

VANGUARDIA POLÍTICA Y VANGUARDIA ARTÍSTICA UNA TENSIÓN SOBRE LA VIDA¹

Federico Galende

RESUMEN

Este artículo aborda los movimientos heterogéneos o asincrónicos que se suscitan entre vanguardia política y vanguardia artística en el contexto del París del Segundo Imperio, en el origen de la modernidad del arte, a partir del contrapunto entre una pintura de Courbet y un texto de Marx. El artículo toma como punto de partida para la discusión que desarrolla el supuesto, tantas veces formulado en el contexto de la crítica en Chile, de que el arte local habría tenido un desarrollo inorgánico y se habría vertebrado sólo a partir de la incorporación del dato internacional. El centro de problemas sobre el que el artículo discurre tiene un énfasis especial en la relación entre el arte y la vida.

Palabras claves Arte, Vida, Vanguardia, Política, Courbet, Marx.

ABSTRACT

This article discusses the heterogeneous or asynchronous movements arise between political vanguard and artistic vanguard in the context of Second Empire Paris, at the origin of art's modernity, from the counterpoint between a painting of Courbet and a text of Marx. The article takes as a starting point for discussion that develops the assumption, so often made in the context of criticism in Chile, that local art would have developed inorganic and would constructed only since the incorporation of international data. The problems center on that article runs has a special emphasis on the relationship between art and life.

Keywords: Art, Life, Vanguard, Policy, Courbet, Marx

¹ Este artículo forma parte de la investigación postdoctoral FONDECYT N o 3120017, «La relación Arte-Vida en Chile (1960-1990)».

En un texto leído (y luego publicado) en el contexto del Coloquio Internacional de la Trienal de Chile 2009, titulado *Paisaje Chileno*, Guillermo Machuca retoma una conocida tesis de Pablo Oyarzun acerca de la importación del dato internacional por parte de la pintura chilena a partir del cotejo de un cuadro de Alejandro Cicarelli con otro que Gustave Courbet pinta por la misma época en Francia. Los cuadros que Machuca compara son *La vista de Santiago desde Peñalolén*, de 1853, y *Bonjour Monsieur Courbet*, de 1854. ¿Qué vemos en uno y otro? Y en tal caso ¿por qué de la comparación entre ambos deberíamos deducir una tesis acerca de la importación del dato internacional en el proceso de actualización de la serie de las artes chilenas?

La observación de Machuca estriba en que mientras Cicarelli realiza un cuadro que “representa uno de los tantos ejemplos pictóricos estructurados bajo los rígidos moldes impuestos por la estética neoclásica europea”, el de Courbet puede ser considerado como un gesto provocador “en relación a los protocolos y convenciones que regulaban la praxis académica en el marco del arte de mediados del siglo XIX”². El asunto no termina sin embargo allí: Cicarelli tiene la precaución de retratarse a sí mismo como un hombre elegantemente vestido que corona su cabeza “con un distinguido sombrero de copa”, retomando su gusto por “adornarse o engalanarse con las medallas de las exposiciones (...) y hacer exhibición de los variados diplomas conseguidos en su carrera académica”, mientras que Courbet presenta su imagen como la de “un trabajador común y corriente o un vagabundo cualquiera (la camisa expuesta, una mochila sostenida sobre su espalda, y quizá el único detalle súbitamente díscolo a nivel de su apariencia personal: una barba oriental desafiante para la moda de época), todo esto expuesto frente a la mirada incómoda de un conocido de su clase social, el cual es acompañado por un criado que baja humildemente su cabeza”³.

La comparación propuesta no solo apunta a discutir la relación entre centro y periferia en lo que respecta a la importación del dato internacional por parte de las diversas etapas de modernización de la pintura chilena, sino también a los múltiples vínculos que podrían establecerse entre la vanguardia, la modernidad del arte y el problema de la vida en dicho contexto. Esto particularmente en el sentido de que si la modernidad artística posee una de sus referencias iniciales en Manet, partiendo por su *Olimpia*, cuya apatía no es distinta a la de un nuevo público que recibe con calculada indiferencia esos cruces entre baratijas pictóricas de prostíbulos y evocaciones de la *Venus* de Tiziano, dicho inicio no menoscaba la tarea emprendida un par de décadas atrás por Courbet, quien, como dice Machuca, discute tempranamente -a punta de pincel- las reglas rígidas de la composición académica y la morosidad técnica de su tiempo.

2 Ver Guillermo Machuca, *Paisaje Chileno*, Santiago de Chile, 2009, p. 322.

3 Op. cit., p. 323.

Lo que sin embargo Machuca no menciona (no por negligencia o descuido, sino porque no forma parte del problema que aborda) es que Courbet tiene, por la época en que desarrolla ese cuadro, un nítido propósito: realizar una pintura capaz de incorporar a un público de excluidos y marginados al mundo del arte. No es de extrañar por lo mismo que las transformaciones formales de su pintura recogieran a partir de entonces rasgos de estos públicos modificados, evocando en la tela mundos usualmente desarrollados por fuera de la legitimidad pictórica que venían a exhibir una creciente subordinación del juicio del especialista a los dilemas palpables de los antagonismos sociales más inmediatos. Temas como el de la “campiña”, por poner un ejemplo, son claves para comprender cómo “el carácter antagónico de estos cuadros puede interpretarse como representación de antagonismos reales que duplican los ya presentes en los asistentes a las exposiciones públicas”⁴. De todo esto *Bonjour, Monsieur Courbet* es un ejemplo. Pero es un ejemplo que hay que poner en contexto, que hay que situar, pues, de un modo independiente a lo contemporánea que esa obra resulte respecto del cuadro de Cicarelli, no hay que olvidar otro dato crucial: es contemporánea de uno de los brulotes más célebres en la historia del pensamiento social y político de Francia.

El brulote ha sido escrito por Marx, se titula *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte* y Marx lo redacta en medio del malestar y el oprobio que le suscita el estancamiento del curso de la revolución en la Francia de 1851. Por lo que los esmeros de Courbet por retratar los dramas de la vida colectiva tal como ésta se muestra a través de sus antagonismos diarios o cotidianos, se transforma en la pluma de Marx en un gran fresco satírico por el que pulula una casta de lúmpenes sin conciencia, catervas de desamparados que han devenido “saltimbanquis, timadores, dueños de burdeles y licenciados de tropas”, todos partícipes de una afligida estancia de la historia en la que “Caussidière ha regresado por Danton, el tímido Luis Blanc por Robespierre y el sobrino por el tío”. Sin ahorrarse el arte de la caricatura, el retrato con sorna o la bajeza cómica, todos antidotos contra su oprobio inicial, Marx eleva en esa crónica una de sus tesis centrales sobre el teatro de la historia, una parodia o un tiempo político impostado que anexa en su reverso las negligencias de clase de ese mismo público de excluidos que Courbet buscaba justamente incorporar.

Esto quiere decir que el fresco satírico de Marx parte por oponerse, en más de un sentido, al realismo inclusivo de Courbet: la pintura del segundo quiere incorporar esos antagonismos reales que el primero se anticipa a leer como verdaderos desvíos de la lucha de clases, formas que navegan sin ningún rumbo en la superficie de una vida social fingida, paralizando el flujo de la historia y desoyendo tanto lo que la conciencia revolucionaria se debía a sí misma como lo que le debía al espíritu de 1789, el “original”, que había sembrado la mitad de una pieza libertaria a la que le faltaba esta otra que en 1848 acabará por ser traicionada. En menos palabras: lo

4 Ver Thomas Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, España, 2002, p. 19.

que para Courbet podía ser todavía movilizado por una pintura que incorporaba de los marginales sus proclamas más literales, para Marx, que funciona aquí como una suerte de primer vanguardista político, se había transformado en un mero espectáculo adormecedor manipulado por Bonaparte y su equipo de demagogos profesionales.

El contraste envía a un primer contrapunto entre una tesis que, como ésta de Marx, irá a dar durante el siglo siguiente a enfoques asociados a la “estetización de la vida”, la “sociedad del espectáculo” y una sospecha general de la vanguardia respecto de la manipulación de las masas por parte del arte burgués, y otra que como la de Courbet, ajeno todavía a la formación histórica de la primera vanguardia artística, se conformará simplemente con ampliar, desde la pintura, las áreas del goce, el disfrute y la entretención, depositando en los excluidos su plena capacidad para definir sus vínculos con el arte, la percepción del arte y las transformaciones de la vida a partir de éste. De manera que lo que el contrapunto exhibe en potencia, por ponerlo en otros términos, son dos maneras evidentemente muy distintas de pensar la conexión del arte con los elementos de la vida que se desarrollan por fuera de su esfera: los del consumo y la creciente irrupción de nuevos públicos.

Lo interesante es que mientras Marx confecciona un libro que atesora uno de los principios fundamentales de la vanguardia política (el principio de la manipulación de las masas), Courbet desarrolla su pintura en un contexto en el que esos principios de Marx no han sido transferidos todavía a un pensamiento sobre el arte. Al menos a un pensamiento como el suyo, que no ve ningún motivo para sospechar de un arte que se entromete en la vida colectiva con el fin de manipularla. El desfase es, entonces, entre vanguardia política y vanguardia artística. ¿Por qué? Porque un artista como Courbet no se detiene en lo más mínimo, como sí lo hace Marx, en el arte como un dispositivo de enajenación de los excluidos sino al revés: piensa a los excluidos desde un modo de producción de la pintura que los incluye para rebelarse contra las formas rígidas que la preceden, lo que significa que en su caso es el movimiento de la academia, y no la expansión de la opinión por parte de los grandes públicos, lo que parece estar agotado o hay que empujar definitivamente a que se hunda.

El asunto cambiará apenas unos años más tarde, cuando la herencia de ese arte inclusivo de Courbet conquiste, finalmente, un sitio en las vanguardias de finales del siglo XIX y aquellos antagonismos sociales adopten un lugar más bien abstracto o brumoso. Una de las claves para este cambio de estatuto de los antagonismos representados por Courbet la encontramos en la pintura impresionista, que fusiona en sus nuevos temas escogidos los asomos del arte moderno con los del divertimento burgués en la sociedad de consumo. Esto implica, ni más ni menos, que las sospechas que recaen sobre un arte que manipula la vida de las masas no tienen de ninguna manera su primer momento en un fascismo que conduce a Benjamin a revisar la configuración de la autonomía estética en la época de Kant o a valerse de la sedación de las luchas sociales anticipadas por la vanguardia política de Marx; tienen su antecedente en el cambio de estatuto de la relación entre arte y exclusión

en la primera pintura impresionista, avocada de repente a elaborar cuadros con un paisaje social distendido y liviano, donde el encanto de la burguesía se impone con notas de idilio, ocio y vagos divertimentos.

1936, año en que Benjamin redacta su ensayo sobre la reproductibilidad técnica, que cierra dividiendo las aguas del arte entre la estetización de la vida que el fascismo promulga y la politización del arte con que el comunismo le responde (se trata del mismo año en que en la URSS se decreta la supresión del comité de radio y la actividad del teatro y la prensa no centralizados en el pequeño pueblo de Vorónezh, donde el poeta Mandelstam ha sido confinado a esperar el fusilamiento por escribir unos versos contra Stalin⁵), es la fecha de publicación de un ensayo de Meyer Shapiro titulado *The social bases of art*. Shapiro no pasa en esas páginas muy lejos de Benjamin, salvo por el hecho de que su objeto es menos la narcotización de la vida por parte del arte fascista que la natural relación que el arte burgués mantiene con la sociedad de consumo desde sus inicios. El problema al que allí se refiere es justamente el del ingreso de la vida a la sociedad de consumo, excluyendo a esos públicos más plebeyos que tanto importaban a Courbet, y la inmediata inclusión de esa vida por parte del impresionismo.

Shapiro estaba interesada en mostrar cómo, en virtud de la mutación de un arte opositor a una oposición de vanguardia, la autonomía estética comenzó a ceder a las entretenciones propias de la sociedad de masas. Pero respecto a los hábitos de esa sociedad de masas los pintores impresionistas no dejaron de ser algo selectivos. ¿Qué es lo que pintan? “Pintan solo ciertos temas y solo cierto aspecto suyo. Hay, en primer lugar, espectáculos naturales, paisajes o escenas urbanas contemplados desde el punto de vista del espectador relajado, el desocupado o el *sportsman*, que valoran el paisaje principalmente como una fuente de sensaciones o efectos agradables; los espectáculos y entretenimientos artificiales —el teatro, el circo, las carreras de caballos, la pista de atletismo, el *music hall*- (...), espacios aislados, íntimos, como una mesa cubierta de objetos privados asociados a las horas ociosas: vasos, una pipa, un mazo de cartas, libros; todos los objetos manipulables que simbolizan un mundo exclusivo, privado, en el que el individuo está inmóvil pero puede gozar libremente de sus propias sensaciones y estimularse por sí solo”⁶.

Se dice que no son pocos los que a Mallarmé le pidieron en más de una ocasión que escribiera más simple, como “si lo hiciera para su cocinera”. “Para mi cocinera no escribo distinto” —respondió una vez. Roberto Calasso recuerda que una de las excepciones la hizo cuando le solicitaron una reseña de algunas pocas páginas sobre los impresionistas y Manet (Manet odiaba que lo llamaran “impresionista”). En la reseña Mallarmé decía que “todo comenzó cuando en las salas abarrotadas de los *Salones*, hacia 1860, se difundió una luz súbita y perdurable: Courbet. De

⁵ Para una lectura completa de este asunto ver Nadiezhda Maldensatam, *Contra toda esperanza*, Acantilado, Barcelona, 2012.

⁶ Citado en Thomas Crow, op. cit., p. 21.

inmediato se habían hecho notar ciertos cuadros desconcertantes para todo crítico auténtico y ponderado, obras de un hombre que se mostraba obstinado en la repetición, su obstinación particular: Manet. Y hubo entonces un amateur iluminado que había comprendido esos cuadros antes incluso de que existieran y había muerto demasiado pronto para verlos: Baudelaire⁷. La inclusión de los públicos, el escándalo de la indiferencia y las visitas al museo-burdel son para Mallarmé las tres esquinas de esa época de la modernidad artística que asume de entrada la impureza de la vida y su atmósfera.

En el ensayo de 1936 la tesis de Shapiro va sin embargo en una dirección muy distinta; pasando de largo por Courbet, sostiene que las primeras rebeliones de las vanguardias impresionistas contra la clase dominante son mucho más aparentes que sustantivas. Su posición es por entonces la de una socialista antimodernista que percibe en la complicidad entre el acceso de las clases medias a la sociedad de consumo y los temas del impresionismo una liquidación de la vida colectiva y de las formas solidarias que reinaban hasta entonces. “Hasta entonces” vendría a ser 1851, el gran año del brumario, los engaños de Napoleón, la revolución caída y el establecimiento del populismo autoritario en el poder destacado en aquella crónica de Marx. Lo que un Marx que está formulando sus primeras teorías sobre el espectáculo llama el “teatro de la historia” coincide para Shapiro con el deterioro de las solidaridades de clase y el brote repentino de la sociedad de consumo.

Pero si como ha sido señalado por Claude Lefort la revolución de 1789 implica una mutación simbólica, en el estricto sentido de que por primera vez en la historia de la humanidad un principio de igualdad irrumpe en el imaginario colectivo, no resolviendo la desigualdad sino tornándola perceptible sobre la tierra, 1851 es el nombre para la gran fantasmagoría que sobre esa imaginación cae abruptamente hasta prácticamente disolverla⁸. Para Mallarmé la esquina de la época son Courbet, Manet y Baudelaire, la “inclusión de nuevos públicos”, la “exhibición artística de un vacío” y el “cruce entre la tradición del arte y los mundos profanos que proliferan en burdeles y bazares”, del mismo modo que para Shapiro esas esquinas son la nada casual coincidencia del Segundo Imperio con el nacimiento de la pintura impresionista, la desarticulación más brutal de una cultura política de clase media y el florecimiento de un consumo anestésico abreviado en los Pasajes y almacenes comerciales, raras enciclopedias de mercancías atisbadas por Benjamin o Baudelaire como redes de mnemotecnia.

El abrupto cambio de los modos de vida durante el Segundo Imperio parece hallar en los *Pasajes* la remoción de lo público y una síntesis de la interioridad perdida a la vez. Benjamin escribió que eran “una entidad intermedia entre la calle y el interior”, entidad que permitió a Baudelaire estar “en casa entre esas fachadas como

7 Citado en Roberto Calasso, *La folie Baudelaire*, Anagrama, Barcelona, 2011, p. 254.

8 Para un mayor análisis de este problema ver Claude Lefort, *Démocratie et avènement d'un 'icu vide'*, en Bulletin du Collège de Psychanalystes N° 2, 1982, París.

lo está el ciudadano entre cuatro paredes”. Pero durante los acontecimientos del 48 Baudelaire está en la *Rue de Buci* con un fusil en la mano, incitando a los rebeldes a ir por el General Aupick y pasarlo por las armas. ¿Quién es el General Aupick? Es el marido de su madre, del que Calasso dice que tiene por entonces la suerte de no estar en París. La anécdota no es menor, pues es como si Baudelaire se hubiera adelantado ese día a todo el mundo, tomándose a la chacota una revolución que ya lo era. El mismo fraude que a Marx le llevó al menos un tiempo procesar, antes de digerirlo y volcarlo al papel de modo definitivo, Baudelaire lo entendió en el acto, mientras revoloteaba ese fusil inútil entre los sediciosos.

Su chanza (que probablemente no lo haya sido del todo) llamaba al pueblo en armas a forjarse expectativas más modestas o a ponerse por delante problemas menos ampulosos. Si esa revolución hubiese servido aunque más no sea para liquidar a su padrastro, habría tenido un sentido; el que no lo tuviera le mereció casi de inmediato este juicio: “todo esto es atractivo solamente por el exceso de ridículo”. Pero el “exceso de ridículo” que percibe en el acto, premunido de una natural cuota de cinismo, no debe ser apartado de la tesis que casi un siglo más tarde Shapiro desarrolla. ¿En qué consiste esa tesis? En que Baudelaire vaticina con ese gesto el repliegue de una vida colectiva burguesa todavía solidaria hacia el mundo atomizado del consumidor individualista. “Esa banalidad de mañana que es la paradoja de hoy”, como la definió Mallarmé, es lo que Shapiro coloca como la viga más sólida del edificio del arte moderno, que el impresionismo riega con escenas de ocio y distensión pero también con una evocación muy precisa de la carnalidad femenina. La carnalidad femenina: una cosa es *El origen del mundo* de Courbet, todavía literal, hereje y sincero, jugoso y lírico a la vez, y otra muy distinta son las paulatinas invocaciones del impresionismo al cuerpo femenino como tema recurrente de la ensoñación individual y el ocio onanista.

“Si no existieran las tetas yo no hubiera pintado”, dijo Renoir⁹. Su obsesión —y luego evidentemente la de Manet— por el seno femenino, a la que en general la pintura de esa época prestó especial atención, parece más un detalle anexo en el que Shapiro no repara que una pista que objete sus presupuestos. El seno femenino como tema calza perfectamente bien en esos paisajes ligeros de la escuela impresionista, donde bosquecillos, parajes rurales, flores silvestres y playas desiertas conforman el cómodo inventario que desfila ante el ojo del paseante distendido. No son más que la tímida enumeración de una vanguardia que, habiendo nacido para aflojar los marcos rígidos del arte y conducirlos de inmediato a la vida (como lo quería antes Courbet), no hizo más que sucumbir a la inclusión de las nuevas formas del individualismo burgués.

Esto significa que los primeros asomos de la vanguardia artística, con independencia de que diccionarios y manuales de arte no incluyan al impresionismo en ella, nacen como una inversión de ese vanguardismo político esbozado por Marx en

9 Citado en Roberto Calasso, op. cit., p. 255.

su fresco sobre el brumario: el segundo percibió desde cierta exterioridad espiritual las mismas fantasmagorías que la primera asimiló. Que el París del Segundo Imperio y la germinación del impresionismo formaran parte de una misma constelación, dice mucho al respecto. Pero como además la contracara de ese “teatro de la historia” que Marx describe en su crónica sobre Bonaparte tiene en más de un punto que ver con el “teatro de los objetos” que desarrolla en el capítulo sobre el fetichismo de la mercancía, conectando así dos reinos de ensoñaciones (la revolución que en 1851 se pone de cabeza es “la mesa de madera que se ha puesto a bailar”), la incorporación de objetos triviales o mundanos a la modernidad del arte coincide plenamente con una vida que ha empezado a desarrollarse sobre las fábulas y espumas de una historia sepultada. Supuestamente se trata de la única historia que existe a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Esa historia es declarada así por una vanguardia política que durante los eventos de 1848 se había atribuido a sí misma la facultad para reanimar conciencias que se ahogaban o para abandonarlas y darlas por muertas; cuando algunos años más tarde la vanguardia artística emerge, esas mismas conciencias se supone que son ya el abono sobre el que el arte moderno levanta su catálogo de pasatiempos para el público de una nueva clase media dispersa y escindida, definitivamente alejada del descontento organizado que había hecho valer cuando Courbet construía todavía una pintura de oposición o el joven Géricault, dos o tres décadas antes, trataba de enardecer transversalmente a París retratando en *La balsa de la medusa* la tragedia del naufragio de Mauritania. Todo esto el impresionismo lo cambió, no sin navegar en paz junto a los hábitos de una nueva burguesía, por los paisajes que caben en el plano de un paseo, los objetos privados que proliferan sobre la mesa de un lector, la redondez de unos senos para ser contemplados por el hombre ocioso o los pasatiempos generales de un burgués cuya rebelión de clase circula por la única pista de la entretención y la distensión.

Benjamin parece comprender perfectamente el asunto cuando atribuye a estas nuevas clases del Segundo Imperio el uso de los plazos que le da la historia como un objeto de pasatiempo. No se apresura a condenar esta actitud, de la que Baudelaire y la figura del *flâneur* forman parte sin duda, por no decir que son su corazón; es al revés: si en la alegoría barroca ha percibido cómo toda la historia ingresa en la corte o el tocador, entonces ahora no tendrá problemas en percibir que en la alegoría moderna los plazos que la historia ofrece como objetos de pasatiempo obligan a gente como Baudelaire a sacarle algún brillo a lo deteriorado y podrido. “Baudelaire, que en su poema a una cortesana dice que ‘su corazón, magullado como el melocotón, está maduro, como su cuerpo, para el sabio amor’, poseía justamente ese *sensorium*. Y a él le daba los goces en una sociedad de la que era ya un medio desterrado”¹⁰.

La expresión es fuerte: sacar brillo a lo deteriorado y podrido. Se trata de lo que de alguna manera para Baudelaire el arte moderno hace con las mercancías y él

10 Ver Thomas Crow, op. cit., p. 24.

con su propio tiempo. “Entonces pienso que la necesidad y la tontería modernas tienen una utilidad misteriosa, y que con frecuencia por obra de una mecánica espiritual, aquello que se ha hecho por el mal se convierte en un bien”¹¹. La frase proviene de un sueño que Baudelaire tiene el 13 de marzo de 1856, un día jueves, y del que despierta cuando Jeanne Duval mueve abruptamente en la habitación algunos muebles. Son las cinco de la madrugada, piensa de inmediato en redactárselo en una carta a Asselineau: el centro del sueño, en el que de todos modos un libro es el motivo de la visita a una prostituta a la que siente la necesidad de regalárselo tras ser conducido hasta allí por el carro de un amigo al que se sube para acompañarlo a una diligencia (o sea, el motivo es tener sexo), es el burdel-museo, el museo de baratijas, el rejunte de esas piezas que la pintura impresionista exhibe inanimadas en una nueva torsión de anacronismo o tristeza.

Lo moderno —dicho más brevemente— era todo lo que Baudelaire había encontrado allí: “los sillones desteñidos y las chicas que charlaban con desconocidos, los colegiales curiosos, los dibujos obscenos, las arquitecturas, las figuras egipcias, las primeras fotografías, los pájaros tropicales de ojo vivo, los cuerpos desmembrados, los rótulos puntillosos con los nombres y datos, los fetos amorfos”¹². La indisposición que confiesa sentir hacia los vegetales (vedettes de una religión innovadora) debe ser puesta en conexión con las enumeraciones de estos tristes objetos descompuestos y prostituidos en los que pesquisa algo del misterio de lo moderno: lo viviente como un efecto de la mera acumulación de trastos inanimados. ¿No es acaso esta la verdadera nueva naturaleza, la de esos “paraísos artificiales”? Baudelaire descubre en el corazón de los antros y prostíbulos que visita la clave de la modernidad artística: la impureza de un arte que relampaguea prostituyéndose en el reino de las mercancías.

Pero esos relámpagos, por medio de los cuales el estatuto de los objetos no va a dar ni a la pureza del gran arte ni a la impureza del fetiche (es apenas una descarga que oscila en el *sensorium*), tienen un correlato en la forma en que él mismo se anticipa a Marx declarando la caída de la gran historia. Su figura es esta vez Delacroix, de quien Baudelaire asegura que, por muy abiertamente revolucionario que se lo quiera pensar a partir de 1830, es el hombre para quien “las luchas más interesantes son las que ha de mantener consigo mismo (...), pues los horizontes no necesitan ser amplios para que las batallas sean importantes y las revoluciones y los acontecimientos más curiosos sucedan bajo el cielo del cráneo, en el angosto y misterioso laboratorio del cerebro”¹³. Ni el fetiche es menos que la pureza de algún objeto ni la historia es más cuando transcurre en la tierra tangible de los hombres. Es en la profanación de las cosas, de las cosas y de la historia, donde se oculta para Baudelaire el cruce entre dejadez, melancolía y arte. Por eso a cierta altura del Salón

11 Ver Baudelaire, *Carta a Charles Asselineau*, Revista La Insignia, Julio del 2003 (hay versión digital: <http://www.lainsignia.org>).

12 *Ibid.*

13 Ver Charles Baudelaire, *Salón de 1846*, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, España, 1996.

de 1846, en el apartado V para ser más exacto, comparte con el lector, a quien ya ha desafiado a que le muestre “qué es lo que subsiste de la vida”, la siguiente pregunta: “*Vous est-il arrivé, comme à moi, de tomber dans de grandes mélancolies, après avoir passé de longues heures à feuilleter des estampes libertines? Vous êtes-vous demandé la raison du charme qu'on trouve parfois à fouiller ces annales de la luxure, enfouies dans les bibliothèques ou perdues dans les cartons des marchands, et parfois aussi de la mauvaise humeur qu'elles vous donnent?*”¹⁴

La melancolía que le suscitan esas estampas libertinas o esos anales de la lujuria sepultados en las bibliotecas que revisa envuelto en sentimientos de perdición, parecen requerir todavía de las pretensiones del gran arte, ese acorazado contra el que las bajezas del alma golpean para que el sentimiento de lo profano surja o asome. Aunque no hay que pasar por alto que se trata de un momento en el que no es sólo el impresionismo el que ha coincidido con el Segundo Imperio, sino también la palabra “modernidad”, que la frivolidad de la pintura y el vapor de los prostíbulos baratos colocan al mismo tiempo en los manuales y diccionarios de la época.

Sabemos cuánto se suele olvidar, en virtud del trato académico y las solemnidades inexplicables que fue recibiendo con el paso del tiempo, el hecho de que son los perfumes de los cuchitriles, el estuco de los maquillajes, los objetos en desuso junto a los prestigios heredados de la pintura y el buen gusto los que están en la raíz de la palabra “modernidad”. “Modernidad” fue en principio el nombre para dar cuenta de un disparatado bazar de utilidades (la biblia junto al calefón, como dice Discépolo, pero también el melodrama conviviendo con la gran pintura o los museos con los burdeles) que empezó a sustituir la imagen de la historia como una sucesión de cuadros fechados por la de un cuerpo de acontecimientos que se desprecizan en una constelación. La pericia con la que Benjamin descubre en esos astros dispersos en el cielo, sobre los que escribe Blanqui, una imagen de la historia universal no es distinta a esta otra que, en los tiempos de Baudelaire, percibe como “eventos que cuelgan como cuerpos descarnados de insectos”¹⁵.

Fue en parte el descubrimiento de Blanqui (sucede en el 37, en la Biblioteca de París) lo que condujo a Benjamin a escribir frases de este calado: “El cielo de París se refleja sobre el Sena como el cuerpo de los amantes en los techos espejados de los burdeles”¹⁶. Esas comparaciones las había empleado antes a propósito de Baudelaire diciendo que “las notas a pie de página son a los libros los billetes enganchados en las ligas de las prostitutas”¹⁷. No es raro que haya llegado a este tipo de frases. Cuando él mismo es todavía un niño, camina solo en dirección a la casa de un pariente al que

14 Ver Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes, Volume 2, Curiosités Esthétiques*, 1868, p. 119.

15 Roberto Calasso, op. cit., p. 202.

16 Walter Benjamin, (2005). *Libro de los Pasajes*. Edición e introducción de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, pp. 551-52.

17 Ver Bruno Tackels, *Walter Benjamin*, PUV, 2012, p. 38.

su madre lo ha enviado a celebrar el nuevo año judío y a poco andar se da cuenta, como no dejará nunca de sucederle, que se ha perdido. Está muy angustiado. Mira en todas las direcciones, nota que está en una calle llena de prostitutas y entonces se dice a sí mismo: “bah, que sea lo que Dios quiera”.

En *Infancia berlinesa* confiesa que esa imagen se quedará con él, en parte por reconocer en ella el primer gran sentimiento de placer de su existencia, uno en el que se entrecocan, como dice Baudelaire que le ocurre con sus ensoñaciones libertinas en el interior de los Museos, dosis repartidas de intensidad y tristeza, propias de lo que el calor del sexo entrega al niño interesado pero desprevenido, incrementadas en este caso por la vergüenza de venir a descubrirla en una fecha sagrada: la de la celebración del año nuevo judío. Por eso Benjamin le da este título: “la profanación de un día”. ¿No son acaso esas profanaciones de un día el único combustible del que se nutren la actitud, el pensamiento y la obra de Baudelaire?

Tomarlo de este modo nos arroja a la otra cara del asunto que Shapiro, sin ningún temor a contradecirse, explora en torno a la relación entre modernidad, vanguardia e impresionismo. Esta otra cara es la fundamental. Porque si bien el impresionismo internalizó por un lado las formas ya devenidas brumosas de unos antagonismos que hizo valer sólo para sus herejías dentro del arte, “transformando la naturaleza en un campo privado e informal de visión sensitiva en juego con el espectador, hizo de la pintura un dominio ideal de libertad, atrayendo a muchos que sentían como una desgracia su atadura a los oficios o las profesiones morales de la clase media”¹⁸. Es decir que la relación casi natural del impresionismo con un mundo que seguía transformándose por fuera de los límites del arte, con esos espectadores que sólo podían estar ante la pintura “de paso”, lo convirtió en una vanguardia que ya no buscaba protegerse a sí misma en la estrechez de su arte sino que se había abierto a la vida colectiva y a un espacio público en estado de mutación permanente.

Esto significa, dicho en pocas palabras, que la paradoja de la relación entre el arte y la vida es constitutiva tanto de la primera vanguardia como de la propia configuración del arte moderno. Mucho de lo que Rancière ha dicho sobre esta paradoja, consistente en que la historia de las vanguardias del siglo XX ha residido en una lucha por destruir la autonomía del arte para confundirse con la vida pero en replegarse respecto de esa vida en la autonomía del arte para no estetizarla, se encuentra ya en estas observaciones de Shapiro. Thomas Crow señala que en 1937, en un segundo ensayo titulado *La naturaleza del arte abstracto*, Shapiro deja de identificar a la vanguardia sólo con la visión de una clase dominante homogénea para hablar de un impresionismo que, sin dejar de reflejar un mundo de privilegios, “no deja de sentirse a la vez descontento y de ejercer una erosión del consenso reinante en ese mundo”¹⁹.

La relación entre arte y vida se aloja tanto en los albores de la modernidad,

18 Ver Thomas Crow, op. cit., p. 26.

19 *Ibíd.*

como en la primera vanguardia. Esa relación afecta desde un comienzo la pureza misma del arte, esto es: la posibilidad de mantener escindido el reino de las mercancías respecto del de los objetos artísticos. La insistencia de Benjamin o de Baudelaire en las imágenes profanas o libertinas, pero también la progresiva inclusión en el impresionismo de escenas asociadas al ocio, el goce y las gracias carnales del sexo, no comporta un accidente lateral a la modernidad artística; es su constitución, su primer gran momento. Que Heidegger no lo perciba así en *El origen de la obra de arte*, un ensayo que elabora el mismo año en que Benjamin escribe sobre la época de la reproductibilidad técnica y Meyer Shapiro sobre las bases sociales del arte en la primera vanguardia y en el que pretende sostener, en nombre de la autenticidad, la idea de una obra que se soporta a sí misma en el mundo que ella abre y en el que se preserva de la circulación profana de los objetos, no habla más que de su débil pertenencia al campo de discusiones que sobre la modernidad artística tienen lugar por entonces. “Profanación”, “prostitución” o “impureza” son conceptos que en la época en la que Heidegger escribe ya han sido aglutinados en torno a las reflexiones más importantes sobre modernidad y vanguardia.

Evidentemente el desfase o la falta de precisión de Heidegger respecto a la contemporaneidad de la discusión que introduce Benjamin (desfase que en tal caso incrementará un año más tarde, cuando pronuncie en 1937 el tristemente célebre discurso del rectorado de la Universidad Alemana mientras el pobre Benjamin inicia una peregrinación por Europa que lo llevará al suicidio) no es distinto al del torpe *glamour* que Alejandro Cicarelli, primer Director de la Academia de Pintura en Chile, pretende encarnar en los tiempos de Courbet, tal como decíamos que lo observa Machuca. ¿Por qué entonces sólo en el caso de un pintor latinoamericano daría la impresión de que resulta correcto hablar de un desfase o de una importación del dato internacional? ¿No hay pruebas suficientes de que este desfase, como estamos tratando de mostrarlo con el ejemplo de Heidegger en relación con Benjamin, se suscita también entre autores que habitan un mismo país y en una misma época?

Es cierto que el año en que Courbet se autorretrata como un forastero que irrumpe en el cuadro, manchando con su cuerpo la pureza del plano, como el vagabundo de Chaplin, Cicarelli da la impresión de ser un pintor subdesarrollado. Peñalolén, el lugar desde donde pinta “la vista de Santiago”, posee también sus propios avances y retrocesos: es por ejemplo, desde el *ojo de águila* que su elevación propicia, la comuna desde la que Blest Gana inicia en 1897 su novela histórica sobre Manuel Rodríguez (“Macul y Peñalolén, iluminados de súbito, enviaban a Santiago su sonrisa de verdura”, se lee al principio de *Durante la reconquista*) y también el lugar en que está emplazada la madriguera desde la que Pinochet dirige en 1973 las operaciones militares del Golpe. El pequeño rellano que el forastero Courbet pisa en medio del descampado no se distingue mucho tampoco del que Cicarelli ha escogido para sentarse a pintar el cuadro en el que se retrata a sí mismo, con la diferencia de que el francés ha elegido rebajarse en el cuadro colocándose como una intercepción del paisaje mientras que el ítalo-chileno encuadra ese paisaje como algo que contempla

desde la altura. También es cierto que mientras Cicarelli se presenta engalanado y revestido de honores, Courbet, en ese momento uno de los pintores más importantes del mundo, redacta una sencilla carta en la que escribe: “confío siempre ganarme la vida con mi arte sin tener que desviarme nunca de mis principios ni del grueso de un cabello, sin traicionar mi conciencia ni un solo instante, sin pintar siquiera lo que pueda abarcarse con una mano sólo por darle el gusto a alguien o por vender con más facilidad”²⁰. ¿No cabe la posibilidad de pensar que Cicarelli y Courbet hayan sido nada más que seres con diferentes grados de ambición?

En más de un sentido la conocida tesis de que es siempre Europa la que manda en el nuevo mundo no se sostiene del todo si se piensa que lo que distingue al sucio Courbet del impecable Cicarelli, la inclusión de las bajezas de la vida mundana en los procesos del arte, no es muy distinta a lo que en 1936 diferencia los esbozos del “mundo puro” del arte propuestos por Heidegger de esas profanaciones de Baudelaire a las que Benjamin desciende para pensar los procesos artísticos de su tiempo. Se podría aducir un último ejemplo, un ejemplo en apariencia alejado de lo hasta aquí expuesto: mientras ese mismo año de 1936 Benjamin, Heidegger o Schapiro discuten, prescindiendo de toda conexión entre ellos, los diversos cruces entre el arte, la pureza, la profanación y la vida, Roberto Matta está en Londres codeándose con Gropius y Moholy-Nagy, conoce ya a Le Corbusier y está a unos meses de visitar a Picasso, en cuyo taller tendrá el beneficio de introducirse no en condición de *fans* o admirador, sino como parte del equipo que colabora con Sert en el montaje del Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1937.

Picasso debe apurarse y dejar listo *El Guernica* para la inauguración, pero está atrasado, se resiste a cederlo, trata de distraer la atención de Matta para salirse con la suya. Es el cuadro del que algunos años más tarde un catalán recién arribado a Chile, Balmes, anexará como prueba política de que la pintura figurativa, de la que dice enamorarse definitivamente cuando ha visitado a principio de los 50 la exposición *De Manet a nuestros días*, tiene mucho que aportar al arte político o comprometido²¹. Lo cierto es que mientras Picasso pule en la tela de su taller esas carnicerías del ejército franquista que el chileno Matta le urge a que concluya, Balmes da sus primeros pasos como artista en el pueblo de Montesquiu, donde su padre, un pintor aficionado que se dedica al oficio de la doración de altares, le presenta cada tanto a algún impresionista catalán. Y ¿qué es lo que pinta un impresionista catalán por esos días en que “de todas las historias de la historia, sin duda la más triste es la de España”, como dice la bella canción de Paco Ibañez? Pinta paisajes cromáticos, más cromáticos que realistas, pinta desnudos femeninos, pinta escenas intimistas al aire libre, pinta barcazas licuosas flotando en el mediterráneo, unos rostros medio manetianos, como los de Ramón Casas. Todo eso, que a Balmes por

20 Ver E. H. Gombrich, *La historia del arte*, Phaidon, España, 1997, p. 511.

21 Ver José Balmes, *conversación con Federico Galende*, en *Filtraciones I*, Arcis-Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2006, pp. 53-59.

edad no le disgusta, parece muy alejado de la cruda represión de un ejército que lo llevará dos o tres años más tarde a sentarse en el *Winnipeg*, el barco que, gracias a las gestiones de Neruda y la Hormiguita, lo traerá a Chile. Cuando en 1939 el barco atraque en el Puerto de Valparaíso, en medio del gentío que sale a las calles a recibirlo, en un Chile tan adorable como añorado, resalta un artista que se viste tan mal como Courbet en su cuadro: es Roberto Matta²². Luego de eso regresará a París, donde compartirá piso durante un tiempo con Neruda, el mismo año en el que de esa misma ciudad Benjamin sale a las apuradas para cruzar los Pirineos y dormir por última vez en la habitación de un hotel que está a pasos del pueblo del que Balmes se marchó el año anterior. Es una noche de otoño, hace un poco de frío, Benjamin cena una píldoras.

²² Ver Faride Zerán, *Carmen Waugh, la vida por el arte*, Random House, Santiago de Chile, 2012, pp. 74-75.