

# *El límite teórico de las Teorías del Arte*

JOSE LUIS RODRIGUEZ GARCIA

## 1.

¿No es acaso tópico señalar que el saber estético alcanza su mayoría de edad en el siglo XVIII? Las diseminadas alusiones y toda la inmensa literatura anterior no pasarían de ser sobrias intervenciones en el análisis de un objeto peculiar, alusiones arítmicas y carentes de fundamento, o reflexiones preceptivas sobre la idoneidad de formas y la santificación de estilos, territorio que habría sido habitado progresivamente, y con mayor o escasa fortuna, por Alberti, Filarete y un largo etcétera –por citar tan sólo nombres originales e inolvidables.

Infinito esfuerzo –y ya se sabe que la infinitud de las tareas implica el final deterioro o el infame tedio provocados por la sospecha del horizonte inalcanzable– sería preciso para demostrar la inocencia de la manida cronologización –que, por supuesto, sería absurdo discutir apelando a otra inocencia a la postre igualmente enmascarada. Sin embargo, no es complicado reconocer que la historización del saber estético –en su acepción contemporánea– señala la vertebralidad del XVIII por cuanto, de inmediato, se saludarían con efusión las conquistas y superaciones establecidas o se gritarían con denuedo los maldecidos retrocesos. Ya J. Michelet, el publicista enfermo de migraña ante todo, como escribió intencionadamente R. Barthes –“la maladie de Michelet, c’est la migraine, ce mixte d’éblouissement et de nausée”<sup>1</sup>– redactaba tempranamente para su conferencia del 3 de febrero de 1848 que “la grandeza de nuestros padres, la del siglo XVIII, es haber respondido esto a la piedad impía de la Edad Media, que dispensaba de justicia a Dios y a los reyes, sus imágenes, que, por última vez, por la voz altanera de Bossuet, enseñaba que la autoridad es por sí misma su razón”<sup>2</sup>.

Se me excusará la aparente inoportunidad de la referencia: es válida para restaurar los cauces que el embrujo del siglo XVIII provocan en el sujeto con-

---

1 BARTHES, R.: *Michelet*, París, Seuil, 1954, p. 17.

2 MICHELET, J.: *El estudiante*, México, Siglo XXI, p. 140.

temporáneo con una aceptación modelar que se extiende a multitud de saberes y prácticas. El natalicio de nuestro Presente se ubica precisamente ahí, *aunque tan sólo en cuanto, precisamente ahí, la previa producción se santifica*.

No obstante, este arrebatador espejismo, que la maduración epistémica de la modernidad no ha sido capaz de perturbar, no habría merecido notables entusiasmos en el campo que aquí compete de no acontecer el paralelo discurrir de esa atención textual que facilita la admiración hacia las ofertas teóricas. Es indudable que se trata de un periodo especialmente relevante si se tiene en cuenta que en 1719 publicó el Abate du Bos sus “Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura”, operando ya sobre el suelo nutricio provechosamente abonado por Shaftesbury, que Diderot insiste en la temática con sus introductorios y meritorios tratados estéticos a partir de la década de los años cincuenta, que casi en el corazón del siglo es conocido por el público el “Discurso sobre el estilo” buffoniano que tanto significa y perturba y, en fin, que son años prodigiosos en los que la obra de Winckelmann o Lessing es conocida y admirada, polémica o entusiasmadamente. Añadir que el origen de la denominación disciplinar tiene lugar precisamente con la obra de un escolastizado pensador de la época –Baumgartem–, y se estará en condiciones de calibrar no sólo la importancia que se concede a la meditación o a los discursos centrados en el análisis del arte sino también a la fundamentalidad de una serie de referencias que, por fin, consolidan preguntas y fundamentan la necesidad del ejercicio crítico.

Es igualmente indudable que la inmediata sacralización del decir dieciochesco y la reflexión sobre ese proceso teórico –y sociopolítico– que todo lo centra ahí, como si el imaginable antes apenas significara nada y la realidad de lo posterior fuera reducible a un ejercicio de exacta hermenéusis de las preguntas diseñadas entonces, sugiere la existencia de otros puntos problemáticos sobre los que, aquí y ahora, sería inoportuno abrir una meditada reflexión. Pero no es lícito resistirse a la tentación de enumerar los más importantes por cuanto *indican* que la territorialización de una temática precisa no es sólo un fenómeno histórico gracias al cual un ejercicio teórico afirma positivamente la especificidad de su objeto sino también –acaso, ante todo...– una culminación en la que posibles referencias son definitivamente expulsadas del espacio que se autoafirma: pues la plenitud de este momento histórico y la posterior admiración conseguirá la mecánica minusvalorización de dispares manifestaciones estéticas para cuyo análisis los parámetros teorizados se manifestarían prontamente inservibles. Las reflexiones sobre elaboraciones geográfica e históricamente alejadas se obvian, por ejemplo: sucederá con la estética taoísta, algunos de cuyos textos han sido no hace mucho recuperados e introducidos por L. Racionero<sup>3</sup>. O se tergiversará el sentido y función de algunas propuestas estéticas, como, por lo general, sucederá con las muestras de la actividad pre-histórica (?), cuya concreta ubicación imposibilita sustancialmente su consideración como ilustres signos de un prólogo detrás del cual habrían de suceder los ritmos de la producción artística occidental<sup>4</sup>.

3 Cfr. RACIONERO, L.: *Textos de estética taoísta*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

4 Quiero subrayar, muy especialmente, el interés de los comentarios estéticos de G. BATAILLE –inexplicablemente olvidados–. Este párrafo me parece, por ejemplo, perturbador: “En el momento en que, vacilante, aparece la obra de arte, el trabajo era desde hacía centenas de miles de años,

No se trata tan sólo de aludir, sin embargo, al hecho de este eurocentrismo que bautiza como balbuceos o temblores inacabados de una conciencia infantil aquello que perturba el orden conquistado: me parece que significativo e importante en semejante medida es la desconsideración, el trato paternalista con los ensayos predieciochescos, su consideración minusvalorizada y, con culpable olvido, su aniquilación casi radical como si los nombres citados anteriormente tuvieran auténticos motivos de orgullo y superaran apaciblemente en una comparación teórica y rigurosa no ya sólo a los autores renacentistas, sino también a la rotunda escritura barroca europea que llevan a cabo Escalígero, Fréat de Chambray, Cesare Ripa o Boileau, e, igualmente, a la interminable nómina de autores hispanos afortunadamente recuperados por la antología “Teoría de la pintura del Siglo de Oro” de F. Calvo Serraller<sup>5</sup>.

Pero resulta, pese a la problematización de la cronología tradicional, algunas de cuyas más obvias implicaciones han quedado meramente apuntadas, que, en efecto, sería absurdo evitar la constatación de la misma. Es mi interés, por el momento, señalar por una parte las preguntas teóricas que, desde entonces con inevitable contundencia, marcan el territorio y la autonomía específica de la Teoría del Arte y cuestionar, por otro lado, en qué medida la propia disciplina es consciente de sus posibilidades y límites para ofrecer, finalmente, una satisfactoria solución –o una propuesta verosímilmente reconstruible– a los problemas cuya formulación la fundan a ella misma.

Pues bien: ¿qué serie de preguntas configuran el saber estético? ¿Qué referencias problemáticas habrán de ser asumidas por cualesquiera discurso para merecer su inclusión en los capítulos históricos disciplinares? Creo que la literatura dieciochesca es, en efecto, suficientemente significativa por cuanto acierta a precisar las preguntas obligatorias a partir de cuya reflexión ha de madurar la Teoría del Arte. Y pienso que señala lo siguiente: 1. La naturaleza del arte en tanto apropiación de la realidad –que se reduce a su manifestación sensorial o exige la representación de un elemento transfemenónico; 2. Apropiación posible en virtud de un ejercicio sobresalientemente dirigido por el hacer de la Razón –en su totalidad o permitiendo la necesaria ayuda de una facultad metaracional que se mantendrá imprecisa e indefinida, señalada como potencia intuitiva o como imaginación, por citar las alusiones más normales–; 3. Rigor intelectual que opera

---

una realización de la especie humana. Por último, no es el trabajo sino el juego quien decide cuándo la obra de arte se realiza y el trabajo se convierte, al menos en parte y en las auténticas obras maestras, en algo distinto a una respuesta a la necesidad de utilidad. Es verdad que el hombre es esencialmente el animal que trabaja. Pero también sabe cambiar el trabajo en juego. Esto se debe subrayar a propósito del arte (del nacimiento del arte): el juego humano, verdaderamente humano, fue en primer lugar un trabajo, un trabajo que se convertirá en juego. Este es finalmente el sentido de las maravillosas pinturas que adornan en desorden las cavernas profundas y de difíciles accesos. Dichas cavernas eran sombríos santuarios que las antorchas iluminaban débilmente; es verdad que las pinturas debían causar mágicamente la muerte de las bestias, de la caza que representaban. Pero su belleza animal, que fascina luego de milenios de olvido, siempre tiene un sentido primero: el de la seducción y la pasión, el del juego asombrado, el del juego que suspende el aliento y que subyace al deseo de éxito”: *Las lágrimas de Eros*, Buenos Aires, Signos, 1968, p. 28. Texto poéticamente maravilloso: pero es, además, *reto para la pereza académica*.

5 Cfr. CALVO SERRALLER, F.: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.

sometido a condicionamientos de diferente índole –geográficos, históricos, sociales...– si bien lo esencial en este punto es la consideración de la importancia o radicalidad de su intervención para obstaculizar la certera apropiación de la realidad; 4. Operación intelectual –de cualquier forma– que se manifiesta en un objeto –en el que lo sustancial remite a contenidos objetivados o a ordenamientos formales–; y 5. Objeto, en fin, que es capaz de provocar una respuesta en un sujeto ajeno a la producción –debido a la belleza del objeto o a la admiración que provoca la conciencia de admirar una representación intelectualizada de la Realidad.

Se entenderá fácilmente que esta territorialización de la polémica estética incluye la casi totalidad de los discursos históricos postdieciochescos, cuya originalidad consistirá precisamente en la preferente atención a un punto u otro y en la introducción de matizaciones, más o menos pertinentes, orientadas a enriquecer aspectos e indicaciones. Tal es la deuda contemporánea con esa etapa histórica que ha sido saludada al comienzo de estas páginas.

Pero ella misma no se reduce a la sistematización de los problemas necesarios que vigilan la coherencia y función (política) del discurso: subsidiariamente, y como implicación de la conciencia de haber fundado un nuevo saber, la orientación y necesidad del quehacer crítico es fundamentada. No por casualidad asistimos paralelamente a la profesionalización de dicho ejercicio, a su pronta institucionalización y a la burocratización inevitable, actividad que se orienta y ejerce como valoración de la medida en que la belleza –sensorial e intelectual– organizada en el objeto –a través del contenido o de la forma– producido por la potencia intelectual –sea cual fuere– reproduce la Realidad. Y a un tiempo, finalmente, se posibilita un parámetro de historización desde el que articular etapas y estilos.

Se me excusarán las presentes generalizaciones que no sólo están motivadas por la desatención que, en este momento, provoca el tema que refiero sino, ante todo, por el convencimiento de la exactitud y fundamentalidad de esta territorialización *de cuyo espacio no hemos sabido librarnos*.

*Hecho, en efecto, escandaloso*: no hemos sabido librarnos. Es verdad. Las Teorías del Arte aún polemizan insistentemente en torno a las opciones señaladas, retornan de nuevo a sucesivas traducciones, incluyen matizaciones, sugieren, vacilan: y, en resumen, respetan la normalidad de la controversia. ¿Puede deberse, acaso, a la radical problematización de las cuestiones, a la naturaleza insondable, incorruptible de su opacidad, de las preguntas: algo así como un escolástico discursar sobre la sexualidad angélica? ¿O, en otra dimensión, trátase de que el sentido de las alternativas está vinculado a posicionamientos tales que imponen el respeto y la toma de postura en un lugar u otro?: En una sugerente intervención, N. Hadjinicolaou aventuraba que “la historia de las ideologías estéticas de la imagen es una historia particular de esta historia general de la lucha de clases”<sup>6</sup>, sugiriendo, desde posicionamientos althusserianos no confesados –aunque reconocibles con facilidad–, que el carácter de los discursos enfrentados estaría determinado por el lugar político del sujeto en el espacio histórico, irreduc-

---

6 HADJINICOLAOU, N.: *Historia del Arte y lucha de clases*, Madrid, Siglo XXI, 1974, p. 17.



tible espacio que imposibilitaría todo acuerdo... Es en esta ocasión tedioso pretender concluir acerca del fundamento teórico de tal óptica, que, por lo demás, resulta oportuna en la consideración de ciertas manifestaciones artísticas: me limitaré a señalar que, por su parte, era el propio autor, formado también desde el magisterio de Francastel y Goldmann, a quien no se le escapaba la idea de que tal lucha “se desarrolla con más frecuencia entre las ideologías en imágenes de las capas o fracciones de la misma clase o de las clases dominantes que entre las ideologías en imágenes de las clases dominantes y de las clases dominadas”<sup>7</sup>. Y no estará de más, al respecto, recordar la denuncia de esta redundancia no olvidada por el siempre añorado R. Barthes: “Se dice corrientemente: ‘ideología dominante’. Esta expresión es incongruente: ¿pues qué es ideología? Es precisamente la idea *cuando domina*: la ideología no puede ser sino dominante”<sup>8</sup>.

Ha de aceptarse que la reproducción teórico-estética de la lucha de clases no se manifiesta acaso en opciones acabadas; que, quizás el reconocimiento de la pertinencia de las mismas ya significa un estar habitando y subrayando una territorialización que no se supone inoportuna –esto es, ideológica. Es así que la situación cansinamente repetitiva de las controversias entre las ideologías estéticas (Hadjinicolaou) acaso no sea debida al hecho último de una reproducción de las posiciones de clase sino al ocultamiento del problema que sería preciso detectar para reconocer en qué manera el círculo infinito puede, si no ser superado, al menos, en tanto denunciado como problema falso, olvidado, erradicado (*esto es, superado en último instancia*). Anuncio precipitadamente la óptica que no es un a priori sino, como se comprenderá, *tesis resultante de una (otra) lectura* –que debo reconstruir o, al menos, enmarcar–.

¿Y qué mejor ocasión y decir para detectar el límite teórico que niega historicidad a la Teoría del Arte –en un sentido moderno<sup>9</sup>– que la reflexión sobre algunos ejercicios culminantes del texto dieciochesco?

Entre las figuras descollantes del siglo XVIII destaca con luz propia D. Diderot: no sólo posibilitó la superación de las banalidades que amenazaban con interrumpir el gran proyecto enciclopédico sino que también encarna la figura típica del intelectual del siglo y fue capaz de desarrollar una urgente actividad productiva que se vierte de forma plural y siempre brillante. Diderot no descuida la reflexión estética, se centra ocasionalmente sobre la problemática, y tanto sus “Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello” como la “Paradoja acerca del comediante” resultan a la postre textos necesariamente evocados en toda reconstrucción disciplinar, manifestando esa obsesión social cuya orientación ha quedado con anterioridad reseñada, y valorado su sentido: muy espe-

---

7 Ibidem, p. 104.

8 BARTHES, R.: *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, p. 45.

9 El sentido moderno de la “historicidad” tiende a vincular teóricamente dos conceptos: proceso y progreso. Todo hablar de “historicidad” al margen de esto es hablar de otra cosa: puede comprenderse gracias a la consideración del proceso de producción del concepto a lo largo –muy especialmente– de la segunda mitad del siglo XVIII. Y puede comprenderse, igualmente, si se medita con atención las fundamentales conclusiones de dos Textos contemporáneos: los de W. Benjamin y L. Althusser (entre quienes es posible establecer puntos de conexión: la controversia con sentido ideológico de Althusser es el respeto a la barbarie de las “Tesis sobre la Filosofía de la Historia” de Benjamin).

cialmente, el segundo texto citado se incluye en una polémica, que alcanzará tonos coyunturalmente virulentos y en la que intervendrán los cercanos D'Alembert y Rousseau o, muy pronto, Herder y el joven Goethe con la primera versión de su *W. Meister*<sup>10</sup>.

Las fundamentales afirmaciones diderotianas no son difíciles de esclarecer. Presentaciones manualísticas y monografías más cuidadosas señalan el común acuerdo que ordena el conjunto de sus tesis estéticas en torno al carácter mimético del arte, cuya obra histórica reproduciría una realidad definida como bella en virtud del esfuerzo intelectual que descubre la objetividad de sus propiedades. Naturalmente, es explícita la razón polémica que anima al Diderot de las "Investigaciones...": buena parte del pequeño opúsculo está dirigido a contravenir las tesis de la contemporánea estética inglesa que había subjetivizado el juicio de gusto.

Pero desde mi punto de vista, el aspecto fundamental, ese que define la peculiaridad de lo estético es, en él, la indicación del origen productivo de la obra: y en este asunto Diderot insiste sin ninguna aparente perturbación. En la "Paradoja..." reconocerá que "aquel a quien la naturaleza ha hecho comediante sólo sobresale en su arte cuando ha adquirido larga experiencia, cuando el ardor de las pasiones ha cedido, cuando la mente se ha calmado y el alma se contiene"<sup>11</sup> y, páginas más adelante, el primer interlocutor, máscara carnavalesca y retórica del propio Diderot, definirá la sensibilidad como "esa disposición unida a la debilidad de los órganos, consecuencia de la movilidad del diafragma, de la vivacidad de la imaginación, de la delicadeza de los nervios que inclina a compadecer, a admirar, a temer, a conturbarse, a llorar, a desvanecerse (...) a no tener ninguna idea precisa de lo verdadero, de lo bueno, de lo hermoso, a ser injusto, a ser loco..."<sup>12</sup> y que es, por lo mismo, "la característica de la bondad del alma y de la mediocridad del genio"<sup>13</sup>.

No cabe duda alguna: el arte, y dejando a un lado las peculiaridades propias del teatro, es el resultado de una actividad racional encaminada a la apropiación de la realidad objetiva que es, ella misma, bella. Diderot sabe que tal magnífica representación no es alcanzada por todos: pero cuando se refiere al genio, desde esta óptica, alude a un sujeto cuyo denodado esfuerzo le ha arrastrado hacia la contemplación de la estructura ordenada y armónica del mundo, acercamiento y desvelación que estarían, potencialmente, al alcance de toda conciencia. Obviando la contradicción que representa semejante afirmación, en relación a la fundamentación del relativismo gnoseológico diderotiano, lo cierto es que queda ofrecido un análisis culminante del hecho estético y del valor de la obra de arte.

Sin embargo, los problemas se plantean radicalmente cuando se desea encontrar una satisfactoria respuesta a la instancia histórica, y aún más, cuando se

---

10 Que yo sepa sólo existe una traducción de esta primera versión, que se encardina con una polémica histórica, y cuyo título era "La vocación teatral de *W. Meister*": traducida por Cansinos Assens: Madrid, Aguilar, 1968.

11 DIDEROT, D.: *Paradoja acerca del comediante*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 50.

12 Ibidem, p. 71.

13 Ibidem, p. 90.

debe ofrecer una explicación a las desiguales ofertas artísticas. ¿Cómo es posible pensar la posibilidad del arte cuando ya se ha alcanzado el conocimiento de las leyes naturales, cuando se ha conquistado la verdad de la realidad objetiva? Desde esta perspectiva, el intelectualismo y el objetivismo estéticos diderotianos se manifiestan esclavos de su propio desarrollo e incapaces de ofrecer una convincente explicación.

Y el propio Diderot lo sabe. No sólo sospecha la banalidad de sus esfuerzos, sino que insinúa otro orden teórico en las que las fundamentales tesis, brevemente reseñadas, son enmendadas con una rotundidad que escandaliza. Lo diré con urgencia: paralelamente al reconocimiento del intelectualismo estético, Diderot desarrolla y reconoce la necesidad de otra potencia que se manifiesta como condición necesaria del propio quehacer artístico, más allá de esa educación superadora de la sensibilidad y del esfuerzo orientado a la adquisición de una técnica depurada y maravillosa.

Félix de Azúa ha dedicado páginas realmente esclarecedoras a la presencia de este contradiscurso que sitúa a Diderot entre la euforia intelectualista del neoclasicismo y los balbuceos de una nueva sentimentalidad que lucha por abrirse paso y que, muy pronto, encontraría eco en la potencia romántica. Y, así, señala que “estancado en la estructura mecanicista, no puede dar salida a su progresismo sino a través de una concesión irracional, una contradicción asumida que garantice el cambio, la renovación y la creación de progreso”<sup>14</sup> y que quedará señalada como genialidad en un sentido marcadamente diverso al empleado en, por ejemplo, la “Paradoja...”. La irracional concesión a que se refiere Azúa no indica tan sólo el reconocimiento diderotiano de los genios que descubren la verdad, aún cuando resulte sospechoso que el filósofo hable, en su “De l’interprétation de la nature” –1751– de un acto esforzado de la naturaleza que provoca la aparición de grandes hombres<sup>15</sup> sino, ante todo, de aquellos que la sueñan adelantándose a su tiempo e, incluso, proponiendo cánones ideales a los que debiera imitar la Naturaleza en su contenible rigor<sup>16</sup>.

Con esta referencia la posibilidad de explicar la historia de las formas estéticas o la diferente calidad de las obras contemporáneas quedaría referida satisfactoriamente en lo que respecta a la existencia de una respuesta: pero la misma es profundamente problemática. La aparición, comportamiento y excepcionalidad del genio resultan inexplicables aunque no sea indescriptible su comportamiento y los productos de su actividad. Las alusiones contiguas hervirán entre descripciones espiritualistas y consideraciones biologicistas de la Naturaleza, signos obvios de la esclavitud metafísica aún no irredenta por los Filósofos del XVIII.

Así, esta alusión sobre cuya importancia se vierten todas las direcciones del discurso representa el límite de la teorización: debe tenerse en cuenta que la referencia jamás reconoce la posibilidad de operar satisfactoriamente en la desvelación de este enigmático signo contrariamente a como el físico reconoce la historicidad de su disciplina y asegura –epistemológicamente– la posibilidad del co-

14 AZUA, F. de: *La paradoja del primitivo*, Barcelona, Seix Barral, p. 103.

15 DIDEROT, D.: *De l’interprétation de la nature*, París, E. Sociales, p. 148.

16 AZUA, F. de: op. cit., cfr. especialmente pp. 163-174.

nocimiento de lo coyunturalmente ignoto. Por su parte, el teórico del arte alude a un concepto cuya sustancialidad radica en la impermeabilidad, en su absoluta opacidad. Lo que encierra la instancia del discurso estético es la necesidad de la alusión a lo genial para ofrecer un espacio autónomo, en cuyo epílogo se describe la imposibilidad de ir más allá.

Creo que este movimiento y semejante conclusión se impone sean cuales sean las matizaciones introducidas, se cifre en el orden figurativo o en el rigor formal la peculiaridad del objeto, etcétera... Así, por ejemplo, similar obstáculo insuperable se detecta en el sistema hegeliano: como es sabido, lucha por limitar el papel de la inspiración y, por lo mismo, por obviar la atribución a un don natural la posibilidad del arte. Sin embargo, refiriéndose a las contemporáneas tesis que subrayaban su fundamentalidad, Hegel habría de reconocer que “zum Teil mit Recht”<sup>17</sup>, es decir, que algo de verdad late en la sugerencia si bien, casi a renglón seguido señalaría que, sin el trabajo y la práctica continuada, el genio se aniquilaría. El capítulo abunda en la referencia a la necesidad de ese don natural sin el que la manifestación de lo bello apenas se insinuaría. Aún más: la condición de posibilidad de la realización del arte radicaría, para Hegel, en la *Begeisterung*<sup>18</sup>, es decir, en la inspiración arrebatadora que exige la operación mecánica e inconsciente del sujeto.

Supongo que este breve recordatorio es lo suficientemente explícito de la necesidad teórica de aludir al genio para ofrecer una referencia satisfactoria respecto a la cual, no obstante, nada se puede decir o saber dado el carácter inexplicable del don. De esta forma, las teorías estéticas confluyen en la aceptación del concepto de lo genial que, teóricamente, resulta ser absolutamente opaco sobre los límites aceptados por el propio orden de la disciplina estética. No es de extrañar consecuentemente, que, por un lado, el propio artista asuma la conciencia de esta inexplicable posesión que establece una profunda línea divisoria entre su ejercicio y los variados objetivos, prácticas o saberes ajenos. Lo supo, acaso con más fuerza y perturbación que nadie, F. Hölderlin para quien el arte se presentaba como un envenenado don de la divinidad; lo supo Stendhal en sus referencias a la necesidad de “tener un alma” para la producción artística<sup>19</sup>; lo supo G. Mahler quien, en julio de 1904, escribía a su querida Alma que “fuera del espacio y el tiempo hay un selecto grupo de personas solitarias que son llevadas a compartir una vida en común más intensa. Y aunque sólo encuentres una pobre falsificación, buscas en esos rasgos esfumados la mirada que tú comprendes tan bien, la mirada que sólo los elegidos pueden tener”<sup>20</sup>. La lista sería interminable. Y, por otra parte, es explicable desde esta perspectiva la numerosa bibliografía orientada a la inquisitiva investigación respecto a la descripción del don y a la explicación del origen: obras como las de H.M. Ruitenbeek o de R. y M. Wittkower son indicadoras –entre muchísimas– de dicha preocupación.

¿Se ha avanzado algo? *Teóricamente, es preciso contestar con una rotunda negativa.* Pero, antes de justificar esta respuesta, sistematizaré los elementos que

17 HEGEL, G. W. F.: *Ästhetik, Frankfurt am Main, I*, p. 37.

18 Ibidem, cfr. p. 37-38.

19 STENDHAL: *Una interpretación sensual del arte*, Barcelona, Tusquets, 1972, p. 59.

20 MAHLER, A.: *G. Mahler. Recuerdos y cartas*, Madrid, Taurus, 1978, p. 256.

describen y limitan la referencia a lo genial: a) Significa la posibilidad de crear o de acceder a la visión de lo oculto, a la contemplación de lo que está opaco a la conciencia auxiliada por los sentidos y que, mágicamente, se desvela para ser representado; b) Se trata, sobre esta consideración, de una potencia excepcional, no sólo por el carácter de sus sorprendentes conquistas sino, ante todo, por la originalidad del sujeto que usa dicha potencia; c) El origen de tal capacidad resulta inexplicable, exigiendo el discurso estético la referencia a elementos de carácter metafísico o espiritualista o, simplemente, reconociendo su incapacidad para ofrecer una contestación a la pregunta que, formulada en el epílogo de su desarrollo, se manifiesta como consideración original y fundamentadora de la reflexión sobre la naturaleza del arte.

He escrito líneas arriba que el nivel alcanzado por la estética dieciochesca no ha sido superado con posterioridad en lo que se refiere a la indicación de este signo fundamental, límite teórico en su desarrollo discursivo. Afirmación que pareciera difícil de justificar por cuanto se ha mantenido, en el último siglo, un constante esfuerzo, precisamente, por ofrecer una respuesta a cuál sea el origen de la excepcional potencia. Pocas alternativas lo han intentado con semejante ahínco como el psicoanálisis: ya en su origen, Freud se preocupa en subrayar las posibles aportaciones que el psicoanálisis ofrecería a la explicación de la obra de arte y al sentido de la tarea crítica. Lo señaló explícitamente en “Múltiple interés del psicoanálisis” –1913– donde afirmaba que “el psicoanálisis ha logrado resolver también satisfactoriamente algunos de los problemas enlazados al arte y al artista”<sup>21</sup>. Pocos años antes había escrito su trabajo más considerado, célebre y oportuno al respecto: su ensayo, realmente brillante, sobre Leonardo de Vinci –1910–; pues bien, ésta es la final consideración del propio Freud: “dado que la actitud artística y la capacidad funcional se hallan íntimamente ligadas a la sublimación, hemos de confesar que también la esencia de la función artística nos es inaccesible psicoanalíticamente”<sup>22</sup>. Y, mucho más cerca, S. Kofmann ha señalado acertadamente que la aplicación psicoanalítica calla en ese punto donde una respuesta satisfactoria sería pertinente para la culminación del discurso disciplinar: para Freud, comenta, “los límites de un psicoanálisis del arte no se deben tan sólo a ignorancia, sino que tienen que ver con la naturaleza misma del objeto estudiado: el enigma del arte nunca podría ser totalmente descifrado, ya que el ‘don’ artístico y la ‘creación’ son, en esencia, enigmáticos”<sup>23</sup>.

Pero quizá no sea conveniente la referencia a un discurso tal: no es desconocida para nadie la tendencia metafisicante, retórica y teatral del psicoanálisis, el acopio de derrotas en la trayectoria de sus pretensiones. Por esto mismo, sería sumamente útil considerar lo que afirma este texto temprano de Lukács: “así pues, cuando el marxismo subraya la objetividad más profunda y última del conocimiento y representación estéticas, acentúa al mismo tiempo el indispensable papel del sujeto creador. Porque este proceso, este paulatino acercamiento a la

---

21 FREUD, S.: *Obras completas*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1968, II, p. 978.

22 *Ibidem*, p. 492.

23 KOFMAN, S.: *El nacimiento del arte*, Madrid, Siglo XXI, 1973, p. 183.

esencia oculta, es un camino únicamente abierto a los más grandes y perseverantes genios artísticos”<sup>24</sup>.

Es en la tradición marxista donde se pone de manifiesto de forma más radical el carácter de este límite teórico. Me limitaré, para terminar, a recordar la afirmación de E. S. Gromov quien, en un breve artículo titulado “Naturaleza del talento artístico”, escribía que “al meditar sobre la esencia del talento se debe, ante todo, destacar su fundamento natural. Toda la historia del arte patentiza que la capacidad creativa puede desarrollarse o, por el contrario, perderse, pero es imposible adquirirla: dimana de la naturaleza, diríase que viene programada en el genotipo de un individuo”<sup>25</sup>.

Como puede comprenderse, las referencias a un origen espiritualista o divino son eliminadas: la mediación biologicista parece sustituir al arrebato que anula la conciencia para posibilitar la creación. El propio Gromov reconocía que “toda la dificultad reside en que por ahora apenas si es posible tener la idea cabal del aparato fisiológico y psicológico de la predisposición artística. Aquí empezamos a operar desde el primer momento con términos muy vagos, que abren vastos espacios a las interpretaciones más arbitrarias”<sup>26</sup>. Ni que decir tiene: nada nuevo se aporta. Pues ya el propio Freud había culminado su ensayo sobre Leonardo afirmando, precisamente, vagas insinuaciones fisiológicas<sup>27</sup>. Así, parece que: 1. el signo del origen parece ser alterado, sustituyéndose la referencia espiritualista por un horizonte biologicista; 2. con lo que, obviamente, el límite actual del discurso estético cambia de sentido por cuanto es de suponer que un más profundo conocimiento de la estructura biológica del sujeto acertaría a ofrecer una explicación de los mecanismos creadores.

¿Avanzaremos algo de seguir este camino? Herencia de la conciencia positivista y científicista decimonónica, desde mi punto de vista el reconocimiento de la relación biología-creación tan sólo explicaría la condición necesaria de la obra de arte pero desde ninguna perspectiva podría aceptarse que dé razón de la evolución de los estilos y, ni mucho menos, de los mecanismos de producción del gusto social que selecciona las opciones formales entre los múltiples ofrecimientos contemporáneos. Abandono el tema –apenas insinuado: deseaba tan sólo plantear que la sustitución de la mediación espiritualista por la medición biológica no es sino una respuesta a la evanescencia de planteamientos dieciochescos pero que el problema de la concreción de la genialidad en el arte y el problema de la evolución de los estilos y formas permanece insatisfactoriamente resuelto. Esto es: *que, sobre tal base, aún nos perturba el problema.*

A los *teóricos del arte*, por cuanto en el desarrollo del discurso aparecerá siempre este don, este arrebato, esta capacidad, esta genialidad de la que nada se puede decir ni afirmar; pero también a los historiadores que no deseen reducir la descripción del acontecer artístico a una mera sucesión de ofrecimientos formales posibilitados por la aparición de genios que expresan la magnanimidad de su subjetividad o son capaces de captar la realidad social; finalmente, no es aje-

---

24 LUKACS, G.: *Sociología del arte*, Barcelona, Península, 1968, p. 223.

25 *La estética marxista leninista y la creación artística*, Moscú, Progreso, 1980, p. 228.

26 *Ibidem*, p. 229.

27 FREUD, S.: *ibidem*, p. 492.



no el ejercicio crítico a este límite teórico: parece difícil interpretar y valorar sin poseer, previo a la elaboración, un conocimiento de la naturaleza de lo que el arte sea (y sin la respuesta a esta pregunta parece cuando menos problemático poder afirmar que se sabe lo que arte sea).

## 2.

¿Ha de quedarse la Teoría del Arte absolutamente incapaz de esclarecer el origen e implicaciones de la alusión al genio? ¿Ha de suscribir su punto y final toda vez que análisis estructurales, sociologicistas y marxistizantes reconocen la necesidad de esta fervorosa referencia que, explicando la magnificencia de la obra de arte, no sabe decir nada porque, precisamente, se trata de una categoría inexpresable teóricamente, de una opacidad categorial insuperable? ¿Ha de aceptarse la interminabilidad de la controversia, bajo la cual siempre se alude a lo mismo, si bien de forma indirecta cuando resulta molesta la alusión?

Aún más: puesto que la problematicidad no finaliza aquí. ¿Habrá que suponerse que el ejercicio crítico se remonta a partir del erudito almacenamiento de datos y noticias, sobre la aceptación del gusto profesional de quien ejerce actividad tal? ¿Es preciso concluir que no otra es la columna vertebral de la crítica, puesto que admitida la necesidad del don natural –que tantas páginas ocupa–, habrá de dirimirse al fin que potencia o actitud merece tamaño calificativo y, subsidiariamente, qué arte merece ser privilegiado?

Comprendo que enumeró excesivos interrogantes: pero no quisiera interrumpir esta sucesión por cuanto el problema que he querido plantear no afecta tan sólo a los teóricos y a los ejercientes de la crítica (institucionalizada: pero no hay otra) sino también a los historiadores del Arte. Acaso a éstos más que a nadie: pues, en efecto, la necesaria referencia teórica al don natural cuyo origen es inexplicable elimina toda racionalidad de la historicidad del objeto. Es así. Incluso en quienes pretenden establecer y justificar el vínculo arte-sociedad, por cuanto ellos mismos han de establecer y justificar la excepcionalidad de quien es capaz de apropiarse –intelectualmente– de lo que se escapa a tantos o crear lo que a los más está vedado. La alusión a G. Lukács –sobre la que he insistido un tanto precipitadamente– es significativa, pero también lo es, por ejemplo, la marxista referencia a la “ideología crítica”<sup>28</sup> que vierte sobre la perspectiva individual toda posible inteligibilidad de la historia de los estilos y de la evolución de las formas. *Malgré lui*, el historiador sociologizante de la Historia del Arte, que no pretenda permanecer en la revisión fotográfica de los capítulos históricos, debe referir la obsesión de este “misterio”: es lo que diferencia a un Historiador del Arte de un hacedor vano y decimonónico de estampas que supone provocadoras de admiración cuando no pasan de huellas que, intelectualmente, provocan y exigen antes el movimiento de la memoria que la apreciación estética.

---

28 Escribe HADJINICOLAOU, N.: “Si bien toda ideología en imágenes colectiva es positiva, si bien la mayoría de las imágenes existentes tienen una ideología en imágenes positiva, tienen ellas mismas una ideología en imágenes crítica. Esta se manifiesta por la manera en que está tratado el asunto de la obra”, op. cit., p. 187.

Creo, sin embargo, que el límite teórico de las Teorías del Arte puede desvanecerse y que, por lo mismo, la reflexión sobre la naturaleza del objeto, manifestación histórica de una necesidad estética, puede evadirse de este inextricable laberinto. Me gustaría contribuir, muy modestamente, a señalar el sentido del camino en el que se puede encontrar una solución.

La consideración del texto platónico de "La República" evidencia algo que no puede pasar desapercibido: más allá de los fragmentos que serán con posterioridad admirados, esos fragmentos del "Fedro" o del "Hippias Mayor" que tanto comentario estético merecerán a lo largo de la historia de nuestro saber, la reflexión platónica se dirige a demostrar la ínfima escala que ocupa en la sociedad —o que debiera ocupar— quien se dedica no ya, como el artesano, a imitar el Ideal, sino ese remedo (dóxico) de la Realidad que es la copia del artesano. En efecto, para Platón, el artista copia la copia que es ya objeto degradado. Y, así, la intervención platónica establece una absoluta peyorativización del quehacer del artista, cuyo trabajo estaría situado en la inferior escala de la actividad humana, jerarquizada en virtud de la calidad del conocimiento<sup>29</sup>.

Los textos a que me refiero tienen un valor descomunal: es posible pensar los límites de la evolución platónica, incluso poner entre paréntesis el sentido último de la intervención que desarrolló la "República". Pero, de cualquier forma, sean cuales sean las valoraciones críticas respecto al exacto lugar teórico del autor, indican una situación en la que la sobrevaloración de la actividad del artista(-genio) no se ha saludado en Occidente, o, al menos, una historicidad en la que la decisión aparece enmarcada entre vacilaciones, problematicidades y dudas. Es decir, una situación en la que el ejercicio artístico no merece —teóricamente— los extremos elogios que encontramos en la literatura dieci y postdieciochesca.

La paralela consideración de ambas literaturas, tan diferentes, señala una ruptura histórica sobre la que no se ha meditado en exceso. Es preciso reconstruir las consideraciones de la fractura indudable para, acaso, reconocer por qué la alusión al "genio" prohíbe la coherencia del discurso e impide el desarrollo de la disciplina, o quizás mejor, hace de la controversia su razón de ser.

Y, al respecto, si pensamos que el siglo XVIII es, además de culminación, proceso en el que todo se produce, nada puede adelantarse. Si pensamos, con P. Benichou —por ejemplo—, que el advenimiento de un poder laico culmina a partir de la segunda mitad del siglo privilegiado, sin tener en cuenta y obviando el trabajoso prolegómenos que determina la final victoria<sup>30</sup>, momento en el que el artista —especialmente el escritor— arrebataría las tradicionales funciones de la inspiración social a otras capas en franca decadencia; o si no se problematizan afirmaciones tales como ésta de Mukarovsky, quien escribía que "el cambio radical se produce a principios del siglo XIX: su nombre es el romanticismo. La con-

---

29 Cfr. para una comprensión exhaustiva del tema, los párrafos 596-607 de *La República*, Madrid, Aguilar, 1966.

30 La tesis de P. Benichou —sumamente pertinente en lo que se refiere a la "instauración del poder laico"— no atiende suficientemente, desde mi punto de vista los inmaduros procesos anteriores. Cfr. *La coronación del escritor*, México, FCE, 1981.

cepción romántica culmina en el concepto de genio<sup>31</sup>, habiendo afirmado –precipitadamente– que “sabemos por ejemplo la importancia que Leonardo da Vinci” atribuye en sus “Reflexiones la pintura” al ejercicio práctico y teórico que debe servirle de preparación al pintor; al mismo tiempo no encontramos una sola mención referente a la personalidad del pintor en tanto que inspirador de la obra artística<sup>32</sup>, poco puede adelantarse. Se trata de apreciaciones históricas y teóricas injustificables: los pensamientos de Murakovsky han sido radicalmente corregidos. Su afirmación es sublimemente inocente. Y el estudio estimable de P. Benichou resulta insoportablemente sordo a la genealogía del problema.

Porque, en efecto, con anterioridad al tiempo subrayado, la obsesión por la genialidad para explicar el origen y, por lo mismo, la raíz última y fundamentante de la producción artística se establece o, al menos, *se habla de ella*.

Aunque la historia académica pretende olvidarlo: en este sentido es significativa, por ejemplo, la breve presentación que de Buffon hace R. Bayer en su máximamente celebrada “Histoire de L’Esthétique” (1961), donde se presenta al académico francés como un eximio representante del intelectualismo estético. Afirma Bayer: “Se requiere –sintetizando el pensamiento de Buffon– un orden lógico en los pensamientos, y es necesario eliminar los pensamientos particulares para no guardar más que los generales, trazar un plan, comparar las ideas y percibir el punto de madurez y el punto en que debe tomarse la pluma<sup>33</sup>. Valoración que no deja de ser sorprendente; pues veamos estas afirmaciones: “Les règles disiez-vous encore, ne peuvent suppléer au génie, on se représentera toutes les idées générales et particulières sous leur point de vue<sup>35</sup>. Y es que resulta que, sin duda alguna, la problemática de la genialidad como condición de la producción artística no es dieciochesca: ya en el periodo barroco, Freat de Chambray, por ejemplo, había aceptado, bien que a regañadientes, que el pintor, además del estudio de la geometría y de la perspectiva, necesita “otras tres o cuatro cualidades más raras, que pueden proceder de un favor singular de la naturaleza<sup>36</sup>, y Roger de Piles afirmaría que “el genio es lo primero que se debe suponer en un pintor”, cualidad que no puede adquirir ni por el estudio ni por el trabajo, al tratarse de un don (gratuito) de la naturaleza<sup>37</sup>.

El siglo XVII está atravesado por esta paradoja: la del reconocimiento de la necesidad del aprendizaje técnico y la paralela necesidad del don natural.

Es preciso remontarse hasta el Renacimiento: sería inútil recordar la posición de Buonarroti porque sus testimonios son perturbadores. El no quiere ser considerado un loco<sup>38</sup>, pero ha asumido que el arrebató espiritualista es lo único

---

31 MUKAROVSKY, J.: *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 280.

32 Ibidem, p. 279.

33 BAYER, R.: *Historia de la Estética*, México, FCE, 1965, p. 170.

34 BUFFON: *Discours sur le style/Discurso sobre el estilo*, ed. bilingüe, Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, 1938, p. 28.

35 Ibidem, p. 16.

36 Recogido en *Barroco en Europa*, ed. de J. Fernández y B. Bassegoda, Barcelona, GUSTAVO GILI, 1983, p. 170.

37 Ibidem, p. 203.

38 Cfr., por ejemplo, la carta que remite el 8 de septiembre de 1515. Recogida en BUONARROTI, M. A.: *Obras escogidas*, Madrid, felmar, 1975, p. 101.

eficaz; el desea ser considerado un ciudadano vulgar, pero comprende que, en su entorno, le contemplan como un privilegiado enviado de la Divinidad. Y contra él –al margen de él– Leonardo, quien representa la gran línea del intelectualismo occidental, piensa que el arte es producto intelectual realizado a partir del ejercicio del Ojo, ese misterioso y divino sentido<sup>39</sup>, pero no puede detenerse en el exclusivo reconocimiento de la apropiación intelectual. Y escribe, consecuentemente, un encendido elogio de la “razón” que no se detiene en la experiencia y en la observación sino que es capaz de ver más allá. “Quien no sobrepasa a su maestro, es un pobre discípulo”<sup>40</sup>. La opinión leonardesca no ha pasado desapercibida: A. Blunt lo señalaba en su breve estudio sobre la teoría de las artes en Italia, cuando reconocía que “por muy profunda que pueda ser en Leonardo la convicción de que la pintura es una actividad científica, se da cuenta de que no se trata tan solo de una ciencia y de que un buen pintor precisa de ciertas facultades que no son necesariamente las de sabio. El joven artista debe estar dotado de un talento natural mientras que –según Leonardo– para el estudiante de matemáticas aprender es sólo una cuestión de aplicación pura y simple”<sup>41</sup>.

¿Existe esta consideración con anterioridad? Hadjinicolaou escribe: “Puede, pues, afirmar que la ideología del “Hombre creador” es la ideología burguesa constante en todas las formaciones sociales con dominante capitalista. Comienza a aparecer en Europa a mediados del siglo XV en los núcleos burgueses de las formaciones sociales con predominio feudal”<sup>42</sup>. En efecto: tiene razón. El concepto de “genio” surge ahí, en la dilatada historia del Renacimiento, momento en el cual el trabajo obsesivo sobre la personalidad del artista perturba a los lectores del arte. ¿La obra clave? Lo sabemos: quizá no una sola... Pero, ante todo, la enciclopédica “Vida de los artistas célebres” de Vasari y, rodeando dicha obra, los acercamientos biográficos de Landino, de P. Giovio y otros. lo terminante es que, antes, nada de esto se puede decir, y el carácter de tales posibles obras carecería de sentido; ni siquiera se puede pensar.

En este momento de cruciales rupturas es cierto que nada resulta simple –pese a lo que pueda parecer desde nuestra contemporaneidad cuando ya los rasgos genealógicos de la producción del concepto de genialidad se han difuminado y, por lo mismo, queda positivamente oscurecida (carente de sentido) la pregunta sobre su razón de ser. Por eso mismo, Miguel Ángel reivindicaba con tanto ahínco el carácter no excepcional de su trabajo, se esfuerza por aparecer como un trabajador equiparable al artesano: ocurre, sin embargo, que su excepcionalidad es señalada ajenamente, por los teóricos y aprendices de historiador; por eso la naturaleza polémica y conflictiva de esta etapa histórica, la controversia sobre el carácter de arte que se mantiene e, incluso, se agudiza: así, en 1450, Lorenzo Valla excluirá de las artes liberales a la pintura y la escultura y, décadas más tarde, todavía Cardanus y Vossius las clasifican como trabajos mecánicos.

Pero, sin lugar a dudas, a lo largo del siglo XVI la reivindicación de la excepcionalidad del arte, que se asienta sobre la imposibilidad de explicar su razón

---

39 VINCI, L. da: *Cuadernos de notas*, Madrid, Felmar, 1975, p. 9, 20, 49 o 186.

40 Ibidem, p. 129.

41 BLUNT, A.: *La Teoría de las artes en Italia*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 49.

42 HADJINICOLAOU, N.: op. cit., pp. 43-44.

de ser con la aceptación exclusiva de factores técnicos se extiende. Pues bien, qué aporta esta localización cronológica de cara a una rigurosa fundamentación de las Teorías del Arte, del ejercicio crítico y del saber histórico peculiarizado? Es preciso apuntar a las condiciones de producción de la genealogía del concepto.

Me limitaré a señalar, solicitando excusas por lo que debo proponer como meras sugerencias que exigirían cada una de ellas un tratamiento más pertinente y pormenorizado, tres ineludibles aspectos:

A. Los ritmos de la producción teórica de los iniciales aledaños de la Modernidad se orientan a la fundamentación de la igualdad natural, jurídica y social del sujeto-(ciudadano). El interés más profundo del Saber es el de referir esta equivalente potencia de las subjetividades, que obvia la consideración de la Diferencia como signo sustancial de la individuación: *el olvido* del organigrama social jerárquico de la pre-modernidad es la tarea más obsesionante y atendida por el discurso teórico.

B. Es en el interior de este panorama donde es preciso incluir la referencia a la excepcionalidad del artista que opera más allá de la referencia a esa igualdad que considera las marcas individuales como secundarias o, acaso, irrelevantes. La magnificencia del genio no es debida tanto a la naturaleza del producto cuanto a la exclusividad de lo que se posee, huella imborrable de la que la inmensa mayoría carece. Alusión evidentemente perturbadora y paradójica: pues, ¿cómo afirmar paralelamente el principio de la igualdad y la excepcionalidad del artista? ¿Cómo explicar la gratuidad de un don que corrige el principio general? Y, sin embargo, como se ha visto, los procesos y resultados conviven. Creo que se han entrecruzado dos procesos teóricos: por un lado, uno que tiende al desconocimiento de la Diferencia natural y social de los sujetos y, por otra parte, ese que debe reconocer la excepcionalidad del artista –y de otros sujetos: héroes, santos, conquistadores, caudillos...– Regido aquél por las exigencias ideológicas o políticas de la naciente burguesía y fruto el segundo del análisis de un ejercicio que reprueba, por razones contundentemente empíricas, el principio teórico de la igualdad.

C. Ahora bien, ¿por qué exceptuar al artista de la normativización de la subjetividad genérica? Resulta incotrovertible que lo que fundamenta y posibilita el elogio de la personalidad el sujeto-artista es la consideración del producto, es decir, de la obra de arte. Al respecto, pueden señalarse acontecimientos de especial relevancia: en primer lugar, que se instaura –paulatinamente– una nueva división social del trabajo sometida a las leyes progresivamente respetadas del mercado (pre-)capitalista, a las que no es ajeno el propio sujeto-artista. Es meritoria, en este sentido, la reconstrucción de las andanzas del Tintoretto realizada, hace décadas, por J.P. Sartre<sup>43</sup>; y lo es la recuperación de los contratos entre los artistas y los usuarios del arte, materia absolutamente fundamental, capítulo introducido con sistematicidad –por ejemplo– en las sucesivas antologías publicadas bajo la dirección de diferentes teóricos y críticos. La insinuación de esta obediencia a las leyes imperantes del mercado señala, sin embargo, una peculiaridad en el trato con la mercancía “obra de arte”: pues existe una sobrevaloración del

---

43 Cfr. SARTRE, J. P.: *El secuestro de Venecia*, en “Literatura y Arte”, Buenos Aires, Losada, 1966, pp. 219 y ss.

“valor de cambio” de la misma, fenómeno al que coadyuvarían diversas circunstancias y actitudes que no pueden ser internacionalizables. La pretensión social que inspira la pintura flamenca está, alejada –y valga el ejemplo– de los intereses que, en la misma medida, sobrevaloran la actividad artística de los pintores o arquitectos renacentistas italianos. Parece obvio que, en tanto el “valor de cambio” es “algo contingente y puramente relativo”<sup>44</sup>, existe un proceso de constitución y solificación social del mismo, regido por la clase que deteriora el régimen anterior.

Tales son, desde mi punto de vista, acontecimientos de trascendental importancia: limitan la crítica a la producción del concepto de “genialidad” que tardará en aparecer sin la difusa nebulosa de un discurso marcadamente descriptivo. La desconsideración de los mismos cierra las posibilidades de un eficaz desarrollo de la Teoría del Arte. ¿No ha sido así? ¿Podrían sumarse otras explicaciones?

Habiendo sentado estos acontecimientos genealógicos, ha de pensarse en qué medida los mismos son representación teórica de constataciones o, por el contrario, constatación de una representación ideológica: como se comprenderá, la discusión de una alternativa nos conduce a un espacio que no puede ser abordado inmediatamente. Me limitaré a sugerir lo siguiente: ¿no es cierto que la insondabilidad de lo genial está determinado por el discurso de la Identidad que el rigor ideológico de la clase burguesa instaura? ¿No es cierto que el pensamiento de la diferencia subjetiva alteraría el propio sentido de la pregunta sobre el sujeto-artista, tentándonos a plantear, en consecuencia, no tanto la explicación de la razón de ser de su excepcionalidad cuanto la descripción de su peculiaridad y la referencia de los intereses históricos que convierten lo identificatorio (del artista) en excepcional? ¿No es cierto, en fin, que el discurso de la Identidad intersubjetiva germina sobre el fantasma de la creencia en el Hombre, actitud alocada en cuanto su epílogo siempre desembocará en los discursos sobre las excepciones?

Creo, en tal sentido, que la única posibilidad para que el término de las Teorías del arte no aluda a esa insondabilidad, a esa enigmaticidad del genio que nos hace retornar –siempre– al principio, se centra y abre a partir del desarrollo de un discurso de la diferencia: este cambio de sentido alude, al menos, a otro tipo de problemas. Pues, en última instancia, habrán de reconstruirse las condiciones sociales que contribuyen a la mixtificación del valor de uso de la mercancía obra de arte. habrá de reconocerse el centro neurálgico de dicha producción. habrá de valorarse, en fin –y, acaso, al fin–, la naturaleza del interés que, generando necesidades sociales estéticas, impone la admiración de estilos y prohíbe la continuidad de formas.

---

44 MARX, K.: *El Capital*, Madrid, Siglo XXI, 1975, Volumen I, p. 45.