

ARTÍCULOS DE REFLEXIÓN

UNA CRÍTICA A LA OBRA PICTÓRICA A PARTIR DE LA LITERATURA

The critic to the artistic work from literature

Carlos Ancizar Salazar Ríos

carloss9319@hotmail.com

Resumen

El presente artículo surge de la lectura de ensayos filosóficos y literarios sobre la producción artística, específicamente sobre la pintura. Para este caso, la revisión bibliográfica hiende raíces en el examen de obras literarias que han efectuado una crítica a la modernidad y, en concreto, a las secuelas que ha dejado esta en la producción artística, como es el caso de la pintura y su proceso de producción. Tal crítica a la modernidad se observa de forma clara en la filosofía y en los numerosos análisis que esta ha brindado; sin embargo, al realizar una lectura desde la literatura, se observa cómo el arte mismo se manifiesta y subleva, tal vez no desde el mérito científico, sino desde su propio oficio artístico, asunto que desde el campo teórico es analizado y conceptualizado por saberes como la filosofía. De esta manera, el diálogo interdisciplinar que puede surgir, y en efecto surge, brinda mayor solidez y difusión al conocimiento al momento de compartirlo.

Palabras clave: Arte, crítica de la pintura, filosofía, literatura, modernidad, pintura.

Abstract:

The article below stems from lecture and analysis that follows (uses/ mimics) the scientific method. It refers to philosophy as a science while simultaneously distinguishing the art within the literature. This literature demonstrates a manifestation of contextual conditions that expresses a reality that concerns us as individuals. In this case, the bibliographical revision examines literary works within their production. A critique of the modernity can be seen in the production of sequels by examining the painting process and techniques. Such criticism of modernity is observed in the form of philosophy and numerous analysis offered. When looking into the traits of good literature, one can observe how the art

manifests itself in the work. Perhaps this isn't in line with the scientific methodology, but it's own artistic parameters are supported by analyzation and concepts of philosophical knowledge. In this way, the interdisciplinary dialogue that indeed arises provides higher solidarity and diffusion to the knowledge in the moment of sharing it.

Keywords: Art, authenticity, aesthetics, cultural industry, merchandise.

Introducción

La crítica al arte no simplemente se reduce a monótonos y extensos tratados sobre estética, o a complejos ensayos u obras completas escritas por peritos sobre el tema; esta se puede encontrar en el arte mismo, como es el caso de la literatura. De este modo, algunos escritores de obras literarias se han encargado, a lo largo de la historia, de efectuar una crítica a la obra artística,¹ por medio también de un arte, el arte literario, que a pesar de no presentarnos imágenes materiales, lleva al lector a construir imágenes a partir del texto. Escritores como Giovanni Papini y Honoré de Balzac,² el segundo de una forma más profunda y elaborada, elaboraron, en su literatura, una crítica al arte mismo, específicamente a la pintura.

El presente trabajo pretende establecer un diálogo entre algunos postulados filosóficos referentes al arte, propios de filósofos como Adorno, Benjamin y Horkheimer, pertenecientes a la Escuela de Frankfurt, y algunas de las obras literarias de escritores como Balzac y Papini. En estas obras literarias se advierte una fuerte y consistente crítica a la obra pictórica, pero no a la obra en sí, sino, más bien, a las secuelas de la modernidad reflejadas en ella, crítica que a pesar de no elaborarse de forma académica como lo hace la filosofía, coincide en última instancia con la inconformidad y la necesidad de manifestarse frente a ese cambio que propone el arte.

Metodología

Para el presente trabajo, se llevó a cabo una revisión documental de fuentes primarias, referidas a la crítica artística, tanto desde el ámbito académico como literario, tomando como elemento fundamental el análisis de

1 La "obra artística" pueda estar referida tanto a una elaboración de las artes plásticas denominadas "artes mayores" (pintura, escultura y arquitectura), como a obras literarias u obras musicales. Para el caso de este trabajo, se tomará la obra artística referida específicamente a la producción pictórica.

2 Es muy vasto el número de escritores que se han encargado de realizar críticas al arte, algunas un tanto someras, otras de forma más elaborada; pero se presenta como oportuno referenciar solo a estos dos escritores, en la medida en que se me hacen adecuados para la elaboración de este artículo.

contenido de las obras aquí referenciadas de Honoré de Balzac y Giovanni Papini, logrando con ellas una caracterización hermenéutica que se referencia de forma cruzada con los postulados filosóficos aportados desde la teoría crítica. Este procedimiento permite traslucir un elemento crítico que se manifiesta en la literatura como expresión contextual del entorno en el cual se desarrolla, acotando problemáticas que hasta nuestros días seguimos tratando de comprender y analizar.

Tejer juntos, teóricos y literatos

El capítulo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, de Walter Benjamin, en su texto *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia* (1989), inicia señalando cómo la obra de arte, que siempre ha sido susceptible de reproducción, es realizada por hombres y, en esa misma medida, estos mismos están en la capacidad de imitarla. En su proceso de aprendizaje, los alumnos han elaborado copias como forma de entrenamiento artístico; los maestros las hacen para difundir las obras, y también hay unos terceros que copian la obra, ávidos de lucro.

Pero detrás de la copia hay algo exento: “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (Benjamin, 1989, p. 20). Esta misma relación la observa María Minera, en la introducción de la obra de Balzac, *La obra maestra desconocida*, publicada por la Universidad Nacional de México en el 2012. En tal introducción, Minera se refiere a Quatremère de Quincy,³ cuando este indica que las obras de arte se pueden conservar en depósitos, se puede transportar su materia de un lugar a otro, pero no es posible transportar con ellas ese entramado de sensaciones, de ideas y de vínculos que la hacían realmente especial, ya que su existencia hace parte de un aquí y un ahora irreproducible en otro contexto. Ese elemento es, para Benjamin, el que le da su originalidad y constituye su autenticidad, y en el sentido de esta autenticidad se hace imposible su reproductibilidad técnica.⁴

Esta autenticidad la constituye, pues, todo lo que puede transmitir a partir de su creación, desde su duración material, como su testificación histórica. En últimas, lo que se atrofia con este proceso de reproducción, de imitación

3 En su obra *Consideraciones morales sobre el destino de las obras de arte*.

4 En la reproducción técnica, la obra es más independiente en comparación con la elaboración manual de la obra original, mientras que la reproducción manual se constituye como una falsificación en la cual la obra original sigue conservando su autenticidad plena.

y de copia es el aura:⁵ reproducida la obra, se desvincula lo producido del ámbito de la tradición (Benjamin, 1989). La obra reproducida en tierras lejanas no tiene la misma vivacidad, el mismo significado que cobra en el lugar donde fue elaborada, ya que es producto de unas particularidades históricas y de un contexto determinado.

Frente a la aproximación del arte a las masas, puede llegar a suceder que estas no le presten siquiera atención a su función social. Como diría Balzac: “El vulgo admira y el verdadero conocedor sonrío” (2012, p. 15). Y es que este tipo de recepción de las obras de arte sucede bajo diversos aspectos, entre los que se destacan dos: el primero reside en su valor cultural, y el segundo, en el valor exhibitivo de la obra artística (Benjamin, 1989). En este sentido, Balzac realiza un fuerte reproche a ese aspecto exhibitivo de la obra artística.

Cuando a Frenhofer, el más grande pintor existente, personaje de *La obra maestra desconocida* de Balzac, sus discípulos Porbus y Pussini le proponen que a cambio de ver su gran obra maestra, *La Bella Latosa*, Pussini le permitirá ver a su esposa⁶ desnuda para que termine la obra, el maestro Frenhofer, encolerizado, responde:

¿Mostrar mi creación, mi esposa [el personaje en la obra pictórica]? ¿Rasgar el velo bajo el cual he cubierto castamente mi dicha? ¿Sería una horrible prostitución! Hace diez años que vivo con esta mujer; es mía, sólo mía; me ama. ¿No me ha sonreído a cada pincelada que le he dado? Tiene un alma, el alma de que yo le he dotado [...]. Cuando pintas un cuadro para la corte, no pones en él toda tu alma; no vendes a los cortesanos más que maniqués coloreados! Mi pintura no es una pintura; ¡es un sentimiento, una pasión! Nacida en mi estudio, debe permanecer virgen allí, y solo vestida podrá salir de allí. ¡La poesía y las mujeres nunca se entregan desnudas más que a sus amantes! (Balzac, 2012, p. 27)

La pintura anhela ser contemplada por uno o por pocos. Una contemplación simultánea de cuadros por parte de un gran público, como se presenta en el siglo xx, es una señal temprana de la crisis de la cultura (Benjamin, 1989). Es en virtud de los métodos de reproducción técnica que ha logrado crecer el nivel de probabilidad de la exhibición de la obra artística. Este tema

5 Frente a este concepto de *aura*, “Definiremos esta última como la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama” (Benjamin, 1989, p. 24). Posteriormente, en un pie de página se aclara: “La definición del aura como ‘la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)’ no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacial-temporal” (Benjamin, 1989, p. 26).

6 Es preciso aclarar que la esposa de Pussini es la joven Gillette, quien es destacada a lo largo de la historia por su gran belleza, digna de ser retratada por cualquier artista.

también es abordado por Adorno y Horkheimer en el texto *Dialéctica de la ilustración* (2006), en el capítulo titulado “La industria cultural”, al referirse a que la técnica de la industria cultural ha llevado a la estandarización y la producción en serie, perdiéndose aquel elemento por el cual la obra se diferenciaba de la lógica del mercado. Ahora, la cantidad se ha convertido en sinónimo de calidad, y a mayor producción, más provechoso será para la industria cultural.

Cuando la obra artística se convierte en mercancía, el mismo concepto de *obra de arte* ya no resulta adecuado para designarle su significado, ya que en cierto sentido se ha prostituido, se ha vendido al capitalismo.

La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte [...]. A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la frutiva. (Benjamin, 1989, p. 44)

Cuando nos remitimos a la producción artística de la actualidad, vemos de manifiesto una producción en serie y de forma estandarizada que ensombrece el valor real de la obra artística. Es posible tener una copia de la Gioconda, a un bajísimo precio; no obstante, esta no cumple con su autenticidad y puede ocurrir que quien la adquiera solo la conozca por su popularidad: más allá de eso, no tiene ni una mínima idea de su valor; pero al capital no le interesan este tipo de cosas.

La cultura se ha convertido en un tipo de mercancía, es innegable; pero también es indiscutible que los productos y acontecimientos culturales tienen un hálito que les aparta de las mercancías ordinarias y corrientes, en lo cual pensamos que hay un plano de creatividad humana y significado superior al asignado por las fábricas en su proceso de producción masivo dirigida al consumo. En últimas, lo que cabe mirar más detalladamente es esa relación entre cultura y capital, relación que se afinca en la modernidad, donde constantemente hay una “evolución” de los significados culturales y valores estéticos. Lo que se desarrolla es la categoría de “renta de monopolio”. Esta “surge porque los actores sociales pueden obtener una corriente de ingresos mayor, durante un periodo de tiempo extenso, gracias a que controlan en exclusiva un artículo directa o indirectamente comercializable que en algunos aspectos es único e irreproducible” (Harvey, 2007, p. 418).

Esta renta del monopolio puede ampliarse fácilmente a la propiedad de las obras de arte, susceptibles de compraventa. Pero para la gran industria, ningún artículo es tan especial y único como para que no se le asigne un valor monetario. Lo paradójico es que a medida que dichos artículos se vuelven más comercializables, pierden lo poco o nada que aún les quedaba

de ese carácter especial y único, y en la medida en que son más fácilmente comercializables, menor beneficio ofrecen para la renta del monopolio (Harvey, 2007, p. 419). Es decir, a medida que este tipo de mercancías son fáciles de comercializar o de reproducir, menos ganancias generan; por ello, la industria cultural busca ese tipo de artículos especiales, preferiblemente con un elemento de autenticidad, para tratar de reproducirlo, de copiarlo, ya que este tipo de artículos especiales (obras de arte con gran renombre) son de los que nutren su insaciable apetito.

Como ya lo había observado Marx (2007), la competencia tiende al monopolio en tanto se vela por la supervivencia del más apto. Tomando ese principio darwiniano, se genera una competencia de todos contra todos, eliminándose a las empresas más débiles. Cosa igual aparece en el caso de la pintura mencionado por Minera (2012) en su introducción a la obra de Balzac:

Las obras se descubren maestras sólo en la presencia de otras a las que opacan y destinan, en ese movimiento, al olvido. Por incómoda que les resulte, es justamente esa coexistencia la que les otorga el brillo con el que pueden, generosamente iluminar a su época. (p. 5)

Pero también señala Minera (2012) que

Hay mucho de suerte en las obras maestras. Y aquí debe leerse obra maestra en su sentido más literal, esto es, el de una obra que por haber llegado más lejos, y antes es capaz de enseñar a las demás. No importa entonces cuánto se esmeran los artistas, ni cuánto produzcan: cada año habrá cuando mucho un par de obras maestras por género. (p. 7)

Pero no se puede olvidar la transitoriedad del arte, en el sentido de que la obra de arte expresa una moral y estética de la época, es hija de su tiempo, y cobra valor en su aquí y ahora; por tanto, obtiene su valor histórico dentro del contexto que representa, y su importancia se mece sobre la posibilidad de comprender, mediante ella, un tiempo ya transcurrido. Adquiere valor como medio representativo de lo pasado, manifestación de una realidad determinada, pero enlutada con el pasar del tiempo.

De acuerdo con esto, es la obra que representa el presente la que en la mayoría de las veces gana vivacidad. “El placer que obtenemos ante la representación del presente, no sólo se debe a la belleza de la que puede estar revestido, sino también a su esencial de presente” (Baudelaire, 2005, p. 16).

Sin embargo, la acepción de belleza de que se sirve una sociedad está determinada por unas condiciones particulares. Lo bello está compuesto por un elemento eterno, inmutable, difícilmente determinable, y por un

elemento relativo, determinado simultáneamente por la época, la moda o la moral. Así pues, ese sentido de la belleza se encuentra en un constante cambio, que incluso en múltiples ocasiones se pudo contradecir frente a las consideraciones anteriores de lo bello. Se debe generar, y se genera, una constante renovación del arte, característica siempre presente al provocar una demanda de algo nuevo cuando todavía no se ha logrado la satisfacción plena de lo anterior. Lo que la industria cultural produce para la dominación de las masas es un arte propugnado y ensalzado no por los especialistas artísticos, si no por los patrocinadores y censores. Se genera una divergencia de intereses, siendo los especialistas del arte, en ocasiones, nada más que unos servidores de la industria cultural.

Giovanni Papini, en su obra literaria *Palabras y sangre*, incluye un cuento corto titulado “El retrato profético”. En resumen, la historia es la vida de un hombre al cual le encanta retratarse y lo hace de forma muy habitual. Cierta día, un pintor de nombre Hartling, que apenas empezaba en aquel oficio, le solicitó el favor de dejarse retratar por él; este hombre, muy a su pesar, después de varias esquivas, lo permite. El retrato que deseaba realizar Hartling debía sacarlo de su miseria y hacerlo un hombre reconocido. Para ello, quería imponer un nuevo estilo en el arte, constituyendo así su teoría del retrato espiritual.

Una vez terminada la pintura, le pregunta a su retratado: “¿No le parece mi pintura más original? No he intentado pintar su rostro, pero he querido coger un momento de su espíritu para toda la eternidad”. El pintor seguía aludiendo a la magnificencia de su obra: “—Es preciso penetrar dentro, aproximarse, volverlo a contemplar —me dijo como conclusión—. Esta obra es de tal modo original, que yo mismo no sé cómo la he podido hacer” (Papini, 1971, p. 114).

Pero la persona que había servido de modelo para el retrato no se sentía a gusto con tal obra, ya que “¡La misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla!” (Balzac, 2012, p. 13). Y esto precisamente había hecho el pintor; no había realizado un retrato cualquiera. Al pintar, trató de dibujar el alma de su modelo, ese elemento subjetivo. Por tanto, la pintura, a primera vista, en nada se parecía a la persona que deseaba retratar. El retratado mostró su inconformidad frente a ese “pastel de colores”, como él mismo lo designaba, que nada se parecía a él, y luego de ser expuesto por su productor, el retratado se las arregló para conseguir la obra y que ya nadie más lograra ver aquella aberración que era presentada en todos lugares bajo su nombre. Una vez en sus manos, lo guardó de forma segura y fuera del alcance de cualquier individuo.

Pasados los años, luego de cambiarse de casa, se topó de nuevo con aquella obra guardada años atrás, pero, ¡vaya sorpresa! Se dio cuenta de que el

retrato ahora sí se le parecía. Mirándose al espejo, y de forma simultánea observando el cuadro, percibía que

La expresión de la cara era aquélla, el espíritu que emanaba era el mismo; el parecido era, en los límites del arte perfecto. Aquel retrato, que seis años antes era una inmundicia caricatura, se había convertido en mi retrato preciso y profundo. (Papini, 1971, pp. 116-117)

Hartling había visto y pintado su “yo” futuro, había adivinado sus sufrimientos pretéritos, había profetizado con su pincel los desgastes de su fisionomía; no había logrado fijar su rostro de entonces, pero sí había presentido la cara de otro momento.

Esos elementos nuevos, que se presentan como revolucionarios y que pueden llegar a generar un cambio, son sometidos, al igual que las masas, a una continua subordinación, a una totalidad constituida por la industria cultural; es decir, estos mejoramientos o transformaciones son reducidos por el capital a un mejoramiento de la producción de masas. La producción que se constituye como renovadora y peligrosa para la producción estandarizada para las masas debe ser eliminada, o si esta desea sobrevivir, lo puede hacer solo en la medida en que se integre a la misma industria cultural, quedando sujeta a sus lineamientos. “El concepto de ‘estilo auténtico’ se revela en la industria cultural como equivalente estético de dominación” (Adorno y Horkheimer, 2006, p. 174).

El artista, en su misión, no con la masa, sino con el arte mismo, debe crear el arte y no simplemente reproducirlo, ya que es a partir de la curiosidad que se da la innovación, ese carácter atrevido que debe guiar los miramientos del artista. En esta misma línea, Balzac presenta, en su obra, a Frenhofer, como un personaje osado, que pretende elaborar una pintura que tuviese vida, una pintura que se integrara a la realidad y se perdiera entre ella. En su pintura de *La Bella Latosa* debía percibirse la calidez de aquel cuerpo dibujado, debía sentirse cómo el aire rodeaba su figura y cómo fluía a través de su garganta.

Al presentar la pintura ya terminada a sus dos amigos, les decía: “Están ante una mujer y siguen buscando un cuadro” (Balzac, 2012, p. 31). Sin embargo, gran desconcierto se generó entre los dos espectadores al momento de encontrar la obra ya terminada, creyendo inclusive que su artista se burlaba de ellos al presentarles una amalgama de colores confusamente amasada y una multitud de líneas extravagantes. Después de un largo periodo de observar la pintura y buscar la perfección y la vida prometida, uno de los espectadores declaró que ciertamente debajo de aquella confusión de colores había una mujer, pero que esta había sido estropeada en el afán de su autor de crear algo único. Los amigos de

Frenhofer creyeron que este había enloquecido, abandonaron el aposento y al siguiente día, al regresar a la casa del pintor, se dieron cuenta de que este había muerto durante la noche después de quemar sus telas.

En esta historia vemos cómo el arte, un tanto atrevido, puede llegar a poseer elementos innovadores; pero la misma masa se encarga de quitarles valor al reprobarlos, y el artista se ve obligado a abandonar su empresa o, en la medida de lo posible, hacerla presa de la industria.

En el cuento “El retrato profético”, de Papini, acontece algo similar, en el sentido de que una vez el retratado busca al autor de su pintura para anunciarle la magnificencia que había hallado en su obra, se encuentra con un nuevo hombre, un pintor que, determinado por las tendencias artísticas, sigue los lineamientos impuestos por el mercado. Este nuevo artista, luego de escuchar el maravilloso descubrimiento realizado por el retratado, dice lo siguiente:

—¿De veras? —Me dijo mirándome con unos ojos sin alma—. ¿Dice la verdad? ¡Pero si estoy seguro de que debía ser una gran porquería! Entonces no sabía pintar ni comprendía nada. El arte, querido amigo, debe rivalizar con la naturaleza. Es necesario reproducir escrupulosamente la verdad a fuerza de paciencia y, a lo más, embellecerlo con gusto. Son necesarios el gusto y la elegancia, sobre todo la elegancia. Sufrí hambre cuando me hallaba en Italia, mucha hambre. Ahora he aprendido; mis retratos son muy buscados y se venden. Lo menos a diez mil marcos uno, querido amigo, y mis clientes son las primeras damas de Prusia. Ahora sé dibujar con garbo y dar el color con delicadeza; no sufro hambre, y como muy bien. (Papini, 1971, pp. 117-118)

La apropiación de la obra hace falta como elemento fundamental. No simplemente el valor puede residir de forma subjetiva en el artista, sino que este debe ser reconocido de manera objetiva. A pesar de ello, la industria cultural fija positivamente, por medio de prohibiciones, su propio lenguaje, con su sintaxis y vocabulario (Adorno y Horkheimer, 2006). Así, el artista se ve limitado en la elaboración de la obra, al tiempo que el espectador no se puede sumergir en ella, no puede reconocer la riqueza ahí presente.

Benjamin (1989) afirma:

Se trata de mirar más de cerca. Disipación y recogimiento se contraponen hasta tal punto que permiten la fórmula siguiente: quien se recoge ante una obra de arte, se sumerge en ella; se adentra en esa obra, tal y como narra la

leyenda que le ocurrió a un pintor chino al contemplar acabado su cuadro. Por el contrario, la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística. (p. 53)

En estas líneas, Benjamin recuerda un viejo apólogo taoísta al momento de referirse a la *leyenda del pintor chino*⁷ que se adentra en su obra al contemplar su cuadro una vez acabado. Tal historia es reconstruida por la belga Marguerite Yourcenar, en su hermoso cuento “Cómo se salvó Wang-Fô”.

El cuento se refiere a un anciano pintor, de nombre Wang-Fô, y su discípulo Ling, que vagaban por el reino del Han. Un día, el emperador de ese reino, que se había criado viendo los cuadros de Wang-Fô, mandó a que apresaran al pintor, acusándolo de ser un impostor y dibujar su reino de forma tan hermosa que no se reafirmaba en la realidad. El emperador le expresaba a su capturado:

El único Imperio sobre el que vale la pena reinar es aquel en que tú penetras, viejo Wang-Fô, por el sendero de las Mil Curvas y de los Diez Mil Colores. Sólo tú reinas en paz sobre las llanuras cubiertas de una nieve que no puede derretirse y sobre unos campos de flores que no pueden morir. Y por eso, Wang-Fô, he buscado el suplicio que iba a reservarte, a ti cuyas pinturas me han hecho aborrecer lo que poseo y anhelar lo que no voy a poseer. Y para encerrarte en el único calabozo del que no podrás salir, he decidido que te quemem los ojos, ya que tus ojos son las dos puertas mágicas que abren tu reino. Y como tus manos son los dos caminos, con sus diez bifurcaciones, que conducen al corazón de tu imperio, he dispuesto que te corten las manos. (Yourcenar, 2010, pp. 34-35)

Pero antes de aplicarle tal castigo al pintor, el emperador lo obligó a terminar una obra que había dejado inconclusa en su juventud. El pintor hizo caso y a medida que dibujaba, se sumergía en su pintura. Pintó un océano y en medio de él se hallaba una barca predispuesta para su huida, ya ocupada por su discípulo, que unos momentos antes había sido asesinado por el emperador. Una vez terminada la pintura, Wang-Fô se encontraba al interior de la barca, en compañía de su discípulo; la barca lentamente surcó aquel océano y se perdió en el horizonte.

7 Héctor Schmucler realiza un artículo relacionando a este apólogo taoísta y la misma vida y obra de Benjamin, entre lo cual dice: “La imagen del pintor chino, secretamente habitó a Walter Benjamin aunque buena parte de su existencia la dedicó a negarse a subir a la barca salvadora. La barca —esto es, la poesía— lo esperó pacientemente, aceptó sus deudas hechas de amor, contempló esperanzada hasta el último momento la consternación del amante que siempre se extraviaba en el camino hacia ella, hasta que vio cómo el cansancio ganaba el corazón de quien supo y no supo que la salvación era esa barca, esa posibilidad de ir *más allá*. Benjamin, cruzando por la tragedia no pudo renunciar a ese destino que lo llevó a concluir en Port Bou, el nombre de su desesperanza” (Schmucler, 1997, p. 230).

La figura que representa esta historia va mucho más allá, ya que son el artista y su discípulo los únicos que pueden sumergirse en la obra; por el contrario, como dice Benjamin (1989), la masa dispersa sumerge en sí misma a la obra artística; sin advertir el valor de la obra, no logra adentrarse en ella y realiza lo inverso: sumerge la obra dentro de ella misma, sin encontrar valor en la obra.

El arte serio se ha negado a aquellos para quienes la miseria y la opresión de la existencia convierten la seriedad en burla y se sienten contentos cuando pueden emplear el tiempo durante el que no están atados a la cadena en dejarse llevar. (Adorno y Horkheimer, 2006, p. 180)

Ese otro elemento, el arte trivial, es el que se les impone a las masas, para que se sirvan de él en los momentos de ocio. La industria cultural sigue siendo la industria encargada de la diversión; su dominio sobre los consumidores está marcado por esta, y son los productos fútiles los que ya se generalizan como los indicados para satisfacer tal necesidad.

Por último, podríamos concluir que ambas obras literarias, la de Balzac y la de Papini, e incluso el apólogo taoísta recreado por Yourcenar, problematizan el tipo de recepción de la obra de arte, tanto desde su valor cultural, como desde su valor exhibitivo, no de forma paralela ni segmentada, ya que ambos caracteres se imbrican y determinan mutuamente.

El tipo de apreciación sobre una obra arte tendrá, pues, una marcada fundamentación en el valor cultural y socialmente compartido que se tiene sobre esta, interviniendo en ello ese elemento aurático, el aquí y ahora que valida la obra como meritoria de un valor cultural para una determinada comunidad. En este sentido, el influjo de la industria cultural ha sido fuertemente determinante al momento de catalogar lo que es y no es arte, a partir de estándares que promueven el pleno funcionamiento del organigrama capitalista.

En el caso de *La Bella Latosa*, esta sucumbe ante los estereotipos artísticos impuestos por los censores, o por el mismo público carente de un sentido auténtico de apreciación. El retrato profético, por su parte, presenta el perfilamiento artístico de un pintor al que se le censura su creatividad y convierte su pincelada en un tipo de obra artística funcional al mercado. Así mismo, las pinturas de Wang-Fô se enfrentan contra un orden impositivo en el que solo se debe retratar aquello que corresponda con la realidad.

El valor exhibitivo es determinado en gran parte por pares, por el mercado, por detentores del poder, o por aquella industria cultural que cuantifica el lucro económico de una obra artística, como condición necesaria para otorgarle ese carácter de arte a la misma, sin prestar atención al hecho

de que en ese mismo proceso de reproducción y estandarización de la obra artística, se banaliza y pierde paulatinamente esa aura que constituía su carácter de arte.

Referencias

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (2006). *Dialéctica de la ilustración*. Trotta.
- Balzac, H. de. (2012). *La obra maestra desconocida*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Baudelaire, C. (2005). *El pintor de la vida moderna*. Alción Editora.
- Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos interrumpidos 1. Filosofía del arte y de la historia* (pp. 17-57). Taurus.
- Harvey, D. (2007). *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Akal.
- Marx, K. (2007). *El capital* (Vol. 1). Siglo XXI.
- Minera, M. (2012). "Introducción". En H. de Balzac, *La obra maestra desconocida* (pp. 4-8). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Papini, G. (1971). *Palabras y sangre*. Rotativa.
- Schmucler, H. (1997). *Memoria de la comunicación*. Biblos.
- Yourcenar, M. (2010). *Cómo se salvó Wang-Fô*. Gadir.