina norteamericana que durante la depresión económica sufrió en carne propia la violenta liquidación de los últimos vestigios de las relaciones de producción precapitalistas.

4. La trilogía *USA*, compuesta de *Paralelo 42* (1930) *1919* (1932) y *El gran dinero* (1937), de John Dos Passos, conforma uno de los más fehacientes testimonios de cómo se puede captar y recrear la dinámica social a través de una gran novela.

Mediante el uso de una técnica literaria ambiciosa que combinó la ficción, el periodismo y las pequeñas biografías, y gracias al recurso de entrecruzar los múltiples relatos y sus personajes, el novelista logró su propósito de ofrecer un amplio y emblemático fresco de la sociedad capitalista norteamericana. Así pues, en este macrocosmos imaginario aparecen, visualizados en su más reveladora cotidianidad, personajes representativos de todas las clases sociales: secretarías, empresarios, trabajadores, periodistas, intelectuales, etc., todos ellos descritos como sujetos pasivos o activos que luchan por sobrevivir y por dotar de algún sentido profundo a sus vidas en medio de la jungla urbano-capitalista. En su mayoría son gente desolada, individuos encadenados a sus circunstancias, en perpetua competencia entre sí y con el mundo que los rodea, enclaustrados en su mediocridad esencial, sufriendo derrota tras derrota frente al peso aplastante de las instituciones sociales.

En este universo de asfalto y de rostros anónimos que van y vienen por todas partes, no existen los buenos o los malos, sólo los seres comunes y corrientes, obsesionados por adaptarse a una sociedad dividida fatalmente entre los poseedores y los desposeídos, entre los triunfadores y los derrotados. Pocos escritores como John Dos Passos han podido plasmar, en forma tan descarnada y certera, la crónica colectiva de la masificación y enajenación sociales que prevalecen en el inmenso espacio tecnoburocrático contemporáneo.

Si pensamos en el ámbito de la sociología, solamente un libro como *La muchedumbre solitaria* de David Riesman, puede parangonarse con la novela *USA* en cuanto a su propósito de llevar a cabo una magna radiografía crítica de la sociedad estadounidense.

LA RIQUEZA POLISÉMICA DE LA NOVELA

Gracias a su enorme potencial expresivo y comunicativo, cualquier excelente novela, independientemente de cuál sea su estilo literario particular, nos conduce

progresivamente a una ampliación y diversificación de nuestra percepción sensorial e intelectual del mundo. Así pues, como corolario, puede afirmarse que cuanto más numerosas sean las lecturas y las experiencias estéticas que se hayan tenido, mayor será también la sensibilidad y sabiduría de los individuos.

A continuación exponemos tres ejemplos que corroboran tanto las bondades sociológicas de toda gran novela como la multiplicidad de significados latentes y manifiestos en ellas. Esta riqueza de mensajes es precisamente lo que hace posible la coexistencia de diversas interpretaciones críticas a la hora de emprender la lectura de las obras maestras.

1. La novela *Crimen y castigo* de F. Dostoievski permite varios planos de comprensión y análisis por parte del lector. Puede concebirse como un libro crítico que retrata la sociedad injusta y usurera de la mitad del siglo XIX en Rusia; como una novela metafísica que gira en torno de la simbiosis entre la culpa y el pecado; como un texto místico que explora, desde un cristianismo atormentado, los borrosos límites entre el bien y el mal; o bien como una narración del género policiaco en la cual lo esencial es el enfrentamiento psicológico entre el criminal y el investigador que indaga la verdad de los asesinatos.

2. *En busca del tiempo perdido*, de M. Proust, puede leerse como la última de las novelas realistas (y la primera de la vanguardia) que retrata el ascenso del capitalismo y la decadencia irremediable de la vieja sociedad aristocrática; también se le puede interpretar como una minuciosa crónica de la alta burguesía y de los intelectuales y artistas franceses en el ámbito esteticista de un mundo finisecular; o puede disfrutarse como una narración poética que diserta, por un lado, sobre la huella luminosa de la memoria y, por el otro, sobre la trascendencia absoluta del arte en la vida cotidiana del yo narrador.

3. El *Ulises* de Joyce igualmente se presta para múltiples lecturas: como una reproducción puntual que describe la atmósfera urbana de los bares, las oficinas, los burdeles, las tiendas y las calles de Dublín a principios del siglo XX; como una incursión psicológica en la subjetividad de un individuo, Leopoldo Bloom, mediante técnicas narrativas que hacen polvo las nociones decimonónicas de tiempo y espacio; o como un soberbio experimento lingüístico que, utilizando al máximo la riqueza fonética y semántica del inglés, conduce al género novelístico hacia una total superación del viejo dualismo entre el contenido y la forma.

En esta pertinaz búsqueda de los conocimientos sociológicos inherentes a las grandes novelas, es necesario tomar en consideración que todas las lecturas posibles, de cualquier orden o perspectiva, tienen su propia cuota de legitimidad y que, por consiguiente, más que contraponerse y desdecirse unas con otras, pueden complementarse y enriquecerse conforme el lector va acrecentando su relación estético-intelectual con los textos. Unas veces será la poesía del lenguaje literario y otras la hondura y sapiencia implícitas en los contenidos temáticos, 10 que deslumbrará la sensibilidad e inteligencia del público.

5. EL SABER NOVELÍSTICO DE KAFKA

La producción literaria de Kafka constituye uno de los documentos artísticos más ilustrativos y contundentes de que, en efecto, existe un *saber novelístico*. En el caso del autor checo ello es así, primero, por la enorme riqueza de significados filosóficos, religiosos, políticos y estéticos que sugiere su obra y, segundo, porque ella conforma al mismo tiempo tanto una profética anticipación del universo totalitario y disciplinario tan característico de esta centuria, como una lúcida radiografía de esa "jaula de hierro" en que se ha convertido el mundo tecnoburocrático a lo largo del siglo XX. Desde esta perspectiva, los cuentos, novelas, diarios y cartas de Kafka son un emblema y un epítome de la sociedad contemporánea.

Nadie mejor que Max Weber ha explicado sociológicamente la condición bicéfala de la estructura burocrática moderna: ser, por un lado, un aparato administrativo racional y legal que favorece el desempeño técnico, expedito y eficiente de los funcionarios; 31 y representar, por el otro, una maquinaria anónima y disciplinaria que ahoga la creatividad y la libertad de los individuos 32. Asimismo, nadie mejor que Kafka nos ha hecho sentir y conocer a través de su obra la enajenación y deshumanización del hombre ante ese mecanismo laberíntico que, de tan especializado, gigantesco y jerarquizado, se ha vuelto un monstruo asfixiante y absurdo.

Max Weber (1864-1920) y Franz Kafka (1883-1924), escritores contemporáneos y súbditos de la monarquía Guillermina y del imperio austro-húngaro, respectivamente, fueron testigos del proceso que llevó a la sustitución de la vieja burocracia patrimonialista prevaleciente en la sociedad feudal por el nuevo poder legal-burocrático representativo del mundo moderno capitalista. Ambos autores vivieron la crisis y el derrumbe de los regímenes absolutistas al finalizar la Gran Guerra en 1918, y los dos advirtieron la enorme importancia económica de los novísimos sistemas de reglamentación y explotación del trabajo asalariado (el taylorismo, por ejemplo). Kafka, debe recordarse, padeció en su propia piel la deshumanización burocrática cuando fue empleado en el Departamento Técnico del Instituto de Seguros de Praga, experiencia que, además, lo puso en contacto con las terribles condiciones laborales que enfrentaban los obreros.

Por medio de iluminadoras parábolas literarias, Kafka nos lleva a la comprensión de la forma funesta como las instituciones sociales, habiendo sido creadas por y para el servicio de los individuos, poco a poco se han ido convirtiendo en un temible bumerán: cárceles del alma que coartan y disciplinan la conducta de los hombres y las mujeres, hasta convertirlos en simples engranajes de esa aplastante maquinaria anónima y colectiva que es la sociedad. Así, por ejemplo, en *El proceso* se describen puntualmente las tortuosas preguntas y angustias que atormentan a Joseph K..., su incertidumbre y confusión ante una acusación y un juicio ininteligibles que lo someten a un círculo infernal de enigmas y absurdos. Sorpresiva y reveladoramente, la carga tormentosa del proceso desemboca tanto

en el reconocimiento por parte de K. de todas sus culpas, reales o ficticias, conscientes e inconscientes, como en la aceptación resignada de su condena.

El argumento de *El proceso* se presta para el planteamiento de una interesante reflexión filosófica: en la medida en que somos hijos de la moral cristiana, sustentada como bien lo sabía Nietzsche en la permanente culpabilización y el resentimiento, los sujetos de esta sociedad occidental cargamos con el pesado fardo de una *mala conciencia* saturada de "pecados" cotidianos. Por ello, cabe hacerse la pregunta, ¿de cuál de todos esos pecados nos vamos a sentir tan culpables como para que, cuando el destino nos ponga un traspies, terminemos de hinojos invocando el castigo?

Y si la trama de *El proceso* nos conduce a consideraciones sociológicas, éticas y metafísicas sobre el círculo dostoiévskiano de crimen-pecado-culpa-condena, la temática argumental de *El castillo* nos lleva directamente a la degradación del individuo víctima del laberinto burocrático de infinitos corredores, de caminos tortuosos y de expedientes que se multiplican hasta el absurdo. Los esfuerzos inútiles del personaje por superar los obstáculos, las confusiones, los malentendidos y los papeleos que finalmente le impiden asumir su puesto como agrimensor del castillo, conforman una magistral alegoría literaria sobre el enfrentamiento que ocurre en las sociedades contemporáneas entre, por un lado, el individuo aislado e inerte y, por el otro, el poder espectral omnímodo y omnipotente, emanado de las instituciones sociales.

Estamos, pues, ante una trágica paradoja: la tan loada eficacia del aparato burocrático moderno, percibida a través de los ojos hipercríticos de Kafka, se convierte paso a paso en una maquinaria opresiva y enajenante que, como un Moloch de nuestros tiempos, devora la más férrea voluntad de creación individual.

Además de hacer una captación radiológica de la difícil y contradictoria relación de los seres humanos con sus sociedades, Kafka también nos brinda una mirada lúcida, profunda y desgarradora sobre el carácter absurdo y hasta grotesco de nuestra condición como sujetos sociales. La congruencia lógica de las acciones cotidianas, la causalidad y racionalidad de los actos que llevamos a cabo día con día, todo esto, puesto por Kafka en su trasfondo global de normas, disciplinas, convenciones, inercias y tradiciones culturales impuestas a los individuos, se muestra gracias a su mirada clarividente como un mundo en donde las máscaras y los disfraces no son suficientes para ocultar la condición ridícula y patética de las sociedades. De este modo, el desenvolvimiento de la vida comunitaria con sus valores y conductas incorporadas en los hombres y las mujeres mediante la familia, la escuela, el Estado, etc., aparece tan consabido y rutinario, tan natural y mecánico, que sólo personalidades con la sensibilidad de Kafka pueden descubrir las verdades más dolorosas: detrás de ese montaje fastuoso de apariencias, hipocresías y ficciones sociales se esconde, ciertamente, una "muchedumbre solitaria" integrada por vidas individuales vacías y banales.

Una de las características del mundo moderno, cualesquiera que sean los sistemas políticos existentes, es la construcción de una compleja red estructural de normas disciplinarias. El conjunto de los espacios de poder institucional (la familia, la escuela, la oficina, la fábrica, el Estado, etc.) se pone al servicio de la "normopatía": esa sutil y efectiva manipulación y mediatización de las conciencias que convierte a los individuos en seres "normales", conformes y bien adaptados a su sociedad, identificados entre sí por los mismos pensamientos, sentimientos y gustos. Al sustentarse en el orden, la eficiencia, la productividad, la salud, la belleza y el progreso, la sociedad tecnoburocrática excluye a todos aquellos que, como los personajes de Kafka y él mismo, encarnan la figura de los individuos marginales, atípicos, solitarios, débiles, enfermizos, extravagantes e inadaptados al orden establecido.

Franz Kafka, quien fue un escritor judío, de lengua alemana, praguense de nacimiento, súbdito de los austriacos, intelectual independiente y hombre celoso de su intimidad, conoció en carne propia la sensación hueca de la otredad: el reconocerse como *diferente* de los demás, ajeno por completo a su ámbito vital, estigmatizado e incomprendido incluso por aquellas personas a las cuales él más quería.

En *La metamorfosis* Kafka no se circunscribe a recrear el sometimiento del individuo a la sociedad, su pequeña obra maestra constituye una de las críticas más despiadadas que se hayan escrito jamás en tomo de la sociedad disciplinaria capitalista. La transmutación de Gregorio Samsa en un horripilante insecto, precisamente cuando tiene la obligación de levantarse, arreglarse y salir rumbo al trabajo, es en apariencia una imagen literaria muy obvia, pero en realidad tiene una compleja y múltiple significación problemática que la convierten en una efectiva y afortunada metáfora.

El tránsito de ser humano a insecto puede interpretarse de muy distintas formas, nosotros proponemos aquí una triple simbología crítica: 1. Al convertirse en escarabajo, Gregorio Samsa se rebela en contra del orden disciplinario que le ha sido impuesto; bajo su nueva apariencia ya nadie está en condiciones de exigirle, reprocharle o culpabilizarlo de no cumplir con sus sacrosantas obligaciones. 2. La transmutación del personaje en un horripilante coleóptero hace referencia a una realidad cotidiana de la sociedad tecnoburocrática: los seres improductivos, marginales y anormales, tales como Gregorio Samsa, son y siempre serán considerados igual que si fueran insectos nocivos y nauseabundos. 3. No obstante sus evidentes diferencias morfológicas, existe una identidad esencial entre los hombres-insecto que actúan como engranajes de la maquinaria burocrática-disciplinaria y los *insectos reales* que llevan a cabo de manera instintiva y jerarquizada su vida colectiva: la dócil obediencia al mandato de las instituciones, en un caso, y de la naturaleza, en el otro. En este sentido, la metamorfosis de Gregorio Samsa no es otra cosa que la desgarradora toma de conciencia individual de su condición como un simple *hombre-insecto*.

La compleja y enigmática obra de Kafka, y en ello coinciden autores como George Steiner, Elías Canetti, Milan Kundera y Claudia Magrís, constituye sin duda la más sabia y emblemática producción literaria del siglo XX. No sólo porque en ella se ofrece una preclara anticipación del inframundo totalitario que ha sido uno de los capítulos más oprobiosos de nuestra época; sino porque, además, ella representa la más perceptiva y profunda crítica del enclaustramiento y la deshumanización que sufre el individuo en la actual sociedad tecnoburocrática moderna, sea capitalista o socialista.

Indudablemente, la lectura de las novelas de Kafka nos vuelve más sabios en la indagación y comprensión (intelectual y moral) de la enorme conflictividad inherente a la praxis social-humana. Gracias al portentoso *universo kafkiano* hemos podido intuir, sentir, concebir, imaginar y entender lo que en concreto significan palabras como el poder, la culpa, el desasosiego, la soledad, la exclusión, el desprecio, el fracaso, el absurdo, la insensatez y la abyección. Una vez que se ha leído la obra de Kafka, aparecen como más inteligibles, aunque no justificables, algunos de los más funestos sucesos históricos de nuestra "era de la angustia": los campos de concentración estalinistas, el holocausto hitleriano, la hecatombe atómica en Hiroshima y Nagasaki, la caza de brujas macartista y el genocidio de Pol Pot en Camboya.

El *saber novelístico* que nos proporciona el escritor checo con respecto a la enajenación y asfixia del individuo suscitadas por la maquinaria burocrático-disciplinaria, ha sido documentado y fundamentado sociológicamente por autores como Max y Alfred Weber, James Burnham, Bruno Rizzi, William H. Whyte Jr. Y Michel Crozier.

Finalmente tenemos las imponderables lecciones heredadas por Kafka sobre el "exilio interior" del ser humano, es decir, sobre su perpetua búsqueda del reconocimiento, su insignificancia frente a la vastedad del mundo, su anhelada intimidad, su perenne soledad y su inevitable desencanto. No hay duda, pues, de que la lúcida y profética mirada de Kafka constituye una *magna sabiduría*.

6. NOVELA Y REALIDAD

REPERCUSIONES POLÍTICAS DE LA NOVELA

La vitalidad perenne de la novela reside en el hecho de que, gracias al poder mimético y metafórico del lenguaje literario, ella tiene la capacidad de *reproducir* y *transfigurar* la realidad social a la cual hace referencia en forma directa o indirecta. El novelista escoge una experiencia determinada, le confiere características precisas de tiempo y lugar, imagina y le otorga vida a sus personajes, historias, diálogos, e inventa una peculiar estructura y estilo narrativos, todo ello con la finalidad de ofrecernos una visión personal de ese universo real al cual alude con y a través de su obra literaria.

Ahora bien, si esta *realidad ficticia* creada por el artista reproduce eficaz y fielmente a la *realidad real*, entonces la novela adquiere un atributo más aparte del estético, el filosófico y el sociológico: la cualidad de ser, potencialmente, un medio propicio para incidir en la transformación práctica de la realidad. Como veremos a continuación, en la historia de la literatura existen casos relevantes que corroboran la influencia y las repercusiones políticas de la novela en la modificación y el mejoramiento de la *realidad real*.

Las consecuencias políticas que acarrea un texto literario no dependen de la intencionalidad manifiesta o del "compromiso ideológico" del autor, sino que, más bien, son resultado de la interrelación específica entre las virtudes artísticas propias de la obra y el éxito de recepción y difusión que ella alcance en cuanto a impactar el ánimo o la conciencia del público.

Así, por ejemplo, la novela *Oliver Twist*, obra temprana de Charles Dickens que relata las terribles condiciones laborales que padecieron los niños y adolescentes ingleses durante la primera fase de la industrialización, obtuvo un eco social tan amplio entre sus lectores, que el gobierno británico se vio obligado a modificar la legislación con respecto al trabajo infantil en fábricas y asilos.

Otro caso célebre lo tenemos en los Estados Unidos, en 1851, cuando H. E. Beecher-Stowe publicó *La cabaña del tío Tom*, obra de modestos alcances literarios que describe las desventuras de un negro víctima del sistema de opresión racial en el sur de ese país. La novela se volvió tan popular, que hoy nadie duda de su contribución decisiva tanto para la ampliación de la conciencia antisegregacionista como para la misma abolición de la esclavitud, decretada en 1862.

La novela *La casa de los muertos*, en la cual Dostoievski narró sus apesadumbrados recuerdos de cuando estuvo confinado en una cárcel de Siberia, afectó a tal grado al público lector, sobre todo gracias al capítulo en donde describe los tormentos corporales que sufrían los presos, que el propio zar ordenó una importante reforma penitenciaria con el objetivo de hacer menos crueles los sistemas de punición en Rusia.

Por último, quisiéramos citar el caso de la novela naturalista de Upton Sinclair, *La jungla*, la cual recreó el ambiente de corrupción y explotación reinantes en las fábricas y los sindicatos de la ciudad de Chicago a principios de este siglo. La rápida difusión y la vasta notoriedad conseguidas por este libro, convertido desde entonces en un hito de la literatura de izquierda en los Estados Unidos, constituyen pruebas de que esta novela motivó las reformas laborales y sanitarias auspiciadas por Theodore Roosevelt en 1906, dirigidas a mejorar las condiciones de vida de los obreros norteamericanos.

NOVELA Y CINE: DOS FORMAS DE APROPIACIÓN DE LA REALIDAD

A la hora de convertir la *realidad real* en *realidad ficticia*, la novela, como género artístico específico confrontado con el cine y el teatro, presenta ciertas ventajas y desventajas que deben precisarse. Gracias a sus técnicas propias, al uso ilimitado y polimorfo del lenguaje literario y a su considerable extensión, la novela tiene una mayor eficacia artística que el cine o el teatro en aspectos como: la interrelación múltiple de personajes, el entrecruzamiento de anécdotas e historias, la interposición de tiempos y espacios, el despliegue de recursos como el monólogo interior y los flujos de conciencia, la posibilidad de acentuar los matices y de ahondar en la esencia del mensaje estético y humano y, sobre todo, la capacidad inherente a la narración novelesca de poder conjugar la sonoridad y cadencia de las palabras con su amplio poder evocativo, recreativo, metafórico y descriptivo.

El teatro, no obstante sus limitaciones frente al cine y la novela en lo referente a recursos técnicos y expresivos, cuenta con una virtud exclusiva y compensatoria: la comunicación directa, viva, de los actores con el público. El cine, por su parte, responde a una creación colectiva que conjunta diversas artes: la poesía, la música, el teatro y la fotografía. Es el director quien le confiere forma y vida estética a la película como un objeto artístico terminado y específico. Contrapuesto a la novela-y el teatro, el cine resulta muy superior en tres aspectos: a) El empleo de tecnología sofisticada al servicio del filme (los movimientos de cámara, la captación de la imagen en diferentes planos, la edición cinematográfica, los trucajes técnicos, etc.); b) La posibilidad de filmar los argumentos en escenarios naturales (el desierto, el mar, la selva, las calles de la ciudad, etc.); y c) La difusión masiva y simultánea de una película en infinidad de países.

La literatura y el cine constituyen dos lenguajes artísticos diferentes, cada uno con sus respectivos alcances y limitaciones, pero ambos identificados en la misión de lograr un producto estético valioso, ya se trate de una novela ó una película, que sea capaz de transformar la *realidad real* en una *realidad ficcional* rica en significados tanto recreativos como informativos.

A pesar de las múltiples ventajas del cine sobre la novela, no debemos olvidar que el lenguaje cinematográfico se encuentra incapacitado para trasladar a la pantalla, con fidelidad y buena fortuna, la complejidad y diversidad de los mensajes y símbolos que aparecen en las más ambiciosas obras de la literatura universal. En este sentido, resulta una quimera o bien una experiencia destinada al fracaso pretender adaptar al cine novelas como *Don Quijote*, *Los hermanos Karamazov*, *Ulises*, *Al faro*, *Paradiso*, *Rayuela* o *Cien años de soledad*. Considerada en su dimensión específica, como un medio artístico que utiliza la escritura narrativa, la novela tiene un potencial estético, filosófico y sociológico que no puede ser agotado o substituido por ninguna otra manifestación del arte. Sin embargo, y ello sólo si nos referimos a obras literarias no demasiado complejas y a directores talentosos de la talla de John Ruston, Luchino Visconti, David Lean, James Ivory y Volker Schlöndorff, existen ciertas novelas que sí pudieron adquirir vida como *recreaciones cinematográficas* afortunadas.

Cabe decir, finalmente, que en vez de estar en proceso de extinción, las viejas y nuevas novelas, ya sea en sí mismas como libros o en la forma de excelentes adaptaciones para el cine, continúan siendo fuente nutricia de sabiduría y placer estético.

NOVELA Y PERIODISMO

El novelista filtra, recrea y depura la *realidad real* con el interés de construir una determinada concepción personal y artística, la cual, al final del proceso creativo, aparecerá decantada en un objeto específico que conforma la *realidad ficcional*: el universo autónomo del texto literario. El periodista tradicional, por el contrario, escudriña e investiga la realidad para derivar de ella una visión que sea al mismo tiempo certera, precisa, dinámica, concisa y que logre informar veraz y puntualmente sobre la actualidad y trascendencia de un acontecimiento específico de interés público. Como resulta evidente, tanto por sus propósitos últimos como por las técnicas de escritura utilizadas, los novelistas se diferencian radicalmente de los periodistas. Los primeros privilegian la forma literaria y la profundidad del mensaje, mientras que los segundos se circunscriben al contenido informativo, es decir, a la búsqueda de una comunicación con el lector lo más clara, somera, directa y exacta que sea posible.

Esta antigua y consabida distinción entre la literatura artística y el periodismo sufrió una modificación sustancial cuando surgieron las "novelas sin ficción" y el "nuevo periodismo". En efecto, por un lado, obras como *Hiroshima* (1946) de John Hersey, *A sangre fría* (1966) de Truman Capote y *Los ejércitos de la noche* (1968) de Norman Mailer recuperaron la riqueza y complejidad de la historia real, de los acontecimientos candentes y palpitantes de la vida misma, con el objetivo de crear "novelas sin ficción" sustentadas en datos verídicos que fueron minuciosamente recabados y comprobados a través de técnicas periodísticas. Por el otro, connotados reporteros como Tom Wolfe, Joan Didion, Gay Talese; Jimmy Breslin y Hunter Thompson, en la década del sesenta, reivindicaron los recursos propios de la novela (la complejidad narrativa, el estilo personal de escribir, el lenguaje literario), con el propósito de hacer un periodismo nuevo basado en dos elementos esenciales: la forma más profunda de analizar los hechos, y el modo más subjetivo, libre y artístico de estructurar y narrar los acontecimientos.

Gracias a esta loable retroalimentación de técnicas y objetivos, los novelistas han podido explorar y explotar provechosamente el manantial inagotable de historias y anécdotas que ofrece la propia realidad, a veces más inverosímiles y fantásticas que la más desafortunada de las ficciones literarias; mientras que los "nuevos periodistas", por su parte, han ganado en hondura psicológica y moral en el tratamiento de sus crónicas y reportajes, así como en la calidad artística con la cual escriben sus textos.

En este intento de fundir la novela y el periodismo existen dos experiencias previas que es necesario referir: la llevada a cabo por novelistas como Daniel Defoe (*El año de la peste*), Mark Twain (*Vida en el Mississippi*) y Stephen Crane

(*La roja insignia del valor*); y la representada por los científicos sociales a través de los estudios sociológicos de Oscar Lewis (*Los hijos de Sánchez*) y las investigaciones antropológicas de Ricardo Pozas (*Juan Pérez Jolote*). Con respecto a este último caso, resulta manifiesto el hecho de que tanto los datos precisos sobre la marginación social urbana en la ciudad de México, como aquellos en tomo de la discriminación que padecen las etnias en el estado de Chiapas, adquirieron, gracias al uso de técnicas novelísticas, una mayor perspicacia analítica y una más alta calidad expresiva y comunicativa, similares a las que se consiguen por medio de la gran literatura.

La forma artística de la prosa no descuellan únicamente en las obras maestras de Truman Capote, Norman Mailer, Tom Wolfe, Vicente Leñero, también está presente en los impactantes y valientes reportajes de dos de los mejores periodistas europeos contemporáneos: Günter Walraff (*Cabeza de turco, El periodista indeseable*) y Ryszard Kapuscinsky (*El sha, La guerra de Angola y El emperador*).

7. PRESENTE Y FUTURO DE LA NOVELA

En infinidad de ocasiones se ha profetizado el fin de la novela como género literario. Por fortuna, todos los augurios al respecto han resultado desacertados. En efecto, la actual proliferación de la "cultura de la imagen", que se difunde a través del cine, la televisión y los videos, no ha podido erradicar la presencia y la importancia de la literatura como testimonio de la "cultura escrita" que se cristaliza en libros, ya se trate de poesía, novela o ensayo.

Es cierto que en cualquier país del orbe el público lector representa a un porcentaje minoritario de la población global; es verdad, también, que el sector ilustrado y con poder adquisitivo que antes consumía libros, ahora suele preferir la distracción superficial en vez de la reflexión crítica, la evasión momentánea en lugar de la meditación profunda y perdurable. No hay duda, pues, de que la antigua tradición humanista sustentada en la "cultura escrita" está perdiendo fuerza frente al imperio de los poderosos circuitos de manipulación del ocio y mercantilización de los productos visuales efímeros. Éstos, hay que decirlo, no procuran el entretenimiento creativo e informativo, sino que más bien fomentan una nociva incapacidad de concentración intelectual y un funesto empobrecimiento del lenguaje.

A pesar de esta lamentable realidad que padecemos en la sociedad cibernética, debe advertirse con ánimo optimista que los actuales medios tecnológicos (*microcomputadoras, faxes, videos, etc.*) igualmente pueden utilizarse para facilitar el manejo expedito de la información y para, conseguir una fructífera retroalimentación de la "cultura visual" y la "cultura escrita". También resulta halagüeño saber que la industria editorial, no obstante la fuerte competencia que afronta, continúa creciendo y modernizando sus sistemas de producción y comercialización de los libros.

Así entonces, y desde una perspectiva propositiva, la sociedad contemporánea tiene que dirigir sus prodigiosos recursos tecnológicos al servicio y en función de una *cultura humanista integral*, que sea capaz de armonizar la información y la recreación, la educación y el entretenimiento, la sabiduría y el juego. En el mundo de hoy los libros de ensayo y las novelas, como lo demuestran las ediciones de bolsillo y el mercado de *best sellers*; no han dejado de publicarse y difundirse masivamente. La escasa capacidad de venta más bien la padecen, por desgracia, los libros de poesía, teatro y las novelas de corte experimental. En sentido contrario percibimos el hecho de que las novelas de excelentes escritores como Milan Kundera, Umberto Eco, Marguerite Yourcenar, Gabriel García Márquez, Marguerite Duras y Patrick Süskind afortunadamente no han dejado de reeditarse con asiduidad y en grandes tirajes, En esta atribulada época posmoderna de fin de siglo, la crisis de la noción de vanguardia como paradigma estético se ha traducido en una loable apertura de la novela a diferentes posibilidades de expresión literaria, Así, pues, con plena legitimidad y en una oferta de libros heterogénea y variada, coexisten las novelas de experimentación formal, las obras de simple entretenimiento, y las narraciones "integrales" que conjuntan una narración anecdótica capaz de atrapar a gran número de lectores con propuestas estéticas de excelente factura y gran profundidad filosófica (*La insoportable levedad del ser*, *El nombre de la rosa*, *Opus Nigrum*, etc.).

Hoy en día carece de sentido asumir una actitud de repudio a la literatura *light* (superficial y efímera), o pretender de nuevo, como sucedía a principios de siglo'; la canonización de aquellas novelas vanguardistas empeñadas exclusivamente en la renovación de las estructuras narrativas. En nuestro tiempo, y frente a cualquier intento por establecer normas estéticas dogmáticas y universales, se vuelve pertinente la divisa: ¡viva la diferencia! Que coexistan todos los estilos, tendencias y modalidades posibles de la novela; y que finalmente sea el público lector quien, teniendo a su disposición el más amplio abanico de propuestas de lectura, decida cuáles son los libros que desea adquirir y degustar como literatura.

Una vez que hemos insistido en los derechos legítimos que tiene toda clase de novela para editarse, y sólo después de haber formulado la esperanza de que los libros de difícil comercialización nunca desaparezcan y siempre cuenten con apoyos institucionales, entonces si resulta pertinente reiterar nuestra muy personal predilección por la "novela integral". Aquella que, como ya lo hemos dicho, correlaciona en una *suprema síntesis intelectual* la belleza formal y la reflexión crítica, la creación artística y la sabiduría, el placer de la lectura y la proyección de reveladores conocimientos sobre el hombre y la sociedad.

IV. REFLEXIONES EN TORNO DE LA RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA POLÍTICA

1. LA DIMENSIÓN POLÍTICA DEL ARTE

A lo largo de este ensayo hemos meditado sobre la compleja relación entre el arte y la sociedad, y en tomo de la riqueza filosófica, sociológica y pedagógica de las

creaciones estéticas. A continuación emprendemos una reflexión acerca de cómo y en qué sentido el *arte político* constituye la manifestación más directa y enfática de las tantas veces aludida relación dialéctica entre la praxis artística y el contexto histórico en donde ella nace y se desarrolla.

Ya sea para justificar y legitimar al régimen sociopolítico existente, o bien para cuestionar y socavar al sistema social establecido, no hay duda de que el arte político ha sido una presencia persistente y trascendental en el devenir de la historia de la humanidad. En efecto, los artistas, concebidos en su papel de intelectuales, es decir, como individuos que producen y difunden creencias y valores normativos para la sociedad, constantemente han contribuido no sólo con sus actitudes políticas sino también con sus obras estéticas a la conservación o transformación del *statu-quo*. Así, por ejemplo, en el terreno de la literatura podemos enumerar dos listas contrapuestas de grandes creadores: por un lado, autores pro institucionales como Virgilio, San Agustín, Camoens, Ercilla, Comeille, etc. y, por el otro, escritores contestatarios y rebeldes como Aristófanes, Villon, Rabelais, Swift y Voltaire.

Es necesario aclarar, de inmediato, que la posición política de los artistas, sea conservadora o revolucionaria, no determina en esencia la *calidad estética* de sus obras. Asimismo, la mayor o menor simpatía que, como público, tengamos por los mensajes ideológicos y los contenidos políticos implícitos o explícitos en los productos artísticos, no debe constituirse en un elemento de juicio que afecte nuestra ponderación crítica de sus valores estéticos. Más aún, cuando de grandes talentos se está hablando, por ejemplo de autores como Louis Aragon, Paul Éluard y Pablo Neruda, quienes respaldaron el estalinismo, o el caso de escritores como Louis-Ferdinand Céline, Driew de la Rochelle y Ezra Pound, los cuales apoyaron al nazi fascismo, resulta evidente que la calidad literaria de sus textos emana y se revela a pesar y por encima de los mensajes políticos en ellos expresados.

Para ilustrar nuestra aseveración, basten dos ejemplos: ni el nihilismo que se trasluce en *Viaje al fin de la noche* de L. F. Céline, ni el optimismo maniqueo de raigambre socialista que se respira en algunos de los libros de Louis Aragon, demeritan por sí mismos el logro artístico global alcanzado por estos escritores en sus novelas.

Dicho lo anterior, ahora sí podemos pasar a la distinción entre lo que es en esencia el *arte político* respecto de aquello que sólo resulta ser pura y simplemente *propaganda*. Ésta última no tiene pretensiones estéticas, su único objetivo es transmitir un determinado mensaje de la manera más clara, precisa y enfática que sea posible. El panfleto propagandístico se basa en una forma de comunicación simple y directa; sus recursos técnicos apelan siempre a la motivación de los sentimientos de los espectadores, así como al uso de una buena dosis de maniqueísmo político-moral en el momento de tratar las posiciones contrarias y a la hora de ensalzar las concepciones propias. Los propagandistas consumados son aquellos que dominan el oficio de impactar al gran público con esquemas ideológicos ultra simplificados, con eficaces caricaturizaciones de los

opositores, con una retórica repetitiva y exaltada, y con pertinentes lemas publicitarios.

El arte político, a diferencia de la estética panfletaria, no escinde la forma del contenido, sabe que antes de intentar convencer hay que conmover, se da cuenta de que es mejor ilustrar que adoctrinar y, sobre todo, reconoce la mayor eficacia comunicativa de los mensajes que se plasman en forma sutil y sugerida, respecto de aquéllos expresados de manera obvia y reiterada. Los grandes maestros del arte político siempre han estado conscientes de que mientras más depurado y renovador sea su estilo artístico, de que cuanto mayor sea la grandeza y originalidad de su logro estético, más profundos y permanentes serán los frutos dejados en el ánimo y la memoria del público.

2. POESÍA Y POLÍTICA

Quizá pueda considerarse a la poesía como el *sumum* del arte, por su capacidad de condensar en unas cuantas imágenes y juegos sonoros el saber hondo y palpitante de la experiencia vital humana. Y aunque se escriba en la soledad, no hay duda de que al publicarse el poema adquiere una existencia colectiva, una presencia múltiple y compartible por todos, gracias a que conjunta en su ser la síntesis más depurada de pasiones y pensamientos con la elocuencia del lenguaje, la sabiduría acumulada de los hombres y mujeres con la cadencia musical de las palabras. Así pues, la poesía, en tanto que parte consustancial de la vida cotidiana de las sociedades a lo largo de la historia, no podía dejar de expresarse en ya través de la *protesta política*, esos versos iracundos que cantan los rapsodas para reprobar o denunciar aquellos pesares humanos que son el resultado fatal del mal gobierno.

Desde tiempos inmemoriales, los poetas, además de cantar al amor, a la naturaleza y a la guerra, también han escrito versos para denostar los vicios y loar las virtudes de los hombres públicos, para repudiar las arbitrariedades y glorificar las hazañas de los sujetos que concentran en sus manos el poder político.

Es interesante observar que abundan más los poetas críticos que los dedicados a la poesía laudatoria. En la Roma antigua, por ejemplo, mientras por un lado tenemos los versos, las fábulas y los epigramas satíricos de Lucilio, Juvenal, Fedro y Marcial, a través de los cuales se fustigó la decadencia moral de la sociedad y los gobiernos de aquella época; por el otro, sólo encontramos la presencia de Virgilio, quien en su poema la *Eneida* escribió una excelsa glorificación del poder imperial de Augusto.

Escogidos de un amplio espectro de posibilidades, y con base en predilecciones personales, a continuación citamos algunos casos ilustres de bardos y poesías que muestran un profundo sentido político.

Además de ser un dibujante y pintor adelantado a su tiempo, William Blake escribió poemas en honor de las revoluciones francesas y norteamericana. Y no

obstante su desencanto ante los excesos de los jacobinos durante la "época del terror", el poeta inglés continuó siendo un lúcido crítico de las lacras sociales y políticas de su tiempo. Los poemas de *Songs of Experience* revelaron una visión mordaz del egoísmo, las hipocresías, la crueldad y la deshumanización que prevalecían en la Inglaterra de finales del siglo XVIII y principios del XIX, cuando ese país transitaba de la sociedad agrario-feudal al mundo urbano-capitalista.

Mientras Víctor Hugo escribía los poemas del libro *Les Châtiments* (1853), en el cual repudiaba el gobierno despótico de Napoleón III y rendía exaltadas loas a la libertad, Baudelaire, por su parte, en su poema "Voyage" (1859), eligió la metáfora de la muerte como huida hacia lo nuevo, antes que enfrentar la farisea y tediosa cotidianidad impuesta por la "moral burguesa". Así cantaba el poeta:

¡Oh Muerte, viejo capitán, ya es hora!

¡Levemos anclas!

¡Este país me aburre, oh Muerte!

¡Despleguemos las velas!

Si el cielo y el mar son negros como la tinta, Nuestros corazones, que tú conoces, están colmados de luz. ¡Escáncianos tu veneno para que nos reconforte!

Queremos, pues este fuego nos quema el cerebro, hundimos en el abismo. Infierno o cielo, ¿qué importa?

Hundimos en lo ignoto para hallar algo nuevo".

Dos soberbios pináculos de la poesía en lengua inglesa lo son *Hojas de hierba* de Walt Whitman (1819-1892) y *Tierra baldía* de T. S. Eliot (1888-1965). En el primer caso, sobre todo en los poemas "Cálamus" y "¡Pioneros!", estamos ante un emocionado canto patriótico a la idiosincrasia y el temple democráticos de los Estados Unidos. En el segundo, el escritor angloamericano no sólo revoluciona la poesía del siglo XX, sino que, como lo advierte Malcom Bradbury, este señero libro también conlleva multitud de significados críticos: "Condensa y conecta pasado y presente, mostrando la declinación de la historia, pero también su unidad, explorando los detalles de una sociedad burguesa moderna, Londres, pero también de todas las ciudades del mundo. Se le puede leer como una obra de desesperación de posguerra, pero igualmente como un grito universal de fe, una búsqueda de una total pérdida del ser. Su desesperante sentido de vacío espiritual viene de una visión de la fragmentación, el materialismo y la vulgaridad de la ciudad moderna, pero es asimismo un estado del alma". A pesar de que el primero es un panegírico y el segundo una visión desencantada de la sociedad moderna, ambos libros son, sin importar sus diferencias estilísticas, ideológicas e históricas, dos hitos de la historia de la literatura universal.

De los cuantiosos testimonios poéticos suscitados por los desastres de la guerra, escogimos los versos de Georg Trakl, el poeta expresionista que, estando herido en un hospital de Cracovia y poco antes de suicidarse, escribió uno de los documentos humanos más conmovedores sobre la crueldad inherente al conflicto bélico:

"Al atardecer resuenan los bosques otoñales, con las armas mortíferas, también las llanuras doradas y los lagos azules; el sol allá arriba se torna sombrío; la noche cubre a los soldados moribundos, el grito salvaje de sus bocas destrozadas".

En los tiempos aciagos de la dictadura estalinista, el poeta ruso Osip Mandelstam fue perseguido, hostilizado y confinado a un campo de concentración, donde finalmente murió en condiciones deplorables. Los intelectuales y burócratas socialistas del Estado soviético nunca soportaron la actitud autónoma, digna y contestataria que el gran poeta acmeísta sostuvo, desde el principio y hasta el final, frente al universo totalitario. Fue el propio Stalin quien dirigió las represalias contra aquel individuo inerte y solitario que se había atrevido a combatir con la espada de su arte al siniestro dictador. He aquí los versos de Mandelstam, prueba irrefutable de que la denuncia política no necesariamente demerita la calidad estética de la gran poesía:

"Vivimos insensibles al suelo bajo nuestros pies
 Nuestras voces a diez pasos no se oyen
 Pero cuando a medias a hablar nos atrevemos
 Al montañés del Kremlin siempre mencionamos
 Sus dedos gordos parecen grasientos gusanos,
 Como pesas certeras las palabras de su boca caen
 Aletea la risa bajo sus bigotes de cucaracha
 y relucen brillantes las cañas de sus botas
 Una chusma de jefes de cuellos flacos lo rodea,
 infrahombres con los que él se divierte y juega
 Uno silba, otro maúlla, otro gime,
 Sólo él parlotea y dictamina
 Forja ukase tras ukase con herraduras
 A uno en la ingle golpea, a otro en la frente,
 en el ojo, en la ceja,
 y cada ejecución es un bendito don
 Que regocija el ancho pecho del oseta".

En la compleja y azarosa rueda de la fortuna que es la poesía política, igual hay luces y sombras, a veces se está arriba y otras abajo. Por un lado tenemos el caso de Maiakovski, quien a pesar de escribir una poesía concebida intencionalmente en función y al servicio de la revolución socialista, consiguió que buena parte de ella, debido a su encendido lirismo y a su versatilidad verbal al tratar temas cotidianos y simples, alcanzara gran calidad artística. Por el otro se encuentra el ejemplo de Pablo Neruda, quien es un magistral poeta cuando escribe con lenguaje desaforado y profusa invención de metáforas en libros como *Residencia en la tierra*; pero el cual resulta un escritor panfletario y ayuno de imaginación poética, cuando en textos como *Las uvas al viento* constriñe su creatividad lírica en aras de loar a Stalin y el socialismo.

3. TEATRO Y POLÍTICA

Indudablemente la dramaturgia y el montaje teatral también son, como la novela, la poesía y el cine, fuentes propiciatorias del *saber artístico*. Ya se trate del teatro clásico grecorromano, del isabelino (Shakespeare, Marlowe y Jonson), del Siglo de Oro español (Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón de la Barca, etc.), o del Clasicismo francés (Moliere, Racine, Comeille), para sólo mencionar cuatro ejemplos conspicuos, resulta evidente que la dramaturgia siempre ha sido una riquísima forma artística de recrear y criticar, de reflejar y denunciar, de apuntalar y transformar la realidad social en la cual viven los creadores. Así pues, ya sea como un medio eficaz para generar conocimientos filosóficos y sociológicos, o como género artístico en donde existen relevantes obras con intenciones políticas, no podemos dejar de referirnos en este apartado a la importante expresión teatral.

Unos pocos ejemplos serán suficientes para enfatizar la importancia de la dramaturgia en este sentido. Para comenzar, citemos el caso de la evolución del teatro griego. De las obras de Esquilo, en donde aparecen sobresalientes la impronta del destino y la supeditación de los individuos a la mitología, se pasa a los textos de Sófocles, en los cuales ya se cuestiona la fatalidad divina y se postula una actitud humana crecientemente autonomía sustentada en la libertad de la conciencia. En un tercer momento tenemos las tragedias de Eurípides, revolucionarias y significativas porque en ellas se exponen, en forma totalmente secularizada, tanto las pasiones como la psicología compleja de los seres humanos. Dioses y héroes, a semejanza del hombre común y corriente, son recreados por Eurípides como sujetos falibles, es decir, como personas que caen víctimas de sus propias obsesiones, ambiciones, prejuicios e incertidumbres; cada uno de ellos se vuelve artífice de su propio destino.

Con su talante cáustico e hipercrítico, Eurípides protestó contra los excesos de los poderosos, cuestionó la dominación social esclavista y, adelantándose a su época, repudió la discriminación sexual y política que padecían las mujeres. En *Las Troyanas*, el dramaturgo griego expuso con realismo y sin mistificaciones patrióticas, tanto los sufrimientos propios de la guerra como el triste espectáculo de un hombre, Agamenón, quien por ambiciones de poder y deseos de venganza fue capaz de desencadenar un conflicto terriblemente sangriento entre los griegos y los troyanos. No por otra razón, Sófocles adujo que Eurípides "pintó a los hombres tal como son".

El desarrollo de la crítica social a través del teatro llega a su cenit, en el caso griego, cuando aparecen las comedias de Aristófanes. El comediógrafo utilizó la sencillez y la ironía para desacralizar y ridiculizar las creencias mitológicas, las ingenuidades del sistema democrático, las arbitrariedades de los políticos y la soberbia de los hombres famosos de aquel tiempo (Pericles, Sócrates, Eurípides, etc.). Las comedias de este autor son un testimonio invaluable de cómo el arte puede sabiamente ponerse al servicio de las mejores causas humanas: criticar los desatinos políticos de Alcibíades en Sicilia (*Las nubes*), predicar el pacifismo en

tiempos de guerra (*Los acarnienses*, *La paz*), y denostar a los charlatanes y demagogos de toda laya (*Las aves*).

Otros ejemplos de alta calidad en el teatro crítico y político, pero ahora entresacados de la dramaturgia moderna y contemporánea, los tenemos en: a) *Las bodas de Fígaro*, de Beaumarchais, obra que debido a sus mordaces cuestionamientos de los vicios y las lacras de la sociedad aristocrática y absolutista del siglo XVIII, fue prohibida por la censura oficial, convirtiéndose así en el "primer chispazo de la Revolución Francesa"; b) *Los tejedores*, de Gerhart Hauptmann, texto naturalista que recreó y exaltó la insurrección de los obreros alemanes, víctimas de la terrible explotación a la cual eran sometidos por la clase patronal durante la primera fase de la industrialización gem1ana; y c) el teatro épico de Bertolt Brecht, quien, a través de obras como *Santa Juana de los Mataderos*, *Madre Coraje y sus hijos*, *Galileo Galilei*, etc., demostró a las claras que se puede hacer teatro didáctico y con [mes políticos, sin que necesariamente ello implique un detrimento de la calidad artística.

No hay duda, entonces, de que cuando se trata de autores de gran talento, capaces de trascender el plano propagandístico y panfletario, sí resulta posible crear textos y escenificaciones en donde se conjuguen con armonía el mensaje político y una esmerada invención estética de las fom1as teatrales. Esta aseveración tiene su mejor corroboración no sólo en el caso paradigmático de Brecht, también sucede lo mismo cuando pensamos en algunas de las obras maestras de dramaturgos de la estatura de Jean-Paul Sartre, Arthur Miller, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Darío Fo y Peter Weiss.

4. PINTURA Y POLÍTICA

La pintura ha sido un medio artístico particularmente fértil para la expresión de motivos y denuncias políticas. Grandes creadores han cultivado, ya sea en algún momento de su carrera o a lo largo de la misma, la crítica política de un déspota, de una clase social, de la corrupción moral generalizada, de las desigualdades económicas, de la prepotencia del clero o de las consecuencias funestas de la guerra. Son cuantiosos y muy diversos los tópicos que, aquí y allá, antes y ahora, han inspirado e impactado el genio artístico de los grandes pintores. En algunos casos los resultados no siempre fueron afortunados, sobre todo cuando el contenido político se impuso a costa de la invención estética; pero en muchos otros, como veremos a continuación, la pintura política nos ha legado multitud de obras maestras del arte universal.

William Hogarth (1697-1764)

A semejanza de Jonathan Swift en la expresión literaria, el pintor inglés es considerado el más grande "crítico moral" del decadente mundo feudal-aristocrático y de la mentalidad burguesa que se expandía con fuerza durante el siglo XVIII. Gracias a su gran sentido de la acción teatral, Hogarth creó una vívida

crónica de costumbres: *Carrera de una prostituta* (1732), *Carrera de un libertino* (1733) y *Matrimonio a la moda* (1743 1745). En este último, recreó los momentos prototípicos de los enlaces maritales por conveniencia: los acuerdos pecuniarios, el aburrimiento, la desilusión, el adulterio, las enfermedades venéreas, la ruptura de la pareja y, finalmente, el advenimiento de la tragedia.

Con enorme maestría en la caracterización psicológica de sus personajes, Hogarth reprodujo un ámbito degradado, dividido entre los seres incautos y débiles que son las víctimas de siempre y los individuos abusivos y explotadores que se aprovechan de la situación.

En obras como *Carrera de una prostituta* (que ilustró la novela *Moll Flanders*, de Daniel Defoe), Hogarth retrató tanto el arribismo y la hipocresía de una burguesía sedienta de poder, como la ignorancia, las ínfulas y la pereza de la vieja aristocracia. Y en su cuadro *Solicitantes de votos electorales*, el pintor se burló de la farsa propia de los sufragios seudodemocráticos de aquella época: los privilegios de los nobles, la compra de votos, la demagogia de los políticos y el descontento popular.

Jacques Louis David (1748-1825)

Con este pintor, jefe de la escuela neoclásica francesa, tenemos un curioso y extraordinario caso de autor comprometido que, como afirmó Arnold Hauser, mientras más estuvo involucrado políticamente con los robespierristas y luego con Napoleón, mejores obras pictóricas produjo; y a la inversa, una vez que cayó Bonaparte y nuestro artista tuvo que pintar en el exilio, su calidad estética decayó. Así pues, durante la Revolución Francesa Louis David pintó obras maestras como *Marat asesinado* y el *Juramento del juego de pelota*, mientras que en su época al servicio del Emperador creó cuadros relevantes por la majestuosa composición, el bien logrado estilo realista y su alta calidad colorística, como puede apreciarse en *Las sabinas* y *Coronación del Emperador*.

34 A. Hauser, *Sociología del arte*, Guadarrama, Madrid, 1975, vol. II, p. 409.

Théodore Géricault (1791-1824)

Muerto prematuramente, este notable pintor, iniciador del Romanticismo francés, realizó un memorable cuadro en el cual conjuntó la genialidad artística y la denuncia política: *La balsa de la Medusa (1819)*.

En esta obra, Géricault expuso el terrible drama de una decena de sobrevivientes del naufragio de la fragata Medusa, quienes a lo largo de doce días esperaron a que llegara un auxilio salvador, apeñuscados en una pequeña balsa y

manifestando diversas reacciones psicológicas frente al peligro de muerte como el derrotismo, la lucha por la existencia y la férrea esperanza en una salvación milagrosa. La obra de Géricault adquirió connotaciones políticas liberales porque traía a la memoria de la opinión pública los informes comprobados acerca de que la tragedia de la Medusa había sucedido por la ineptitud del capitán del barco, quien fue designado en ese puesto por órdenes de funcionarios corruptos de la monarquía restaurada de Luis XVIII.

Francisco de Goya (1746-1828)

Al pintor español se le puede considerar, sin reticencia alguna, el primer gran artista crítico de la sociedad moderna. Efectivamente, en sus geniales series de grabados *Los caprichos*, *Los disparates* y *Los desastres de la guerra*, Goya hace un acucioso y descamado recuento de las taras y vilezas que identifican al tenebroso entramado humano: la superstición, el dogmatismo, la vanidad, la prepotencia de los poderosos, el fanatismo, la lujuria, la codicia, el sadismo, la hipocresía, etcétera. Esta radiografía artística, tan sabia como unilateral, pareciera tener un propósito vertebral: demostrar al mundo que "el sueño de la razón engendra monstruos", y que después de tantas ilusiones, mitos y engaños se hacía imprescindible llevar a cabo una magna y exhaustiva desmistificación de los ideales creados por la ideología de la Ilustración.

Para llegar a ese hondo desencanto existencial, Goya tuvo que vivir en carne propia la experiencia de la invasión napoleónica contra España y la cruel guerra fratricida entre los conservadores monarquistas y los liberales republicanos. Desgarrado por el desdoblamiento de su personalidad entre sus simpatías a favor del ideario liberal y su odio hacia la prepotencia imperialista de los invasores, Goya convirtió la amarga realidad en su maestra de la vida. En ella aprendió que la crueldad y las atrocidades de la guerra no eran responsabilidad de uno de los bandos, los mamelucos franceses o los patriotas españoles, sino atributos inherentes al propio género humano. Su respuesta ante esta dolorosa verdad fue pintar, a manera de acerba denuncia y condenación moral de toda la humanidad, las espeluznantes imágenes que constituyen la serie negra de la Quinta del Sordo. En su cuadro *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808*, Goya nos mostró a los prisioneros hispanos en el instante mismo cuando, aterrorizados, advierten la imagen de la muerte en el fuego que sale de los fusileros franceses. La eficacia dramática de la pintura fue tal, que inmediatamente se convirtió en uno de los más excelsos testimonios artísticos en contra de la guerra.

Eugene Delacroix (1798-1863)

Quizá el exaltado romanticismo pictórico del artista francés, ese intenso colorido y sensualidad que plasma en sus lienzos, sea una de las claves explicativas de la celebridad mundial adquirida por su cuadro *La libertad dirigiendo al pueblo* (1831). Es ésta, sin duda, una obra emblemática del ideario liberal-republicano que aparece estéticamente representado a través de esa mujer airosa que ondea la bandera francesa, exhortando y encabezando la insurrección de julio de 1830 en

contra de los barbones. No obstante su explícita función política, la artísticidad de esta bella obra nunca se pierde.

Honoré Daumier (1808-1879)

Mediante la creación de cuatro millitografías, Daumier nos legó una magistral y aleccionadora "comedia humana" de la sociedad francesa de su tiempo. Con particular saña fueron caricaturizados los políticos omnipotentes (Luis Felipe de Orléans apareció dibujado con cabeza en forma de pera), los abogados corruptos, los aristócratas petulantes, los burgueses codiciosos, los empleados ineptos y toda una rica gama de tipos populares. Daumier, al igual que Courbet, fue un pintor comprometido políticamente. Debido a su participación en la Revolución de 1848 y en la Comuna de París de 1871, fue reprimido y padeció la cárcel, la censura y la hostilidad de los gobiernos reaccionarios. No sólo en sus geniales caricaturas (que diariamente se publicaban en los periódicos antimonárquicos), sino también en algunos de sus óleos como *La insurrección*, *La familia sobre las barricadas*, *La calle Transnonain* y *Camille Descomoullins hablando en el Palais Royal*, quedó plasmada esta titánica encomienda de Daumier de realizar una "crítica moral" de las lacras y los vicios que proliferaban en el mundo protocapitalista que le tocó vivir.

Aunque tuvo el reconocimiento y la admiración de personalidades como Delacroix, Corot, Millet, Baudelaire y Banville, Daurillier murió pobre y ciego, ajeno por completo al inframundo de esos grotescos personajes a los cuales había recreado en su más prístina esencia psicológica.

Georges Rouault (1871-1958)

Emparentado estilísticamente con el Expresionismo, Rouault no sólo fue el soberbio creador de afligidos cristos y crepusculares escenas religiosas, sino que también se le puede considerar un magnífico "pintor social". En sus primeros cuadros, el artista francés reprodujo con simpatía y solidaridad el mundo sórdido y marginal de los "humillados y ofendidos": prostitutas, payasos, campesinos, obreros, vagabundos, etc. No hay duda pues de que ese autor, tal como 10 plantea Mario De Michelis, siempre estuvo "bajo el signo de la acusación, de la ira y de la piedad hacia los pobres"³⁵. Es cierto que Rouault se identificó, en tanto que hombre y como artista, con esos seres desheredados, víctimas adoloridas de la injusticia social y económica, los cuales aparecen ante nuestros ojos indignamente alejados de la mano de Dios.

Georges Rouault, quien tuvo la osadía de pintar el rostro de Cristo en la figura de un obrero o un payaso, le dio vida, desde 1917 hasta 1927, a una magna serie de aguatinas intitulada *Miserere et guerre*, donde recreó con gran virtuosismo y ánimo admonitorio hacia los seres humanos- las depredadoras secuelas dejadas por las conflagraciones bélicas.

George Grosz (1893-1959)

Al igual que Max Beckmann y Otto Dix, el pintor y caricaturista alemán fue terriblemente impactado por el conflicto armado de 1914-1918. Los tres autores pertenecieron a la "Nueva Objetividad", el canto final del Expresionismo germano, y se caracterizaron por haber creado una obra corrosiva e hipercrítica sobre las penurias económicas y la degradación moral y política que vivió Alemania en tiempos de la República de Weimar.

Gracias a la utilización de las nuevas técnicas artísticas desarrolladas por el Dadaísmo y el Surrealismo, Grosz pudo imprimir mayor eficacia plástica a su 'demoledora crítica de los magnates de la industria prepotentes y vanidosos, de los militares ultranacionalistas y fanáticos de la violencia, y de los políticos Ineptos que se pegaban como lapas a la ubre del poder. "Sus dibujos -nos dice Mario De Michelis- expresaban desesperación, cólera y resentimiento. Dibujaba borrachos, hombres vomitando, asesinos y suicidas. También dibujó soldados sin nariz, inválidos de guerra con brazos de acero que parecían crustáceos (...) todo que reflejaba un mordaz antimilitarismo".

La clase dominante alemana, tan zaherida por la obra combativa de Grosz, tomó venganza contra el artista: en 1920, 1924 y 1931 le impusieron procesos judiciales, acusándolo de ser pornográfico y blasfemo; finalmente, en 1933, con el ascenso de Hitler al poder, Grosz tuvo que emigrar a los Estados Unidos para huir de la represión nazi.

En uno de sus mejores cuadros, *Exequias (homenaje a Gskar Panizza)*, donde aparecen arremolinados todos sus grotescos personajes urbanos, el pintor se propuso dejar un testimonio artístico de "protesta contra la humanidad que se había vuelto loca".

Otto Dix (1891-1969)

Quizá sea este pintor alemán, sobre todo en los cuadros de su primera etapa artística, quien mejor y más intensamente ha expuesto la crónica y denuncia de ese apocalipsis humano que es la guerra en las condiciones técnicas del siglo XX.

Las terribles vivencias que como soldado padeció Otto Dix en la Primera Guerra Mundial se transmutaron, gracias a la magia de su arte pictórico, en cuadros dantescos de soldados moribundos en las trincheras, de cuerpos destrozados por las ballonetas, de ciudades destruidas por las bombas, y de paisajes fúnebres que, una vez concluida la batalla, parecen desiertos ensangrentados en donde sólo habita el silencio.

Con el propósito de alertarnos sobre el carácter sadomasoquista de nuestra sociedad, cuyos hierros y locuras, de no detenerse, fatalmente la conducirán a su propia extinción, Otto Dix creó tanto su serie de cincuenta grabados denominados *La guerra*, como sus portentosos cuadros acusatorios: *Metrópolis* (ácida crítica de la enajenación urbana), *Trinchera*, *Los siete pecados capitales* (aquejarre de brujas, demonios y siniestros personajes como el enano con cara de Hitler), y el *Tríptico de la guerra*. Sin duda, estamos hablando de obras maestras de la estética antibelicista y de ejemplos preclaros del enorme potencial crítico y concientizador que le es propio al mejor arte político.

Pablo Picasso (1881-1973)

A petición del gobierno republicano español, y en un estilo que fundía técnicas cubistas, expresionistas y surrealistas, Picasso creó el *Guernica*, la obra cumbre del siglo XX. Se trata, pues, de una pintura de encargo, pensada de principio a fin como un medio político de protesta contra los bombardeos fascistas en el norte de España, realizada con premura y al poco tiempo de los acontecimientos aludidos, puesto que debía ser exhibida en la Exposición Universal de París en 1937. No obstante las prisas y la de limitación temática que tuvo que afrontar Picasso, conmovido en lo más hondo de su ser por la crueldad de los hechos, encontró la inspiración divina que lo condujo a la creación artística más célebre de nuestro tiempo.

El 26 de abril de 1937, la aviación alemana -aliada de las tropas franquistas- bombardeó indiscriminadamente la población vasca española. En el momento de la matanza, la pequeña ciudad de Guernica, la cual no representaba ningún objetivo estratégico en el plano militar, permanecía merme, conformada casi en su totalidad por mujeres y niños, puesto que los soldados de la región se encontraban en las trincheras defendiendo a la República.

Al saberse la noticia de la masacre, la opinión pública mundial se percató, horrorizada, de que estaba ante el primer experimento bélico de bombardeo masivo sobre la población civil, de que el abominable golpe de los nazifascistas anunciaba el inicio de la "guerra psicológica" como táctica para socavar la moral del enemigo, y de que la destrucción que en esos momentos padecía España apenas era el anticipo fatídico de la inminente hecatombe mundial.

La tensión dramática y el terror que se respiran en el microcosmos infernal de este cuadro, hacen del *Guernica* una obra suprema que hoy en día se ha convertido en una denuncia simbólica y estética no solamente de una crueldad bélica en particular, sino de todas las guerras oprobiosas que han devastado a la humanidad.

El muralismo mexicano

Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Juan O'Gorman y Pablo O'Higgins formaron parte de la Escuela Mexicana de Pintura, el movimiento

estético más importante que ha tenido México en su historia, y el cual fue auspiciado, desde 1922 cuando José Vasconcelos era ministro de Educación, por el Estado posrevolucionario (Obregón, Calles, Cárdenas).

Los objetivos fundamentales de esta tradición pictórica fueron: la reivindicación de la cultura indígena y popular, el rescate de la grandeza histórica prehispánica, la exaltación patriótica de los movimientos sociales y políticos de Independencia, Reforma y Revolución, y el enarbolamiento de una ideología nacionalista y antiimperialista. Asimismo, el empleo de la creación artística como un medio eficaz para educar políticamente al pueblo de México, fue una de las partes medulares del programa ideológico del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores, organización creada en los albores del movimiento muralista y la cual le servía de soporte institucional.

A pesar de las restricciones y dificultades que presupone la creación de un arte didáctico y comprometido ideológicamente, los muralistas tuvieron el talento suficiente para, con todo y sus altibajos y mutuas contradicciones, superar los obstáculos y mostrar las virtudes de sus respectivas obras: la invención de un lenguaje artístico propio, la hechura de frescos colosales de enorme fuerza expresiva y colorística, la fusión de una estética autóctona con tradiciones universales y el manejo teatral de los espacios, las imágenes y los símbolos pictóricos. De esta forma, y con enorme fortuna y grandilocuencia en la mayoría de los casos, el arte fue llevado a las calles, a los edificios públicos, a la vista de las multitudes, gracias a estos frescos monumentales que se pintaron en lugares como el Hospicio Cabañas, El Palacio de Bellas Artes, la Secretaría de Educación Pública, la Escuela de Chapingo, el Palacio Nacional, etcétera.

Debe precisarse, sin embargo, que a fines de los años treinta comenzaron a sentirse los síntomas del agotamiento estético de la Escuela Mexicana de Pintura. Diversas cuestiones como la asfixia ideológica patente en la consigna de Siqueiros: "No hay más ruta que la nuestra", la repetición temática, la simplificación formal y la dependencia económica respecto del financiamiento oficial llevaron, fatalmente, a la conclusión del ciclo vital de este extraordinario movimiento artístico.

Después de una denodada lucha estética en favor de la libertad y la autonomía del arte, en los años cuarenta, cincuenta y sesenta se desarrolló en México la "generación de la ruptura", tradición pictórica que prefirió manifestarse a través de la experimentación formal y el uso variado de técnicas vanguardistas y abstractas, al margen de cualquier connotación ideológico-política.

Algunos de los pintores que siguieron estas pautas fueron: Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Günther Gerzso, Fernando García Ponce, Pedro Coronel, Rufino Tamayo y Juan Soriano.

5. ARTE Y POLÍTICA DURANTE LA REVOLUCIÓN RUSA Y EL ESTALINISMO

En los comienzos de la Revolución Rusa, cuando el futuro parecía luminoso y aún se confiaba en la creación utópica de una nueva sociedad, el arte alcanzó un florecimiento que sorprendió a propios y extraños, sobre todo por las condiciones terribles de miseria y guerra civil que imperaron en el país de 1917 a 1921.

Al amparo de una política abierta e inteligente del ministro de Educación, Lunacharski, y al calor del parteaguas histórico que se estaba viviendo en esos momentos, grandes artistas tomaron las riendas del nuevo poder cultural que emanaba de la revolución. Así, en este contexto, ocurrió que Malevich, Gabo, Pevsner y Tatlin se convirtieron en profesores de las Escuelas de Arte de Moscú, Chagall consiguió una cátedra en la Academia de Bellas Artes de Vitebsk, Meyerhold era el Jefe del Departamento de Teatro, y Rodchenko junto con Kandinsky se encargaban de las compras de los cuadros para los museos rusos. En esta efervescente atmósfera no fue casual, entonces, que también otras áreas de la cultura tuvieran su propio esplendor momentáneo: A. Blok, B. Pasternak, S. Esenin, V. Maiakovski, I. Babel, M. Gorki, Y. Olesha, A. Bely, E. Zamiatin; O. Mandelstam, B. Pilniak, M. Sholajov, A. Ajmatova, en la literatura; y S. Eisenstein, V. Pudovkin, D. Vertov, A. Dovzhenko, en el cine.

No obstante las significativas diferencias estéticas y políticas mostradas por estos artistas, ellos pudieron convivir, dialogar y contribuir conjuntamente al auge cultural de la nación hasta 1921, fecha crucial en la historia del Estado bolchevique. A partir de este momento, época en la cual ocurrieron la matanza de los marineros de Kronstadt y la expulsión de la Oposición Obrera del Partido Comunista, comenzó la noche oscura del socialismo: la lenta pero progresiva conversión de la anhelada utopía igualitaria de los trabajadores en una dictadura burocrática al servicio del P.C.U.S. Entonces, poco a poco fueron apareciendo los síntomas de la degeneración: entre 1921 y 1922 salieron del país, huyendo de la creciente cancelación de las libertades políticas y artísticas, creadores como Kandinsky, Chagall, Gabo, Pevsner, Tsvetayeva, Burluk, etc.; asimismo comenzaron los suicidios de escritores notables como Esenin y Maiakovski; y, finalmente; tuvo lugar la paulatina agudización de la marginación política y cultural (que llegaría a la represión y el asesinato masivo durante el estalinismo) tanto de los artistas vanguardistas y formalistas como de todos aquellos autores que se mostraron críticos frente al sistema de dominación estatalista: Sologub, Mandelstam, Ajmatova, Babel, Zamiatin, Bely, Pasternak, Pilniak, etcétera.

Aunque a lo largo de los años veinte todavía lograron subsistir algunas expresiones estéticas importantes como el constructivismo y ciertas tendencias radicales del arte como las representadas por el Frente de Izquierda de las Artes (LEF) y el Proletkult, paso a paso el mundo cultural soviético se fue escindiendo entre los creadores que huyeron al exilio, los que se quedaron en el país pero permanecieron excluidos y demudados, y los que, como A. Tolstoj, M. Gorki, K. Fedin, M. Sholajov y A. Fadeiev, se subordinaron ignominiosamente a los cánones estéticos impuestos por el régimen dictatorial.

De este modo, una vez cancelada la libertad y la autonomía del arte, surgió en la década del treinta el "realismo socialista", doctrina estética que se puso al servicio del totalitarismo estalinista, sistema sociopolítico que se caracterizó por las colectivizaciones forzadas, la industrialización acelerada, los campos de concentración, los procesos judiciales de Moscú y la liquidación física de los opositores a Stalin. La historia de la imposición del "realismo socialista" puede resumirse en tres momentos capitales: a) el 23 de abril de 1932, cuando el Comité Central del P.C.U.S . Disolvió por decreto todas las organizaciones literarias y artísticas del país, creando en su lugar la Unión de Escritores Soviéticos, cuya misión principal consistió en dar apoyo político-ideológico al gobierno comunista; b) en agosto de 1934, fecha en la cual tuvo lugar el Primer Congreso de Escritores Soviéticos, organismo institucional que le otorgó carta de ciudadanía al "realismo socialista" como un modelo estético sustentado en la apología de la revolución, la exaltación del proletariado, la reivindicación de los héroes de la patria y la canonización del arte realista en tanto que estilo propio de los socialistas y contrapuesto a cualquier manifestación formalista y vanguardista; y c) finalmente, ya en los años cuarenta, cuando reinaba la dictadura cultural de Zhadanov, la ortodoxia oficial y la lucha en contra del "arte por el arte" se extendió a la ciencia (recuérdese el "caso Lysenko"), la filosofía y la música (en 1948, por ejemplo, célebres compositores como Khachaturian, Shostakovich y Prokofiev fueron denostados porque supuestamente representaban la música decadente y burguesa que se hacía en Occidente).

No hay duda, pues, de que el estalinismo significó la desaparición del otrora glorioso pasado cultural ruso. Uno a uno, los grandes creadores fueron sucumbiendo en tanto que artistas y como personas (infinidad de ellos murieron en los campos de concentración) ante las exigencias opresivas de ceñirse a un arte didáctico y propagandístico, accesible a todo el pueblo y al servicio del Estado comunista. Para colmo de males, cualquier manifestación estética tenía que ser evaluada y censurada por los burócratas del P.C.U.S .

Al expandirse los tentáculos dictatoriales a la cultura y el arte, a la vida íntima y espiritual de los individuos, se cerró el círculo infernal del totalitarismo. Con la oclusión de las libertades, la creación artística murió de inanición.

6. LA ESTÉTICA NAZIFASCISTA

En términos generales, la producción artística que nació y se desarrolló en tiempos del nazifascismo fue escasa y mediocre. "Dietrich Strothmann -nos recuerda James D. Wilkinson- ha afirmado que existieron tres fases distintas de gusto durante el Tercer Reich. Al principio predominó lo que podría llamarse 'literatura de partido', que celebraba las luchas políticas contra la República de Weimar, glorificando la brutalidad y la violencia puestas al servicio del N.S.D.A.P. Desde 1935 hasta que estalló la Segunda Guerra Mundial, los escritores nazis se dedicaron a una literatura regional de atractivo marcadamente romántico, retratando las virtudes eternas del campesinado alemán y la unión orgánica de

'sangre y suelo'. Después de 1939, volvieron a ponerse de moda los temas militares y heroicos, con la obvia intención de estimular la moral de guerra".

Goebbels y otros ideólogos nazis supieron aprovechar con gran visión estratégica el contexto de crisis económica (la inflación recesión), de caos político (la ineptitud gubernamental y las fatídicas pugnas entre los socialistas y los comunistas), y de malestar cultural (el resentimiento generalizado en contra del Tratado de Versalles, el odio a los judíos y la atmósfera de incertidumbre), con miras a reforzar y propagar la idea de la necesidad J.D. Wilkinson, *La resistencia intelectual en Europa*, FCE, México, 1980, de recurrir a un líder todopoderoso, Hitler, como la única vía de salvación y redención de Alemania.

De este modo, con el objetivo de crear el nuevo orden político del Tercer Reich, los publicistas nazis idearon y difundieron la estética fascista, cuyos elementos medulares fueron: a) La mistificación del "alma colectiva", entendida ésta como la expresión de la homogeneidad étnica y racial de los germanos en una "comunidad nacional"; b) La purificación del pueblo (Volk) mediante la exclusión de los judíos y las "razas inferiores", ya través de la exaltación de la disciplina, la fidelidad y la superioridad de los alemanes; y c) El sometimiento de los artistas e intelectuales al Estado nazi, con el propósito de respaldar, por medio del arte, la lucha conjunta en favor de la unión mística de la "sangre y el suelo", los dos elementos que, según Alfred Rosenberg, simbolizaban la esencia de la nación germana.

El adocenamiento de los intelectuales al Estado hitleriano y el culto que la estética fascista le rindió a la belleza física y a la búsqueda del cuerpo sano y fuerte (elementos subrayados por el excelente ensayo de Susan Sontag), dieron como resultado una producción artística caracterizada por el maniqueísmo ideológico, el sentimentalismo patriótico y la simplificación idealizada de la realidad.

No fue suficiente el apoyo directo o indirecto, velado o manifiesto que recibió el gobierno nazi por parte de personalidades relevantes de la cultura como Gottfried Benn, Emil Nolde, Martin Heidegger, Ernst Jünger y Hans Carossa (quienes ya eran grandes creadores antes del ascenso de Hitler al poder), para insuflar calidad al pseudo arte producido en tiempos de la dictadura. Sólo un nombre puede excluirse de la mediocridad artística reinante: Leni Riefenstahl, quien con *El triunfo de la voluntad* y *Olimpia* creó dos obras maestras del cine documental, cuya alta calidad estética trasciende el mensaje mistificador y doctrinario que en ellas se publicita. A semejanza de lo ocurrido en territorio ruso con el estalinismo, en Alemania el totalitarismo nazi también condujo al ocaso cultural de las portentosas creaciones vanguardistas que vieron la luz en las dos primeras décadas de este siglo. Los más connotados artistas germanos fueron cesados de sus puestos de profesores, marginados de las academias de arte, reprimidos y encarcelados.

La mayoría de ellos, para salvar la vida, tuvieron que emigrar del país. La regresión histórica a los siniestros autos de fe medievales se volvió una realidad cuando en las plazas y universidades de Berlín, ello de mayo de 1933, en una sola

noche los nazis incineraron veinte mil libros de escritores liberales, judíos y comunistas, que atentaban contra la ideología del régimen establecido.

Otro episodio de la barbarie nazi fue la exposición de "arte degenerado", que tuvo lugar en Munich el año de 1937. Aquí, con objeto de mofarse de ellos y para repudiarlos públicamente, se mostraron las obras de algunos maestros del siglo XX: F. Marc, P. Klee, V. Kandinsky, G. Grosz, E. Barlach, K. Schmidt-Rottluff, M. Beckmann, Ch. Rohlfs, O. Kokoschka, M. Chagall, P. Modershon-Becker, entre otros.

Ciertamente, los estrategas nazis sabían que el exterminio de los judíos y la dominación imperialista del mundo sería posible de realizar a condición de que, con antelación, ellos hubieran eliminado de la faz de la tierra a todos aquellos intelectuales y artistas en los cuales latiera el espíritu de lucha por salvaguardar la más irrestricta libertad del arte y del pensamiento.

CONCLUSIONES

La obra de arte conforma un *cosmos unitario y autónomo* que gracias a sus valores intrínsecos, tanto estéticos como epistemológicos, logra trascender el control y la voluntad del propio creador del objeto artístico, volviéndose entonces un producto útil y significativo para la historia de las sociedades y la cultura universal. Efectivamente, las propiedades formales y comunicativas que se materializan en y a través del arte ofrecen al público la más rica variedad de interpretaciones y degustaciones, de enseñanzas y divertimentos. A tal grado esto es verdad, que en infinidad de ocasiones el artista descubre, después de leer estudios críticos sobre su obra, algunos contenidos y atributos de los cuales él no tenía la más mínima conciencia. El arte, desde esta perspectiva, es el origen de un mundo polisémico y polivalente, fuente de hedonismo y sabiduría, que resulta importante en cuanto invención formal cristalizada y en tanto expresión depurada y pulimentada de la praxis social humana.

¿Por qué -habría que inquirir- el poeta puede hablar con lucidez y sapiencia tanto de las experiencias vividas como de las que no han pasado por sus ojos y oídos? ¿Cómo es posible que el artista tenga la facultad y la sensibilidad para imaginar y describir con verosimilitud la terrible inanidad de la muerte, los vestigios del pasado o los augurios del futuro? ¿Cuál es, finalmente, el fundamento de esa condición peculiar del arte que lo revela como una actividad misteriosa capaz de superar la vida efímera de los hombres y sus volátiles circunstancias históricas? Para estas preguntas sólo existe una respuesta: los seres humanos tenemos, no obstante las múltiples diferencias sociales y culturales que emergen de sociedad en sociedad, una misma *estructura y potencialidad sensitivo-intelectual* de aprehensión y comprensión de la realidad.

En tanto que sujetos con similares facultades creativas y perceptivas, encontramos en el arte la posibilidad de *identificarnos y compadecernos* en la alegría y en la tristeza, en el triunfo y en la derrota, es decir, en cualquiera de los

sentimientos y pulsiones básicas que constituyen la esencia social y cultural de nuestra

Especie. La fuerza mágica objetivada en el producto creado (a través del cual nos reflejamos y proyectamos como seres sociales) y la hipersensibilidad del artista son tales, que un genio como Flaubert llegó al extremo de reconocer públicamente que sufría más gracias a la experiencia estética que a consecuencia de las desdichas de la vida real: "Lloro demasiado por dentro para derramar lágrimas por fuera. Una lectura me conmueve más que una desgracia auténtica".

En forma sucinta, a continuación retomamos algunos de los conceptos y propuestas fundamentales que fueron resultado de esta investigación sobre el *saber artístico*.

1) La revisión general que hicimos de las teorías clásicas y contemporáneas relacionadas con la crítica del arte y la estética, nos condujo a la conclusión de que hoy en día, y con objeto de superar el esteticismo y el sicologismo prevalecientes, se requiere de una *concepción interdisciplinaria* para una mejor asimilación de la praxis artística.

La *crítica integralista* que proponemos intenta abordar la obra de arte en sus dos componentes principales: a) el "universo extrínseco de creación", que hace referencia a la biografía, el contexto histórico y las tradiciones socioculturales del autor; y b) el "universo intrínseco de invención", el cual aborda las peculiaridades estructurales, formales y propiamente estéticas del producto elaborado. Así pues, la *crítica integralista* requiere del concurso y la retroalimentación de diferentes disciplinas sociales y saberes específicos como el psicoanálisis, la historia de la cultura, la investigación biográfica y el conocimiento de los estilos artísticos.

2) La creación estética, tal como se expone en el apartado segundo ("**Configuraciones sociohistóricas del arte**"), **constituye una** actividad inherente y de suma relevancia para la práctica social humana. No existe sociedad pasada o presente que no tenga testimonios artísticos, ya se trate de obras poéticas, musicales, arquitectónicas, escultóricas o pictóricas. No importa si esa sociedad es abierta o cerrada, pacífica o guerrera, atrasada o evolucionada, pues en todas ellas el arte conforma uno de sus rasgos identificatorios más significativos y vitales. Como cualquier otro producto humano, el arte también se encuentra determinado por las condiciones sociales e históricas particulares que componen la atmósfera en donde el creador desarrolla y objetiva su capacidad inventiva. Es en este sentido que concebimos a toda obra artística como un documento vivo que *expresa* y a la vez *recrea* a su respectiva sociedad. Gracias a su enorme potencial informativo y comunicativo, los productos estéticos se convierten en manantiales vastos y fecundos para el enriquecimiento constante del saber histórico y sociológico.

3) La novela es un género particularmente idóneo para la *captación* y *reproducción* artística de los diferentes tipos de sociedad. En efecto, debido a su considerable

extensión, a la estructura abierta y dinámica que le es propia, ya la descripción y recreación de un determinado ambiente, de infinidad de personajes y de una lengua concreta, la novela puede y debe ser utilizada como un abundante arsenal de sabiduría al servicio de las ciencias sociales. No obstante que la novela no tiene el rigor, la objetividad, la sistematización de conocimientos y la capacidad de abstracción teórica que son características de las ciencias sociales, ella cuenta con atributos muy suyos que resultan de gran valía. Aludimos a tres cuestiones esenciales: la *emotividad*, la *perennidad* y la *universalidad*.

Respecto al primer punto, es evidente que al leer una novela no sólo adquirimos datos, informaciones y conocimientos específicos (de la época, la idiosincracia y el tipo de lengua), sino que asimismo somos copartícipes de una *experiencia vivencial emotiva*, puesto que sufrimos y gozamos tanto las peripecias y la ambigüedad moral de los personajes como los vaivenes y el clímax de la trama argumental. No hay duda, entonces, de que una gran novela amplía nuestros horizontes intelectuales y, al mismo tiempo, nos *conmueve* sensitiva y estéticamente.

Con referencia al segundo punto, observamos que ciertamente las obras maestras de la literatura no pierden su vigencia con el paso del tiempo. Gracias a que reproducen la vida tal como es (con sus máscaras, contradicciones, debilidades y grandezas) y a que recrean de manera profunda y sabia asuntos "humanos, demasiado humanos" como el amor, los celos, el poder, la codicia, la guerra, los anhelos de justicia y libertad, etc., las novelas permanecen en el gusto y en la memoria de las viejas y nuevas generaciones de lectores.

Los textos sociológicos, por el contrario, pierden efectividad y actualidad al cambiar las circunstancias sociales e históricas particulares que fueron la base de sus aportaciones teóricas. Es indudable, pues, que la constante renovación de las fuentes informativas, de los datos disponibles, de los métodos analíticos y de las teorías interpretativas, constituyen el factor explicativo de la natural e inevitable obsolescencia de los ensayos científicos.

En relación con el tercer punto, resulta evidente que las novelas no sólo trascienden las circunstancias histórico-temporales en las cuales nacieron, sino que también superan con mayor facilidad que los libros de ciencias sociales las barreras culturales, geográficas y lingüísticas que se les presentan. Citaremos un solo caso para ilustrar esta aseveración: mientras que *El capital* de Marx,

La *crítica integralista* que proponemos intenta abordar la obra de arte en sus dos componentes principales: a) el "universo extrínseco de creación", que hace referencia a la biografía, el contexto histórico y las tradiciones socioculturales del autor; y b) el "universo intrínseco de invención", el cual aborda las peculiaridades estructurales, formales y propiamente estéticas del producto elaborado. Así pues, la *crítica integralista* requiere del concurso y la retroalimentación de diferentes disciplinas sociales y saberes específicos como el psicoanálisis, la historia de la cultura, la investigación biográfica y el conocimiento de los estilos artísticos.

2) La creación estética, tal como se expone en el apartado segundo ("Configuraciones sociohistóricas del arte"), constituye una actividad inherente y de suma relevancia para la práctica social humana. No existe sociedad pasada o presente que no tenga testimonios artísticos, ya se trate de obras poéticas, musicales, arquitectónicas, escultóricas o pictóricas. No importa si esa sociedad es abierta o cerrada, pacífica o guerrera, atrasada o evolucionada, pues en todas ellas el arte conforma uno de sus rasgos identificatorios más significativos y vitales. Como cualquier otro producto humano, el arte también se encuentra determinado por las condiciones sociales e históricas particulares que componen la atmósfera en donde el creador desarrolla y objetiva su capacidad inventiva. Es en este sentido que concebimos a toda obra artística como un documento vivo que *expresa* y a la vez *recrea* a su respectiva sociedad. Gracias a su enorme potencial informativo y comunicativo, los productos estéticos se convierten en manantiales vastos y fecundos para el enriquecimiento constante del saber histórico y sociológico.

3) La novela es un género particularmente idóneo para la *captación* y *reproducción* artística de los diferentes tipos de sociedad. En efecto, debido a su considerable extensión, a la estructura abierta y dinámica que le es propia, ya la descripción y recreación de un determinado ambiente, de infinidad de personajes y de una lengua concreta, la novela puede y debe ser utilizada como un abundante arsenal de sabiduría al servicio de las ciencias sociales.

No obstante que la novela no tiene el rigor, la objetividad, la sistematización de conocimientos y la capacidad de abstracción teórica que son características de las ciencias sociales, ella cuenta con atributos muy suyos que resultan de gran valía. Aludimos a tres cuestiones esenciales: la *emotividad*, la *perennidad* y la *universalidad*. Respecto al primer punto, es evidente que al leer una novela no sólo adquirimos datos, informaciones y conocimientos específicos (de la época, la idiosincracia y el tipo de lengua), sino que asimismo somos copartícipes de una *experiencia vivencial emotiva*, puesto que sufrimos y gozamos tanto las peripecias y la ambigüedad moral de los personajes como los vaivenes y el clímax de la trama argumental. No hay duda, entonces, de que una gran novela amplía nuestros horizontes intelectuales y, al mismo tiempo, nos *conmueve* sensitiva y estéticamente.

Con referencia al segundo punto, observamos que ciertamente las obras maestras de la literatura no pierden su vigencia con el paso del tiempo. Gracias a que reproducen la vida tal como es (con sus máscaras, contradicciones, debilidades y grandezas) y a que recrean de manera profunda y sabia asuntos "humanos, demasiado humanos" como el amor, los celos, el poder, la codicia, la guerra, los anhelos de justicia y libertad, etc., las novelas permanecen en el gusto y en la memoria de las viejas y nuevas generaciones de lectores.

Los textos sociológicos, por el contrario, pierden efectividad y actualidad al cambiar las circunstancias sociales e históricas particulares que fueron la base de

sus aportaciones teóricas. Es indudable, pues, que la constante renovación de las fuentes informativas, de los datos disponibles, de los métodos analíticos y de las teorías interpretativas, constituyen el factor explicativo de la natural e inevitable obsolescencia de los ensayos científicos.

En relación con el tercer punto, resulta evidente que las novelas no sólo trascienden las circunstancias histórico-temporales en las cuales nacieron, sino que también superan con mayor facilidad que los libros de ciencias sociales las barreras culturales, geográficas y lingüísticas que se les presentan. Citaremos un solo caso para ilustrar esta aseveración: mientras que *El capital* de Marx, por razones ideológicas, políticas e históricas dejó de traducirse, venderse y leerse en los diez últimos años, las novelas de Balzac, Dickens, Tolstoi y Melville continúan editándose y cultivando el espíritu de infinidad de lectores de todo el planeta. El arte, en este sentido, alcanza una proyección universal al situarse por encima de las modas, los hábitos culturales y los distintos regímenes políticos.

4) A pesar de que la responsabilidad principal de los artistas reside en su propia capacidad de "invención formal", en su compromiso consigo mismos y con el público en el constante desafío de imaginar y crear *objetos estéticos*, igualmente es cierto que algunos de ellos aprovechan las virtudes informativas y comunicativas de su arte con objeto de participar en la crítica y la transformación política de sus sociedades. Con respecto a esta problemática, queremos insistir en nuestra convicción de que *la función política* del arte resulta legítima y loable como actividad que contribuye a la superación social y humana, siempre y cuando no se convierta en una imposición institucional (del Estado, el partido, la iglesia, etc.) que atente contra esa sagrada libertad de creación que es el oxígeno de todo gran artista.

Una vez concluida nuestra larga travesía por los vericuetos de la "dimensión estética", cabe hacerse la pregunta de por qué hemos privilegiado la *cualidad epistemológica* del arte, si estamos conscientes de que éste acoge en su seno otras muchas filmaciones: exorcizar los demonios internos del creador, servir de expresión crítica y medio de modificación del mundo exterior, construir espacios de libertad, ser una vía para la humanización y apropiación de la naturaleza, convertirse en un camino placentero donde puede desplegarse la imaginación y constituir un sendero hacia la ansiada inmortalidad. La contestación a este interrogante es, sin duda, la clave explicativa de este ensayo. A través de él hemos querido demostrar que el *saber artístico* no solamente no excluye las otras funciones de la creación estética, sino que también representa, por sus características propias, una de las mejores y más profundas formas de acceder al conocimiento y autoconocimiento humanos. Ya sea como creación o recepción estéticas, se trata de una experiencia compleja e integral que es al mismo tiempo informativa y recreativa, aleccionadora y placentera, intelectual y lúdica. Así pues, debido a que el *saber artístico* tiene la virtud peculiar de conjuntar la intuición, la imaginación, la sensibilidad, la reflexión y la crítica, se vuelve factible concebirlo como un eficaz y necesario complemento del saber cotidiano y del saber científico.

En la infatigable búsqueda de certezas y consuelos, no hay duda de que todos, hombres y mujeres de cualquier tiempo y espacio, vivimos aquejados por la misma doble incertidumbre: cómo afrontar nuestra intrínseca e ineludible finitud, y cómo explicar la racionalidad y el sin sentido que coexisten en el entramado de esa invención humana que denominamos *sociedad*. Frente a estas preguntas, insistimos en nuestra propuesta de que la creación artística es y siempre será una de las formas más bellas y regocijantes de resolver los viejos y nuevos acertijos que nos plantea la imponderable experiencia de vivir.

ÍNDICE

Introducción

I. Iluminaciones teóricas sobre el arte y la estética

II. Reflexiones en torno del saber artístico

2. Aproximaciones a las teorías del arte

3. Crítica de la estética marxista

4. Crítica del esteticismo y del formalismo

5. El camino hacia una estética interdisciplinaria.

6. Configuraciones sociohistóricas del arte

7. Presupuestos para una sociología de los estilos artísticos

8. Reconstrucción sociohistórica de los estilos artísticos

III. Consideraciones teóricas sobre el saber novelístico

1. Radiografía de la novela

2. Novela y conocimiento

3. La novela como documento sociológico

4. Novela y sociedad

5. El saber novelístico de Kafka

6. Novela y realidad

7. Presente y futuro de la novela

IV. Reflexiones en torno de la relación entre el arte y la política

1. La dimensión política del arte

2. Poesía y política

3. Teatro y política

4. Pintura y política

5. Arte y política durante la Revolución Rusa y el estalinismo

6. La estética nazifascista

Conclusiones