

Patricia Noguera *



Modernidad - postmodernidad Movimiento crítico del arte en la cultura moderna **

Introducción

Un contexto de las circunstancias que a propósito del desarrollo científico, filosófico, económico, social y político, rodean y determinan las nuevas manifestaciones artísticas en el siglo XVII y parte del XVIII, -siglos en los cuales llega a su plenitud de desarrollo el «estilo» barroco, llamado así por los historiadores del arte- nos permite comprender desde diversas perspectivas el campo estrictamente estético que inaugura la modernidad desde el punto de vista de una nueva actitud de la subjetividad autorreconocida por sí misma, a través del *cogito* cartesiano.

Europa es el topos en el que se inicia la actitud moderna, cuya característica esencial es la confianza absoluta en la razón, como liberadora de la humanidad. Es por tanto, el topos donde nace la actitud crítica en búsqueda de una vida que merezca vivirse, es decir, una vida bella y libre. A esta actitud crítica se le ha llamado post-modernidad en aquellos ámbitos de discusión filosófica, donde se ha redimensionado a la razón, dándole un sitio, un lugar, en el mundo de la vida cotidiana más modesto y respetuoso de las diferencias.

En las manifestaciones artísticas que tejen el mundo de la vida de la cultura moderna, existen una serie de elementos 'postmodernos', que se han constituido en motor dinamizador de las tendencias y estilos artísticos, liberando al arte constantemente, de la tiranía de una normatividad descontextualizada, homogeneizante, performativa, arbitraria o esclavizante.

Nos proponemos entonces en este texto develar cuáles son los elementos modernos y postmodernos del arte en la cultura moderna, para mostrar cómo modernidad y

postmodernidad son dos momentos inseparables de la cultura moderna que han conformado el tejido de divergencias y diferencias propio del mundo de la vida.

Mostraremos igualmente cómo la cultura es un tejido de perspectivas, entre las cuales filosofía, ciencia, técnica, arte, moral, son hilos que han conformado las formas simbólicas de ser, es decir, la esteticidad, que a nuestra manera de ver, es esencial al ser humano. En este intento, queremos dejar expuesta la gran influencia de otras formas simbólicas de interpretación, explicación y comprensión del mundo de la vida en las manifestaciones artísticas, tomando como paradigma la estética barroca, por su elocuencia formal, su unidad en la diferencia, sus juegos de lenguaje, su racionalidad crítica, su apertura como obra inconclusa, y su fantástica realidad.

El paradigma cartesiano, el materialismo histórico, la propuesta fenomenológica y la racionalidad comunicativa, serán los elementos conceptuales desde los cuales abordaremos nuestro ensayo, con el fin de mostrar el vínculo dialéctico y complementario, entre la filosofía y la poesía, entre lo mítico y lo histórico, entre la razón y la pasión, entre lo sagrado y lo profano.

* Profesora asociada de la Universidad Nacional Sede Manizales, departamento de Ciencias Humanas. Coordinadora del curso de contexto Modernidad-Postmodernidad

**Este texto hace parte de la investigación sobre Modernidad-Postmodernidad, base teórica de este curso de contexto

1. Forma Barroca. Explicitación histórica de la crisis¹

Interesa entonces ubicar el barroco dentro del *espíritu de una época* dialécticamente en tensión. Para esto es necesario partir de un análisis del interior conceptual del barroco mismo y desde allí mirar las condiciones históricas que lo produjeron.

Estos son los polos de tensión que analizaremos:

- Racionalidad y no-racionalidad barrocas.
- El concepto de infinitud en dialéctica con el problema de la finitud
- Espiritualidad y subjetividad sensible en la expresión barroca.
- Austeridad y exageración.

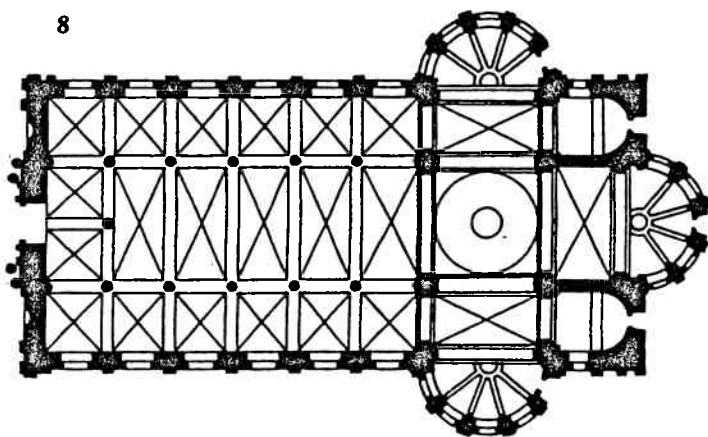
Este análisis nos permite comprender la totalidad del contexto del Barroco.²

Si las formas de expresión artística reflejan el espíritu de las épocas y de las sociedades en un espacio y en un tiempo determinados, de las interrelaciones de orden fenomenológico inherentes a los procesos históricos, es necesario inscribir el barroco dentro de la perspectiva del análisis social, no para buscar determinantes³, sino para reconocer en el arte su valor esencialmente social comunicativo y prospectivo.

El barroco trasciende su espacio-tiempo, constituyéndose siempre en posibilidad de ser. La creación humana o sea la cultura en sentido genuino apunta siempre a la continuidad. Su movimiento no se detiene ni acaba. Con la estética barroca se inicia ese movimiento inacabado de la forma moderna,⁴ que está compuesto por dos momentos estrictamente relacionados a través de las redes de comunidades constituyentes de sentido⁵:

- el del movimiento propio de su ser y
- el del movimiento que le infieren fuerzas externas, como la sociedad y su explicitación por medio de las relaciones económicas o políticas que la institucionalizan.

8



¹ Esta conferencia, originalmente titulada *La circunstancia del Barroco*, fue leída en la Sala Múltiple del Banco de la República el día 30 de octubre de 1987. Para este trabajo ha sido ampliada y corregida desde nuevas perspectivas.

² Cfr. HAUSER Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte. Tomo II*. Madrid: Guadarrama, 1969

³ En el análisis estético, el concepto de determinación social manejado por Hauser no nos permite reconocer los elementos identificatorios y diferenciadores de la propuesta barroca con la modernidad en sentido filosófico, con el Renacimiento en el sentido de ruptura de los cánones clásicos, ni con el Romanticismo en el sentido de subjetivización mística. Sin embargo, tomamos el concepto de polos de tensión social de Hauser, porque nos permite, mirado éste críticamente, reconocer en el arte un fenómeno de orden social y por tanto complejo y contradictorio esencialmente.

⁴ En este sentido, casi todos los historiadores y estudiosos de la estética y específicamente de la barroca están de acuerdo. Es la estética más dinámica desde el punto de vista formal de la cultura católica. Estétas semiólogos contemporáneos como Umberto Eco -cfr. *Obra abierta* Barcelona: Planeta 1984- hermenéutas como Hans-Georg Gadamer -cfr. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991-, la mirada crítica de Heinrich Wölfflin acerca del concepto del Barroco como disolución estilística del renacimiento-cfr. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1986-, críticos modernos como Giulio Carlo Argán -cfr. *El concepto del espacio arquitectónico*. Desde Barroco a nuestros días. Buenos Aires: Nueva Visión, 1982, o la aguda mirada moderna de Emile Kaufmann -cfr. *La Arquitectura de la Ilustración. Barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*. México: editorial Gustavo Gili-, parten de que el barroco pone en movimiento la modernidad estética en su sentido originario: como una constante crítica y autocrítica de lo bello como diverso y complementario, como lo uno y lo múltiple de la expresión de la sensibilidad subjetiva y de la comprensión del mundo a partir del yo. Como el arte que se crea a sí mismo, rompiendo con los modelos clásicos. Es decir, como el primer arte autonormativizado y por ello dinámico, complejo, cambiante, indeterminado.

⁵ Cfr. HUSSERL E. *Meditaciones Cartesianas*. Madrid: Ediciones Paulinas. 1979., y HUSSERL E. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: F. C. E. 2a ed. en español. 1962 Tomo I, donde trabaja la teoría de la constitución de mundo a través de la intencionalidad operante. Pensamos que el método fenomenológico cuya base es la Intencionalidad como constitutora de sentido de mundo y, por tanto de cultura, ha dado una perspectiva muy rica al análisis estético. Uno de sus aportes, es fundamentar la experiencia estética en la subjetividad como garante del mundo de lo bello. Otra es la idea de historia genética, copresente en la fenomenología y que nos permite una comprensión nueva de la historia: no una relación de hechos acaecidos en el tiempo, sino un horizonte de redes de fenómenos, acaecidos en tiempos diferentes, pero presentes en el presente y propuestos como perspectiva de perspectivas del mañana.

Una vez originado el barroco como arte típico de Europa durante los siglos XVII y primera mitad del XVIII, su movimiento ha sido trascendental. Y como toda creación humana, ha sido horizonte de formas de percibir el mundo desde lo estético.

El barroco no se queda en el siglo XVIII; no termina cuando su propia evolución interna deviene en lo clásico; es hoy día objeto de reflexión, sobre todo desde la forma como se comprende el fenómeno estético a partir de la fenomenología husserliana.

Al analizar los fenómenos sociales en el barroco, encontramos que éstos en su forma de tensión, constituyen espina dorsal en la que se mueve la dialéctica de las formas estilísticas. Este polo de tensión se comienza a esclarecer cuando presentamos a la sociedad europea del siglo XVII como una sociedad en conflicto. Por una parte tenemos la decadencia de la nobleza tradicional del orden feudal que sostiene una monarquía hereditaria a la cual se le atribuyen todos los valores que consolidan un estado.

La nobleza, aliada implícita o explícitamente con la burguesía comerciante, pero con la profunda convicción de que esta burguesía no tiene derecho a gobernar, es una nobleza en decadencia que quiere reflejar opulencia y lujo cuando en muchos estados de Europa ya no es posible hacerlo. Los impuestos cobrados a los campesinos y súbditos no compensan sus gastos exagerados. Un ejemplo lo tenemos en el caso de Francia con Luis XIII y Luis XIV. La burguesía tiene mayor fuerza en Inglaterra y los países bajos por el manejo del comercio, el monopolio de la producción y la pujanza de sus bancos a los cuales cada día acuden más los nobles y la misma Iglesia a vender sus apellidos y títulos nobiliarios.

La burguesía del s. XVII no constituye todavía la explicitación de la contradicción radical con la nobleza⁶. La primera trata de imitar a esta última en sus gustos para demostrarle que su poder económico es mayor y es sólo con la Revolución Industrial cuando ya definitivamente la burguesía se opone a la nobleza, a través de la objetivación del trabajo y la autoobjetivación del hombre. Estos procesos son los que inauguran la modernidad social y tienen como autor el pensamiento burgués cuya fundamentación está en la ciencia natural y sus aplicaciones.⁷

Pero desde el siglo XIV hasta el XVIII la dialéctica nobleza-burguesía, su pugna por la hegemonía, sus aparentes alianzas, su necesaria convivencia desde el prerrenacimiento hasta el Barroco, inciden en los proyectos estéticos, que necesariamente debemos analizar desde su propio interior, como una especie de respuestas-preguntas o problemas esenciales al ser del arte en una temporalidad que le es inmanente.

El primer problema: la coexistencia permanente y necesaria de la racionalidad en su forma moderna de autoconciencia, autorreflexión y la no-racionalidad en su forma de sensualidad rapsódica y orgánica, corresponden a una manera nueva de ver el mundo, a un nuevo modo construido desde la burguesía. La no-racionalidad corresponde al principio de autoridad en el cual las monarquías, la Iglesia y la nobleza fincan su poder: este es el principio del dogma, de la fe. Corresponde al mundo de lo sagrado, que para los hombres del postrenacimiento continúa presente, no sólo como tema del arte, sino como la búsqueda misma de la filosofía: de una verdad de la cual no se pueda dudar, de una certeza apodíctica.

***La coexistencia permanente
y necesaria de la racionalidad en su
forma moderna de autoconciencia,
autorreflexión y la no-racionalidad en
su forma de sensualidad rapsódica y
orgánica, corresponden a una manera
nueva de ver el mundo, a un nuevo
modo construido desde
la burguesía.***

⁶Es con la revolución francesa que esta contradicción se radicaliza y explicita.

⁷Cfr. HEIDEGGER M. La Epoca de la Imagen del Mundo. Chile: Ediciones de los ANALES de la Universidad de Chile. Serie Negra, #4. En este texto, Heidegger plantea como una característica de la Modernidad científica y tecnológica, la esencial relación entre ciencia y tecnología por medio de la investigación. Es ésta la que permite el desarrollo de la ciencia que se integra tan perfectamente con la tecnología como objetivación o positivización de la primera, que se tiende comúnmente a confundirse en los fines mismos de la tecnología. Rubén Jaramillo Vélez, plantea en su texto Crítica del cientifismo en la inteligencia de la Modernidad in "Argumentos" 24/25/26/27. Bogotá: 1990: "La ciencia y la técnica han llegado a ser la principal fuerza productiva, se han desarrollado en una dimensión tal que ha llegado a determinar la naturaleza de la época: se habla de una «revolución científico-técnica» para calificarla del mismo modo que se habló de una «Revolución Industrial»..."p.31. Más adelante cita a Karel Kosik quien plantea: "con la aparición de la investigación industrial en gran escala, ciencia, técnica y explotación se han fundido en uno solo y el mismo sistema". p. 31

El segundo problema: la dialéctica entre el concepto de infinitud dentro de la finitud formal, enfrenta el concepto geocentrista y jerárquico del mundo, con un centro único, la tierra, frente a las nuevas propuestas formuladas por Copérnico, Kepler y Galileo, que plantean la idea de un universo infinito, donde no existe un centro único. La primera era la teoría oficial de la Iglesia, la segunda es una teoría que le costó la vida a muchos filósofos del Renacimiento, como Giordano Bruno.

El tercer problema: espiritualidad y subjetividad sensible en la expresión barroca, sin duda nos presenta la concepción espiritualista del *Ancienne Regime*, pero a su vez la necesidad de rescatar al hombre en su unidad esencial, al yo sensible, que es un aporte central de la ideología burguesa.

El cuarto problema: austeridad y exageración, corresponde a dos tipos de gustos, a dos estéticas. La austeridad, a un gusto tradicional ceñido aún a ciertas normas renacentistas y la exageración, a un gusto innovador que ostenta riqueza a nivel temático y ornamental.

Profundicemos pues en estos problemas, con el ánimo de reflexionar sobre el contexto del barroco.

a. Racionalidad y no-racionalidad⁸

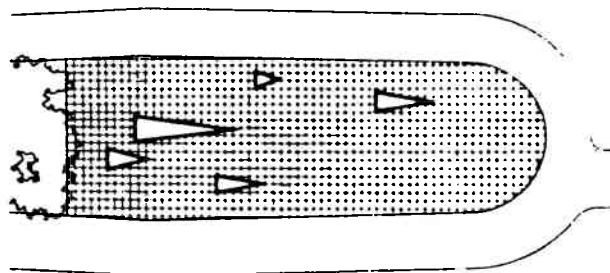
Para trabajar con estas dos categorías que se tensionan dialécticamente en el arte barroco, es necesario recordar que el siglo XVII es el siglo de dos grandes filósofos: René Descartes y Francis Bacon, iniciadores de dos corrientes filosóficas: el racionalismo idealista y el racionalismo empirista respectivamente, que van a marcar dos polaridades en la relación del hombre con el mundo. Descartes se pregunta por un método que realmente lo lleve a la certeza de algo irrefutablemente verdadero: este método es el de la duda como proceso para llegar a lo único de lo que no se puede dudar: *cogito ergo sum*, pienso, luego existo. Dentro del proceso de la duda Descartes desecha las verdades que nos transmiten los sentidos, por ser estos engañosos. Concluye que la verdad no está fuera del sujeto, sino dentro del sujeto mismo. Descubre el campo de la subjetividad que ha sido el campo de investigación de toda la filosofía moderna, y el que ha determinado todo el pensamiento y sentido del humanismo, hoy día sumergido en una profunda crisis.

Francis Bacon propone también un nuevo método que lleve al hombre a un conocimiento verdadero. Este método es la racionalización de la experiencia, su ordenamiento para llegar a un criterio claro de verdad. Reconoce los sentidos, no sólo como los conectores del hombre con el mundo, sino como los portadores de un principio de verdad⁹; la experiencia es para Bacon lo que las ideas innatas del sujeto son para Descartes. En

ambos, la razón como esencial y necesaria, es el fundamento de un nuevo modo de ver el mundo. Por ello, en el siglo XVII hay una pugna entre la razón y la fe o el dogma; una tensión entre la racionalidad y la no-racionalidad.

¿Cómo se expresa la racionalidad en las formas barrocas? Se expresa en el geometrismo de los espacios arquitectónicos del barroco francés, fundamentalmente en los jardines; en el orden experimentable de los jardines ingleses y en el juego infinito de sonidos, regidos por las leyes de armonía, unidad y equilibrio de la música barroca.

Miremos los espacios arquitectónicos barrocos. En el jardín francés (por ejemplo los jardines de Versalles) la intencionalidad de su diseño es dar al observador la oportunidad de tener una recreación subjetiva desde su racionalidad. «Es un jardín preciosamente artificial de formas geométricas y simétricas que invitan a la admiración pasiva y al juego geométrico de la razón más que a una vivencia al interior de él y en forma individual»¹⁰. A estos jardines diseñados por



14

⁸ Este tema, inicialmente fue trabajado para la estética del espacio moderno, en un texto de mi autoría, titulado *El concepto de espacio en la modernidad*, publicado en la revista "DANA Documentos de Arquitectura Nacional y Americana". Chaco: Instituto argentino de investigaciones en historia de la arquitectura y urbanismo, #23, 1987. p.p. 92-96. Así mismo, fue publicada de manera sintética, y con el título de *El Concepto de Espacio en la Modernidad y perspectivas para América latina*, en "Corrientes actuales y rumbos posibles de una arquitectura latinoamericana. Memorias del III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana". Universidad Nacional Seccional Manizales, 1987. p. 37-38

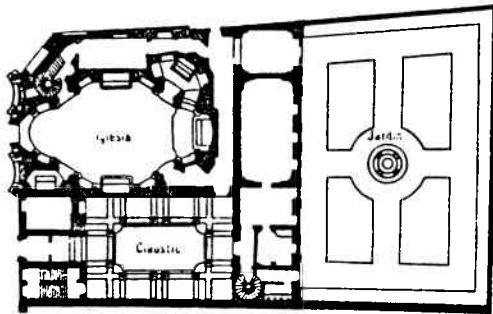
⁹ Cfr. BACON Francis. *Novum Organum*. Barcelona: Fontanella 1979

¹⁰ NOGUERA Patricia. *Aproximaciones a una teoría crítica del espacio moderno*. Manizales: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional Seccional Manizales, 1988. p.18 y s.s. del trabajo original inédito. Este texto fue elaborado como requisito parcial para obtener el escalafón de profesora asociada, y hace parte de la investigación sobre estética, que mencionamos antes.

André Le Notre se les ha llamado cartesianos, por su perfección geométrica y porque por medio de ellos se exalta el ego intelectual del hombre quien domina la naturaleza y la pone a su servicio, según el ideal prospectivo de Descartes planteado en su Discurso del Método.¹¹

Con razón a los jardines franceses se les ha llamado también jardines cartesianos, ya que Descartes en su búsqueda de la verdad irrefutable, salva a la geometría de la experiencia y le da categoría innatista. Las formas geométricas son ideales, no reales; existen a priori en la razón humana. El jardín francés es por su forma, racionalmente ideal.

El jardín inglés, aunque también es un proyecto y luego una realidad, es un jardín, no para ser observado como recreación racional geométrica, sino para ser vivido experimentalmente en su interior sin la referencia de exterior. Es un jardín 'desorganizado', 'natural', que invita a perderse en él, más



9

que a ser mirado desde lejos¹². Es un jardín de hechos, donde el observador tiene que tornarse actor vivencial del interior del espacio y no espectador pasivo de su exterior; el jardín inglés no se vive en la totalidad, sino en una secuencia fílmica, escenográfica y teatral, mientras que el francés da la idea de totalidad infinita, de unidad abierta.

En la música barroca tenemos valiosos ejemplos que analizados desde el punto de vista de su forma nos presentan un fondo de legalidad. El concierto barroco, la sinfonía o la sonata, están contruidos sobre leyes armónicas de relación perfecta de los sonidos, tanto en la horizontalidad o línea melódica como en la verticalidad o línea armónica. El devenir de los pasajes musicales, plantea en un primer momento, una búsqueda temática; el paso siguiente es el desarrollo siempre inacabado del tema, por medio del concepto de variación formal, que en el barroco se puede apreciar muy bien en las variaciones Goldberg de Juan Sebastián Bach, obra que nos muestra la inagotabilidad de la forma barroca. Juan Sebastián Bach nos mostró el sentido de infinitud de la música; la suite es una sucesión que podría

continuar *ad infinitum*, un infinito regido por leyes de estructura armónica de carácter intelectual y matemático, donde el concepto de unidad abierta se opone al de unidad cerrada y compacta del Renacimiento; en cada una de las danzas de la suite hay un principio, un desarrollo y un fin enriquecido en el tiempo similar al principio; pero cada una de ellas, sugiere la siguiente y así sucesivamente. La unidad tonal que debe mantenerse en todas las secciones de la suite, la coherencia lógica que existe en el manejo de la temporalidad, en la armonía fundamentada en el contrapunto, arte dialogal que, especialmente Bach llevó a su más alto grado intelectual, muestran el sentido de infinitud racional que tiene la suite barroca.

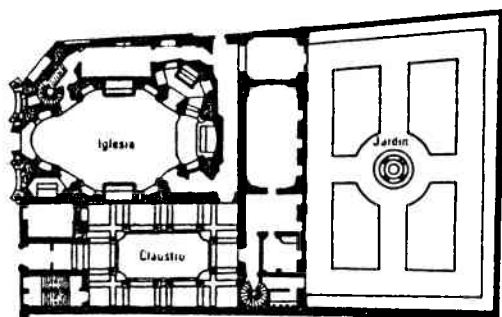
En el arte barroco encontramos absoluta perfección legal de la estructura, mientras que su riqueza retórica expresa una plasticidad y un conocimiento de la condición humana, de carácter hondamente emotivo y simbólico. En Shakespeare hay un juego intelectual de la palabra como en Vivaldi o en Bach hay un juego intelectual de los sonidos. Hay una recreación del sujeto, recreación geométrica, intelectual: la

En el arte barroco encontramos absoluta perfección legal de la estructura, mientras que su riqueza retórica expresa una plasticidad y un conocimiento de la condición humana, de carácter hondamente emotivo y simbólico.

¹¹ "Pero tan pronto como adquirí algunas nociones generales de física y comenzando a ponerlas a prueba en diversas dificultades particulares observé hasta dónde pueden conducir, y cuán diferentes de los principios de que se ha hecho uso hasta ahora, creí que no podía guardarlas ocultas sin pecar grandemente contra la ley que nos obliga a procurar en la medida que depende de nosotros el bien general de todos los hombres, pues me hicieron ver que es posible llegar a conocimientos que sean muy útiles para la vida, y que, en lugar de esa filosofía especulativa que se enseña en las escuelas es posible encontrar una práctica mediante la cual, conociendo la fuerza de las acciones del fuego, el agua, el aire, los astros, los cielos y todos los demás cuerpos que nos rodean, tan distintamente como conocemos los diversos oficios de nuestros artesanos, los podríamos emplear del mismo modo para todos los usos de que se prestan y convertirnos así en una especie de amos y poseedores de la naturaleza"

DESCARTES R. Discurso del método. México: Porrúa. 1980. Séptima edición. p. 33

¹² Cfr. NOGUERA Patricia. Op. Cit. p. 24 y s.s. del original inédito



9

búsqueda de una forma ideal donde no sobra ni falta nada, pero forma abierta, dinámica que puede ser complementada por el sujeto dentro de un horizonte infinito de posibilidades. En el Barroco la idea de la fenomenología se hace evidente por su esencia de obra abierta.¹³

La fuga Bachiana, monumento estético musical del barroco, presenta un desarrollo lógico matemático que se explicita en su estructura tonal triseccional que «consiste en la aparición secuencial de tres niveles de acontecimientos:

1. La exposición material del sujeto.
2. Variaciones tonales con recurrencia del sujeto en entradas simples o en grupos, usualmente entremezcladas con fragmentos de desarrollos episódicos.
3. Retorno a la tónica axial con recurrencia del sujeto al nivel inicial»¹⁴

Las entradas y salidas simples o en grupos de las variaciones tonales sobre el tema o motivo central del sujeto, deben realizarse con tal precisión matemática y con tal rigor interpretativo y técnico, que la fuga se torna en una de las formas musicales más puras y geométricas de toda la historia de la música occidental. La obra cumbre de Bach en este aspecto: El Arte de la Fuga, creación única formada por catorce fugas (contrapuntos) y cuatro cánones compuestos sobre un solo tema y una sola tonalidad, muestra todas las posibilidades técnicas viables del desarrollo polifónico. Esta composición es, además, una muestra de la incesante experimentación bachiana característica de su tiempo, que es el mismo de Isaac Newton. Esta obra, que vio la luz en 1751, no fue escrita para ser interpretada por instrumentos definidos. Permite por tanto la libertad total de instrumentación: ha sido interpretada por pianistas y organistas, existiendo incluso versiones para dos pianos, para cuarteto de cuerdas y para orquesta de cuerdas. Es la obra abierta del arte barroco en toda su magnitud: racional, experimental, abstracta, matemática, de belleza pura, dinámica, donde un tema comienza a sufrir toda serie de variaciones. Desde la quinta fuga comienzan las variaciones rítmicas, que trans-

forma al tema mismo de tranquilo y sereno en enérgico e inquietante. Gradualmente los temas de la técnica del contrapunto se hacen más complejos. En la sexta y séptima fugas se encuentran ya todos los aspectos de los cambios del tema: aumento, disminución, regresión. La culminación del ciclo son las fugas del ocho al once donde el tema fundamental cambia hasta hacerse irreconocible, apareciendo un nuevo material temático, unas contradicciones retenidas, que tienen un significado como de segundo tema. Precisamente aquí nos encontramos con el culmen de la fuga, forma más perfecta de la polifonía universal.

La duodécima y décimatercera fugas están escritas en dos variantes: fundamental o *rectus* y reversante o *inversus*, como reflejos de un espejo. Las voces se mezclan; la voz superior deviene en baja y la baja se convierte en soprano. La fuga décimatercera, con su regreso espectacular, fue transcrita por el propio Bach, para dos claves.

La grandiosa fuga final #14 (*fuga a tre seggetti*) se distingue particularmente por su poder excitante y solemne. Los dos primeros temas son variantes del tema fundamental del Arte de la Fuga y la inclusión de un tema perfectamente nuevo de cuyas notas se compone el nombre B.A.C.H., señala que esta fuga es la conclusión de toda la obra. Es como si Bach hubiera estampado su firma allí.

Esta obra de reflexión teórica pura, no fue comprendida del todo en su propio tiempo. Como escribiría muy a su pesar Matesson, -uno de los más influyentes críticos del tiempo de Bach y, paradójicamente, enemigo de éste- "el así llamado Arte de la Fuga de Juan Sebastián Bach es una extraordinaria creación práctica que va a atraer la atención de todos los compositores franceses e italianos de fugas si solo ellos pudieran, como se debe, mirarlo y entenderlo y no sólo interpretarlo".

¹³ Cfr. ECO Umberto. Obra abierta. op. cit. En esta hermosa obra el autor analiza la estética moderna y contemporánea, desde la perspectiva de proyecto inacabado, es decir de obra abierta, donde siempre es posible una infinitud de posibilidades de ser de la obra. La obra abierta de Eco es un modelo hipotético, donde el hecho de que exista una historia de la obra y un contexto sincrónico y diacrónico no significa que haya un determinismo ideológico o político en el arte. La independencia de la obra de arte consiste en una doble dimensión: expresa el espíritu de la época al decir de Hegel, pero al mismo tiempo está por encima de la época y por tanto de todo determinismo proponiéndose siempre como posibilidad de ser interpretada y completada. La obra de arte «cerrada» es una negación en sí misma.

¹⁴ Cfr. GOMEZ-VIGNES Mario. Teoría de la Fuga. Mimeo

Con los anteriores análisis, hemos mostrado el elemento racional de la obra barroca; a este elemento racional y como polo necesario, se opone el elemento no-racional, también esencial.

Esta no-racionalidad está ligada indiscutiblemente con el origen religioso del barroco que se remonta al fenómeno de la contrarreforma, surgido como respuesta al movimiento de la reforma protestante. A partir del Concilio de Trento, la iglesia católica, ante el cisma protestante, construye todo un lenguaje y una nueva actitud que debe impedir su desmoronamiento espiritual y territorial. Surge entonces un movimiento de contra-reforma muy secular y profanizado donde el conocimiento de orden racional, entra en equilibrio con la formación teológica. La Compañía de Jesús, fundada por Ignacio de Loyola, será la congregación religiosa que iniciará la guerra espiritual de la contrarreforma. Una profunda preparación teológica y filosófica, al igual que un extenso e ilustrado conocimiento de la naturaleza, de las técnicas artesanales y del arte, serán las características de formación de cada uno de estos soldados espirituales que fundamentalmente vendrán a América durante la Colonia, a fundar colegios, conventos, talleres artesanales y que tendrán a su cargo numerosos e inmensos resguardos.

El arte de la contrarreforma es un arte de exageración formal, que busca herir la sensibilidad al nivel de lo emotivo y de lo afectivo. Los parámetros del arte religioso de la contrarreforma, que genéricamente se ha llamado barroco, no son los de la perfección conceptual y formal como sucedía por ejemplo en el arte clásico renacentista; se busca más bien crear cierta sensación de desequilibrio que sea hasta cierto punto inexplicable en el sujeto que percibe la obra. No hay una explicación racional frente al dolor, al amor o a las pasiones. Estos sentimientos se escapan de toda racionalidad, de todo discurso lógico. Frente a ellos lo único que se impone es la fe ya sea en Dios, en el otro o en uno mismo. La forma barroca va dirigida a ello: a hacer sentir al hombre el dolor de Cristo crucificado, a través de unos efectos técnicos de carácter pictórico o escultórico, que sean patéticos, trágicos, teatrales y truculentos. Sangre, cuerpos escuálidos, expresiones hondamente dolorosas, lágrimas, acompañan los cuadros barrocos de *Salomé con la cabeza del Bautista*, o de la *Crucifixión de San Pedro*, obras del pintor italiano Michel Angelo Merici, conocido como Caravaggio. En otras obras de la pintura barroca, los contrastes de luz -alucinante y escenográfica-, y sombras casi fantasmales o misteriosas crean un ambiente de gran realismo teatral, como en la obra, también de Caravaggio titulada *La Cena de Emaús*.

La idea de no-racionalidad que nos presenta el barroco tiene relación con lo que posteriormente y desde la crítica a la

filosofía moderna centrada en el yo racional, se ha llamado postmodernidad. La postmodernidad es la salida de la modernidad, de manera radical, pero conservando la esencia que es el sustantivo modernidad. Si el barroco constituyó para el siglo XVII y XVIII el desarrollo de la modernidad estética en términos de centrar el arte en la subjetividad, de lo cual da fé por ejemplo la obra de Borromini por cuanto muestra la crisis del hombre que debe enfrentarse por medio del arte, contra el mundo¹⁵, pero al mismo tiempo, la necesidad del hombre de mostrarse por medio del arte, es decir, la necesidad de imponer una subjetividad que rebase toda ley objetiva¹⁶ el barroco encierra entonces la dimensión dialéctica crítica de la modernidad estética en general; es decir, el ser y el no ser shakespeariano, la duda o como lo planteará Husserl en nuestro siglo, pero refiriéndose al valor de la filosofía, el «poner entre paréntesis»¹⁷.

La estética barroca no es lineal sino compleja; es un plexo de significados y sentidos, un tejido de tejidos muy denso, donde lo racional y lo no-racional, (es decir lo más profundo del inconciente y de los sueños) se encuentran para ser la obra de arte.

El potencial estético del barroco, que según Umberto Eco se desenvuelve durante toda la modernidad y contemporaneidad estética, es un potencial inestable cuya esencia es la crisis. La obra barroca es una forma, cuyo potencial se desenvuelve como un

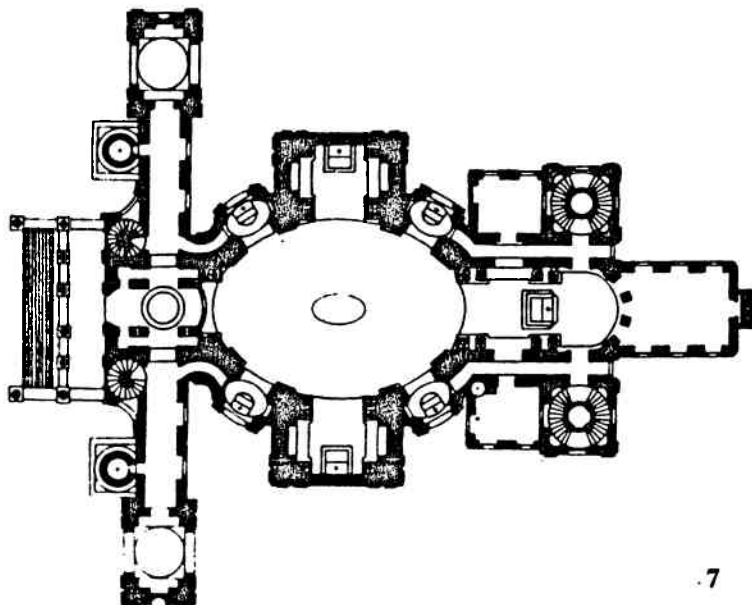
*"... todo orgánico que nace de la fusión de diferentes niveles de experiencia precedente: ideas, emociones, disposiciones a obrar, materias, módulos de organización, temas, argumentos, estilemas fijados de antemano y actos de invención. Una forma es una obra conseguida: el punto de llegada de una producción y el punto de partida de un consumo que, al articularse, vuelve siempre a dar vida a la forma inicial desde diferentes perspectivas."*¹⁸

¹⁵ Ese mundo cuantificable, claro y distinto según Galileo y Descartes

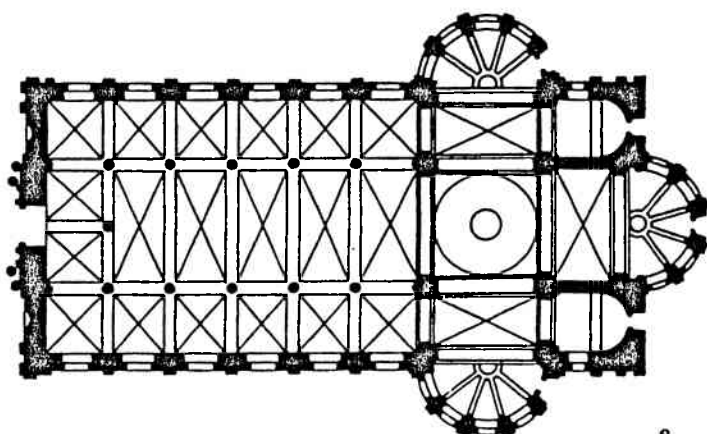
¹⁶ Que es precisamente la gran diferencia con lo clásico en el sentido de objetividad estética.

¹⁷ La epojé que como método filosófico planteado por Edmund Husserl, es necesaria dentro de la constitución de la actitud filosófica que es una actitud radicalmente diferente a la «natural», es decir, es la actitud desde la cual el filósofo pone entre paréntesis el mundo histórico y natural, para mirarlo desde su ego filosófico o trascendental y constituirlo como horizonte de sentido.

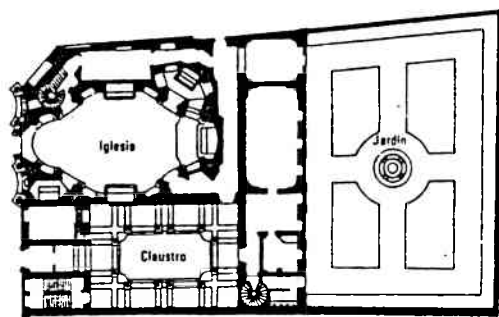
¹⁸ ECO Umberto. Op. cit. p. 35



7



8



9

La dialéctica entre racionalidad y no-racionalidad, está dada en términos de la apertura que rebasa el corte racionalista con arreglo a fines de la modernidad en el sentido de racionalidad omniabarcante.

Si el arte de la subjetividad renacentista ya escapa a estas determinaciones en sentido totalizante, el barroco encierra en su condición de obra abierta y de manera explícita la crisis respecto a las determinaciones racionales. La autonormalización estética que comienza a explicitarse en el renacimiento y en el manierismo, se presenta en el barroco en el espíritu de sus formas que se mueven incesantemente superando sus propios límites. "La forma barroca es, en cambio, dinámica, tiende a una indeterminación de efecto (en su juego de llenos y vacíos, de luz y oscuridad, con sus curvas, sus líneas quebradas, sus ángulos de las inclinaciones más diversas) y sugiere una dilatación progresiva del espacio"¹⁹.

El fenómeno moderno que se expresa como una revolución copernicana en el sentido de que el mundo gira alrededor de la subjetividad racional, del *cogito* cartesiano, le exige al hombre moderno dirimir, discernir y construir el mundo a su medida, es decir a la medida de la racionalidad. Por ello la invención, es decir el nuevo logos esencial a la modernidad autonormalizadora, que se expresa con un nombre evidentemente moderno: tecnología, penetra en el plano de la estética, constituyendo desde el barroco una dimensión fundamental para el arte. El logos estético es una tecnología de la sensibilidad que busca enrutar los elementos esenciales de la obra de arte: espacio, tiempo, color, textura, escala, proporción, armonía y equilibrio, no a un fin objetivo: la perfección según el ideal platónico renacentista, sino la reacción subjetiva del yo. De aquí en adelante, el potencial barroco se explicitará lentamente en términos como clasicismo, romanticismo, impresionismo, expresionismo, surrealismo, realismo hiperrealismo, y en general, todos los «ismos» y todos los «neos» que constituyen el movimiento crítico de la modernidad estética.

¹⁹ Ibid. p. 69

"Si la espiritualidad barroca se ve como la primera clara manifestación de la cultura y de la sensibilidad modernas, es porque aquí, por vez primera, el hombre se sustrae a la costumbre del canon (garantizada por el orden cósmico y la estabilidad de las esencias) y se encuentra tanto en el arte como en la ciencia, frente a un mundo en movimiento que requiere actos de invención"

La dinámica barroca supera la normatividad clásica, lo que muestra cómo el arte moderno encierra la perspectiva de crítica a la modernidad autonormalizante.

b. El concepto de infinitud en dialéctica con el problema de la finitud

El siglo XVII es el siglo del Barroco, de la física galileana, de la discusión científica frente al problema del espacio físico, del descubrimiento de la Infinitud del universo, o más bien, de su extensión ilimitada. En este siglo, se demuestra matemáticamente el movimiento de los astros, el heliocentrismo, o sea, el movimiento de la tierra y los demás planetas alrededor del sol y el sentido elíptico y no circular del movimiento de todos los planetas, incluyendo, por supuesto a la tierra.

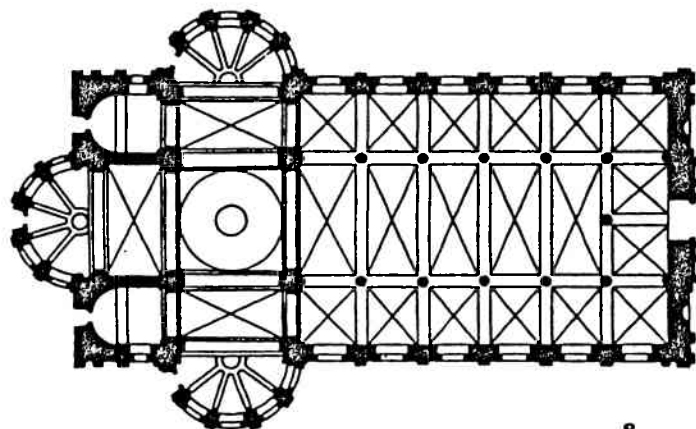
El descubrimiento del telescopio, inventado por Galileo Galilei permite al hombre ver más allá de las meras apariencias. Se rompe entonces no sólo con las ideas de la física aristotélica, sino con la creencia de que el mundo es sólo lo que se puede percibir. Hay un renacimiento de la idea platónica de buscar la verdad más allá del mundo de las apariencias y es el siglo en el que la ciencia comienza a separarse del dogma religioso; es el siglo en el que se inaugura la modernidad científica, a partir de la concepción cuantificable del mundo; la exactitud matemática suplanta cualquier tipo de autoridad. Los científicos a la ciencia, los filósofos a la filosofía y los teólogos a la teología, es el principio con el que implícitamente comienzan a transitar los científicos, mientras que los filósofos rechazan la física aristotélica y la metafísica, buscando la verdad primera en la subjetividad²⁰. Nuevas teorías cósmicas comienzan efectivamente a suplantarse las viejas; el descubrimiento y la demostración matemática de que el universo es infinito y de que la tierra no es el centro del sistema, llevan, entonces, a un nuevo modo de entender, interpretar y representar el mundo. En el Barroco, se manifiesta a un nivel conceptual y formal de la siguiente manera:

Hay una pérdida de un centro único, lo cual se ve claramente en la nueva concepción espacial arquitectónica. Ya no hay un sólo centro sino varios, como nos lo muestran los diseños de plazas como las de San Pedro, el Popolo y Navonna en la Roma barroca. La forma de la Plaza de San Pedro es elíptica y tiene como centro el obelisco, pero las fuentes que están a los lados del obelisco, son a su vez centros de otras elipses y circunferencias. El centro se va subjetivizando hasta el punto de que cada hombre es el centro de su espacio. Son plazas que pertenecen a una red de recorridos y que permiten la sorpresa al llegar a ellas; por su propia dinámica elíptica, permiten la creación de varias estancias o espacios distintos dentro de ellas mismas. La presencia de fuentes, que son por lo general esculturas de Bernini, enriquece estéticamente la plaza, para el placer público de la comunidad. El concepto barroco de ciudad, no es centralizado, sino de armonía entre los recorridos y los lugares que forman esas

redes urbanas, escenografías múltiples, donde se suceden los acontecimientos de la cotidianidad. La preocupación del papa Sixto V, por hacer de Roma una obra de arte²¹, busca la exaltación del poder de la Iglesia por medio de su profanización y secularización, al hacerse presente de forma monumental, refinada y sensual en la ciudad, y al aceptar la vida civil como cotidianidad. La dialéctica entre lo cóncavo y lo convexo, presente en el sentido ornamental y en el concepto urbano, buscar hacer de la ciudad una forma sensual, voluptuosa si se quiere, donde su recorrido sea siempre diferente.²²

Tanto en la ciudad como en la plaza -que es elemento fundamental de la ciudad barroca- el sentido de centralidad adquiere una esencia subjetiva; cada hombre es centro en su ciudad y en su espacio. Por esto, infinito número de centros existen en el espacio del mundo, pues sus posibilidades son infinitas. Cada hombre desde sí mismo habita el espacio; éste es a la vez, limitado e ilimitado, interior y exterior, cóncavo y convexo.

La Intencionalidad de la ciudad barroca, es permitirle al hombre un horizonte de posibilidades de ser percibida y



8

²⁰ Como el concepto de sujeto en la modernidad es de gran importancia para la comprensión de la crisis de la estética moderna, dedicaremos el siguiente aparte al desarrollo filosófico de este principio, a partir de Descartes y desde la perspectiva de Edmund Husserl.

²¹ ARGAN Giulio Carlo. Historia del Arte como Historia de la Ciudad. Barcelona: Editorial Laia. 1984. p.p. 95 y s.s. En este texto, Argan hace un trabajo de análisis estético fenomenológico, que muestra el movimiento crítico del arte en la modernidad, refiriéndose principalmente a la arquitectura y al urbanismo. Es un excelente trabajo que muestra la necesidad de comprender el arte desde la perspectiva de su historia.

²² Cfr. NOGUERA Patricia. Op. Cit. p. 19 del texto inédito

vivida. En este sentido hay un manejo de la idea de infinito, dentro de los límites reales de la ciudad. Contrario al de la ciudad renacentista, el concepto de unidad en el barroco es abierto e indeterminado. El límite no es fin, sino puerta que se abre a lo nuevo. El concepto de espacio moderno que ya aparecía en expansión en la obra de Miguel Ángel, sobre todo en los frescos de la capilla Sixtina, se expresa en el barroco como sucesividad escenográfica. El centro aún fijo aunque ya subjetivo en el renacimiento, se mueve ahora en múltiples direcciones: no sólo se define el espacio barroco como espacio abierto ni la obra de arte barroca en general, como obra en movimiento, sino que el movimiento es esencial a una obra para que sea moderna, y por tanto, barroca.

Este potencial de dinamismo expresa una situación de la interioridad del yo, fragmentado por la escisión intelectual cartesiana. La crisis consiste en la pregunta sobre si es posible una indeterminación de la forma, que delimita el espacio, cuando la subjetividad que la constituye está limitada por su misma racionalidad. La contradicción es compleja. La búsqueda del espíritu de la forma en la modernidad estética, está dada en el no ser; se convierte en una angustia interminable de superación del límite, en una dialéctica permanente entre la obra y su sentido histórico. Ante la ausencia del orden objetivo y la necesidad del orden subjetivo, el sujeto de la obra de arte moderno no renuncia a su autodeterminación; sin embargo presiente las limitaciones de la razón subjetiva, por cuanto que la obra no se satisface en la forma conclusiva. La angustia de la completitud de la forma estética se traduce en términos de creación obsesiva lo cual permite la libertad de interpretación. Esta estética de la indeterminación, inspira a la mayoría de las posiciones del arte de vanguardia de nuestro siglo XX, por lo que podemos afirmar que el barroco es una estética vanguardista y fenomenológica.

Dentro del concepto crítico de cultura que se está construyendo en estos momentos de crisis de la modernidad, una de las propuestas es la necesidad del reconocimiento de las diferencias como clave para la construcción de la identidad cultural. Esta concepción de cultura, que implica un giro radical de actitud, comprende el sentido de límite como frontera en donde los acontecimientos se enriquecen por la interrelación de las diferencias. Pensamos que la cultura barroca, maneja una estética de frontera, por lo que este concepto -no sus formas-, debe inspirar la construcción de una estética donde estén presentes las diferentes racionalidades y no una sola como ha podido suceder en el ámbito de la construcción de la cultura occidental en la modernidad.²³

En la ornamentación barroca musical y pictórica, encontramos la misma intencionalidad que en el concepto de ciudad.

Las escenas se suceden unas a otras en el mismo instante de tiempo, creando una eternidad-infinitud en el tiempo-finitud del acontecimiento. De nuevo, pensamos en la fuga y su concepto de eternidad en el movimiento, de permanencia en los desarrollos temporales del tema, en la idea de construcción de un edificio sonoro en donde el desarrollo del tema en el tiempo, es su misma suspensión en el espacio; en donde las entradas y salidas de las voces en diferentes lugares de la tonalidad, permiten un dinamismo eterno, incabado.

La interesante paradoja del barroco consiste en la búsqueda de plenitud, no en la estaticidad, sino en el dinamismo, en el movimiento constante hacia el absoluto, que contemporáneamente Newton está trabajando a nivel del problema del espacio y del tiempo físicos.

El concepto de arte en movimiento²⁴, es decir de poética por cuanto que el movimiento remite al transcurso del discurso, es decir al transcurso de los acontecimientos signícos, entra en contradicción con la necesaria estabilidad de lo absoluto. Este pertenece al ámbito de lo eterno e inmutable; fuera de este ámbito está el discurso, su sucesividad, es decir su temporalidad. La tragedia del barroco y del arte en la modernidad, consiste en comprender al hombre como absolutamente inmanente, abandonado de lo eterno, es decir, de los dioses, y sin embargo buscar el vínculo con ellos y por tanto, con lo eterno.

La historicidad barroca se expresa, en términos plásticos, en la volubilidad de la forma, en la sucesión de acontecimientos que permiten la disolución de la unidad clásica. Es una forma histórica y por ello sujeta al cambio autoactivado por ella misma. La conciencia de esa necesidad que permanecerá en toda la estética moderna permite hacer directamente una relación entre la volubilidad del arte y la inseguridad constante del sujeto estético por lo propios límites de la razón que Kant tratará de determinar a finales del siglo XVIII. La duda constante frente al conocimiento, se traslada a lo absoluto de la razón subjetiva. Esta aporía profunda de dicha racionalidad, es la que lleva al sujeto estético al desarrollo de la modernidad en términos de desarrollo de la racionalidad cuya concretización histórica ha sido hasta ahora, final del siglo XX y del segundo milenio, reductiva y unidimensional.

²³ Cfr. NOGUERA Patricia. El reconocimiento de la identidad y la diferencia como responsabilidad universal. in: *"Identidad y Diferencia en la Fenomenología Trascendental."* Mimeo. En este texto, desarrollamos un concepto crítico de cultura desde la fenomenología trascendental husserliana.

²⁴ Cfr. ECO Umberto. Op. cit.

El movimiento propio del arte, como explicitación más elevada del nivel de la representación excede los límites propios de la racionalidad moderna. Este movimiento augura siempre una postura en el «afuera», es decir en lo «otro de la razón» que podemos expresarlo en términos de «lo divino» o del «deseo» o de la imagen que logra rebasar a su vez el sentido lineal del tiempo histórico modernista.

Desde el manierismo y el barroco -con mayor razón-, existe ya en la intuición estética, este rebasamiento del límite a partir de la comprensión del mismo. La dialéctica, base de la angustia estética moderna y de la crisis suscita el sentido indeterminado, pero al mismo tiempo limitado de la obra moderna.

c. Espiritualidad y subjetividad sensible en la expresión barroca

Dos fuerzas se encuentran, entonces, en las obra del arte barroca. Dos fuerzas que buscan una síntesis de lo material y lo inmaterial, de lo corporal y lo espiritual. Indudablemente en el barroco religioso es claro que hay una gran espiritualidad temática. La pintura religiosa barroca tiene un carácter didáctico, un mensaje catequizante, evangelizante que llama a la reflexión de los diversos momentos del cristianismo, en especial del catolicismo. Pero la pintura barroca busca, a su vez, herir la sensibilidad del espectador por medio de la manipulación de sus emociones. Bernini expresa la dialéctica de lo corporal y lo espiritual, en su obra **Santa Teresa**, al expresar el dolor físico, pero al mismo tiempo la sensación de éxtasis que en la escultura tiene una evidente característica de placer erótico, placer muy ligado con lo santo.

El placer espiritual se confunde con el dolor corporal. Sensibilidad y misticismo conforman un solo cuerpo; la nueva versión de santidad, está acompañada de una dosis de dolor físico, que lleva al placer espiritual. Lo físico lleva al encuentro con Dios. La visión de los hechos del Evangelio es necesaria para entender el mensaje. El creyente del barroco necesita este tipo de contacto; el arte se lo proporciona.

En la obra de Shakespeare ya es claro este contraste. Cada personaje se mueve dentro de los más altos ideales espirituales, como la honestidad, el valor, la sinceridad; pero también son arrastrados por las más sórdidas pasiones como la venganza y el odio. El amor de Romeo y Julieta, no es sólo un amor espiritual, sino que el deseo más profundo del uno por el otro, enmarca su trágico destino.

En la ópera, síntesis de todas las artes, esta extrapolación es clara. La bondad se enfrenta a la maldad, el vicio sale

derrotado por la virtud, y la belleza que siempre trasciende lo físico, triunfa sobre la horrible miseria humana.

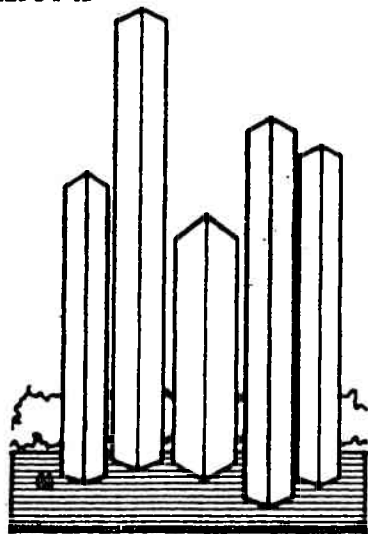
En la música encontramos hondas expresiones espirituales. Recordemos por ejemplo, obras como el *Magnificat* o el *Gloria* de Antonio Vivaldi; el *Stabat Mater* de Pergolesi, o la extensa y preciosa obra religiosa de Juan Sebastián Bach: su *Misa en si menor*, sus innumerables cantatas, sus oratorios como la *Pasión según San Mateo* o la *Pasión según San Juan*. Händel con obras como el *Mesías* o *Jerjes*. En todas estas composiciones hay un seguimiento del mensaje bíblico con un profundo contenido espiritual; sin embargo llega al público a través de la creación de un clima patético, que visual y auditivamente hiere y despierta emociones, que nada tienen que ver con la racionalidad puramente intelectual sino con la sensibilidad.

Un manejo perfecto de la polifonía, en los coros y corales; de las relaciones tesituras de las voces en los dúos, tríos y cuartetos; del virtuosismo de la voz como el más bello y natural instrumento musical en las arias y recitativos, hacen de la pasión Según San Mateo de Juan Sebastián Bach, una de las obras monumentales de la música barroca y de todos los tiempos. El alma de Cristo, representada siempre por medio de la voz femenina, sufre la desesperación y la muerte por amor a los hombres. Los pensamientos de Cristo, su soledad, su tristeza infinita ante la negación de Pedro, o la traición de Judas Iscariote; el dolor de Judas y Pedro producido por el arrepentimiento, son arias de un lirismo íntimo y espiritual, transmitido a través de preciosas y sensuales melodías.

A partir del luteranismo y su lucha con el catolicismo, se compusieron numerosas Pasiones en el mundo cristiano. Al comenzar el siglo XVIII hay en Europa dos tipos de pasiones: la *Passion-oratorio* es decir, un oratorio construido sobre un texto poético, de libre inspiración sobre el tema de la Pasión de Cristo, y la *Passion «oratoire»* construida sobre un texto base tomado de cualquiera de los cuatro Evangelios enriquecida también con textos poéticos libres, y, en el caso de pasiones luteranas, de textos inspirados en canciones de iglesia, o corales.

La distinción entre los dos tipos de pasiones no es gratuita. Permite abordar correctamente el hecho musical inspirado en la Pasión. Permite evitar el malentendido que se originó en Italia, consistente en considerar las pasiones de Bach como oratorios en los que se encuentra en efecto, la *passion-oratoire*.

Bach encuentra su camino no en el oratorio de origen italiano y de inspiración devota, sino en la pasión litúrgica que había surgido de los ritos de Semana Santa y que hacia 1640, sufrió



13

un proceso de extensión y dilatación. Al texto canónico se le fueron agregando otros tomados de las Sagradas Escrituras, muchos parafraseados con textos poéticos muy libres, madrigalescos y corales. Este género de pasión parte del luteranismo y trae consigo la señal de autores que cronológicamente van de Thomas Selle (1641) a Carl Philipp Emanuel Bach.

La Pasión según San Mateo, fue dada a conocer en cuatro oportunidades y de cuatro maneras y versiones diferentes en 1727, 1729, 1736 y 1744. El 11 de abril de 1727 en la Iglesia de Santo Tomás se ejecutó por primera vez la Pasión según San Mateo.

El Texto de la Pasión Según Mateo es de Christian Friederich Henrici (1700-1764), quien trabajó en Leipzig y fue más conocido con el sobrenombre de Picander. Sin embargo se ha descubierto en las diversas investigaciones que se han realizado sobre el texto, que el libreto es el producto de diversas transformaciones en las que Bach mismo tomó parte, para convertir el texto original de la Pasión según San Mateo: capítulo 26, versículos 1 a 75 y capítulo 27, versículos 1 a 66 en 3 motetes con instrumentos, 11 recitativos acompañados, algunos con coral y otros con coro, 11 arias de solistas y 4 arias con coro. Al interior de este conjunto, Bach ha introducido 12 corales simples²⁵. El recitativo de San Mateo se articula en diferentes momentos, formando una obra abierta pero sistematizada, plena de música y movimiento, característico del horror al vacío que existe en el Barroco.

Los coros y corales de esta obra, crean atmósferas tan espirituales, que las profecías, el juicio emprendido contra Jesús por Pilatos, la muerte de Jesús, su sacrificio por amor, llegan cargadas de trascendencia al alma humana que las escucha. Al mismo tiempo, su belleza, armonía y perfección tocan la sensibilidad, también trascendental. La dialéctica espiritualidad-subjetividad sensible, su necesaria relación,

la idea de que la experiencia estética de lo sagrado es la base de la experiencia religiosa y de que el intelecto debe utilizarse para los fines sagrados se explicita en este ejemplo.

Bach coloca toda su teoría de la Fuga y el Contrapunto, de la composición y la armonía, al servicio de la Iglesia, no sólo como compositor sino como maestro y organista. Racionalidad y no-racionalidad se sintetizan en la intencionalidad estética del arte religioso barroco y es esta síntesis la que nos permite afirmar cómo el barroco es un proyecto inacabado, parafraseando a Habermas quien afirmaba esto mismo en 1980 en su Discurso de recepción del premio Teodoro Adorno: *La moderno es un proyecto inacabado*²⁶. Si hemos mostrado cómo el barroco es la primera gran manifestación de la modernidad estética, el barroco es también una propuesta y no un estilo.

Si el orden del barroco es abierto, no está determinado unidimensionalmente. La racionalidad que le constituye permite una gran movilidad, creación y reconstitución permanente; si, como hemos visto, su intencionalidad es permitir la experiencia estética como una perspectiva de perspectivas, como un plexo de sentido, existe una gran afinidad entre el sentido del barroco y la fenomenología husserliana.

d. Austeridad y Exageración

En el primer punto, donde se hacía referencia a la tensión social en el barroco, presentábamos la lucha de la nobleza por mantener su poder político en Europa y el innegable poder económico que una burguesía en constante ascenso a nivel de la banca, el comercio y la industria, había adquirido, fundamentalmente en Inglaterra y más tarde en Francia. El fenómeno de España, Italia y Alemania era un tanto diferente, pues sabemos muy bien, que la burguesía alemana nunca tuvo verdadero impulso revolucionario, ni un poder económico tal que la llevara a independizarse de la política tradicional. En Italia la burguesía comerciante había adquirido ya su poder político, pero la presencia del Vaticano en Roma, con su gran poder religioso, al mismo tiempo que el constante comercio de algunos puertos italianos con oriente hacen que la producción artística tanto renacentista como barroca sea de especial mención.

²⁵ Hemos traducido del francés algunas frases de los párrafos anteriores que tratan sobre la Pasión según San Mateo y que pertenecen al texto de Alberto Basso, libreto editado por la Deutsche Grammophon, Archiv Produktion. Hamburgo 1989 y que acompaña tres discos compactos laser de esta obra de Juan Sebastián Bach.

²⁶ HABERMAS Jürgen. Discurso Filosófico de la Modernidad. Buenos Aires: Taurus, 1989. p. 9

Por otro lado, toda Europa y en especial España y Portugal, se ocupan en el siglo XVII de la colonización americana. Toda esta circunstancia lleva a las formas barrocas a una expresión ora austera, ora exagerada. Sin duda el barroco más abigarrado de formas ornamentales es el barroco español. El descubrimiento de nuevas tierras enriquece los temas pictóricos con nuevos elementos, tomados de las crónicas de los conquistadores en donde las descripciones paisajísticas, la enumeración de fauna y flora que Europa nunca había imaginado despiertan la imaginación de los artistas europeos y la codicia de los comerciantes; unos y otros contribuyen al desarrollo del barroco español e italiano: los primeros con su imaginación y desbordamiento emotivo e intelectual alrededor del nuevo mundo; los segundos con su dinero y avaricia de poder, que los lleva a pagar la factura de numerosas obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas, donde se mezcla la austeridad del barroco de la nobleza y la exageración de esa clase de nuevos ricos que es la clase comerciante burguesa de los siglos XVII y XVIII. En las obras pagadas en gran parte por ellos, encontramos muchos elementos de origen indígena que se encuentran más claramente en el barroco latinoamericano.

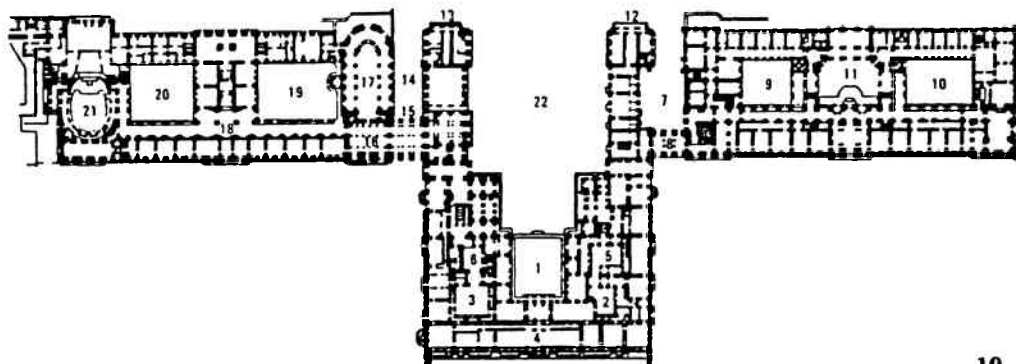
En la obra escultórica de Gregorio Hernández, por ejemplo su *Piedad* o su *Cristo Yacente*, encontramos en grado máximo de exageración realista y patética, los elementos extrapolados que hemos desarrollado a lo largo de este capítulo. En el Cristo yacente, un chorro de sangre muy llamativa sale del costado de Cristo. Sus ojos, dolorosamente entornados y su boca entreabierto, como susurrando un profundo quejido busca innegablemente tocar esa sensibilidad emotiva del observador. Este tipo de obra es ya un golpe visual, una violentación de los sentimientos por medio de los sentidos para transmitir un concepto de mundo, característica que tomará mayor forma en el arte expresionista.

Haciendo una comparación entre *La Pietá* de Miguel Ángel y *La Piedad* de Gregorio Hernández, encontramos cómo, mientras en *La Pietá* de Miguel Ángel hay una búsqueda de

la armonía y de la perfección clásicas renacentistas por medio del equilibrio de las relaciones proporcionales de las partes con el todo buscando una unidad total cerrada y estable, en *La Piedad* de Gregorio Hernández hay una ruptura con todos estos ideales renacentistas, para dar paso a la teatralidad, al patetismo y a la espiritualidad, por medio de la materialidad y la expresión corporal. El color, el manejo de la plástica y la intencional desproporción formal, hacen que se pueda dar esta exageración. Lo ideal se expresa por medio de lo real. Es necesaria la visión sensible para llegar a lo inteligible o supraterrano. Esta es además, la nueva cosmovisión del siglo XVII. Sólo mirando, pero mirando de una manera intelectual, podemos ver el más allá.

España llega más lejos que cualquier otro lugar de Europa en lo referente a la ornamentación arquitectónica. Si miramos el retablo del *Convento de San Sebastian* en Salamanca, la portada de la *Iglesia Parroquial de Vinaroz*, o la *Sacristía del monasterio de la cartuja de Granada*, encontramos una intencionalidad infinita de ornamentación.

La riqueza de España en este momento coyuntural, donde el oro de América ya no se puede contar, donde el deseo de introducir al nuevo mundo en la cultura católica hace que la Iglesia bautice masivamente a los miles indígenas de las tierras conquistadas, donde la contrafuerza de la reforma está en todo su apogeo; la riqueza de España, decimos, debe ponerse al servicio de los nuevos ideales imperiales. España le habla a América, al resto de Europa y a sí misma, con el lenguaje barroco y pone al servicio de su causa la riqueza. Por ello el barroco español y el mismo barroco desarrollado a lo largo de la colonización en América, ostenta explícitamente la riqueza en oro y temas de los hombres que lo produjeron; no es casual, por tanto, que haya sido en España y en América Latina, donde el barroco haya alcanzado sus mayores desarrollos estéticos, estructurados en torno a la multiplicidad cultural y al mestizaje, a pesar de la intencionalidad aculturizadora de la misma España conquistadora con respecto a América.



La música barroca española *verbi gratia* la obra del padre Antonio Soler, es de un gran dinamismo que conduce a un contacto con lo popular. Un ejemplo es su *Fandango*, danza rápida con elementos precolombinos mexicanos, propios del gusto de los aventureros navegantes y burgueses españoles. Por el proceso de conquista y colonia en América, muchos fueron los españoles, italianos y portugueses, que se enriquecieron inmensamente: habiendo salido de Europa con destino a América, sin pena ni gloria, llegaron a Europa con incommensurables cargamentos de oro y especies, con títulos nobiliarios que la corona española prometía a aquellos que conquistaran y colonizaran más territorios para España. Para este público hay necesidad de hacer música que llegue a sus gustos, pero que al mismo tiempo sea elegante y lo haga sentir de clase noble; esta música debe tener entonces los elementos propios de los gustos nobles, pero debe también, permitir la expresión sensual y lúdica del pueblo.

Desde los inicios de la conquista y la colonia, está ya presente lo que se ha llamado el «retorno de las carabelas», es decir, el impacto ambiental que produjo en España y en Europa el «descubrimiento» de América y la gran riqueza cultural que ésta poseía. La exageración, como hemos llamado al polo que se opone a la austeridad, tiene un profundo carácter psicológico. Es la sensibilidad a flor de piel que América aporta a Europa, la relación con la naturaleza en una actitud eminentemente vital, biótica, no biológica, que influye en el desarrollo del naturalismo en el barroco europeo. La presencia de imágenes que corresponden a la imaginaria precolombina, la presencia de lo mítico, de la fantasía americana, enriquece la obra barroca.

La austeridad es típica del barroco oficial, del arte de las cortes de rancia nobleza y abolengo. El Palacio de Versalles, o cualquier otro *palazzo* del siglo XVII, es modelo de austeridad y exquisito gusto. La arquitectura de Bernini o Borromini es sobria, aunque en la primera encontramos el barroco oficial aclamado por Roma, mientras que en la segunda encontramos ya el espíritu moderno en sus angustiosas relaciones cóncavo-convexas, de la búsqueda individual de una expresión que rebase los sentidos, e incluso del espíritu de escisión planteado intelectualmente en el expresionismo del principio de nuestro siglo XX.

La exageración es típica del barroco español y del latinoamericano: color en todas sus gamas, para producir un mayor número de sensaciones visuales. formas abigarradas, exageración ornamental y expresiva.

Mientras que la exageración en el barroco, tiene que ver con la profanización de las sociedades donde los nuevos gustos de la burguesía se empiezan a imponer y donde la riqueza

abunda a nivel temático y económico, la austeridad parece ser la característica del barroco clásico, de corte o de iglesia²⁷ que guarda todavía el espíritu de lo sagrado. La exageración en los gustos profanos españoles no debe confundirse en todo caso con la angustia de Borromini.

La modernidad en el barroco español está presente en su sentido profano y determinado por el comercio y la riqueza, que permite a su vez la experimentación y el sentido de inacabamiento. En Borromini está presente como espíritu desgarrado, como conciencia estética de la renuncia a lo sagrado, como soledad del hombre enfrentado a sí mismo sin la esperanza de Dios. El erotismo barroco se manifiesta de manera especial en la obra de Borromini, por la obsesiva presencia de formas amarradas entre sí a través de la relación cóncavo-convexa. Sin embargo la proximidad entre lo erótico y lo santo²⁸ es la manera como Borromini responde a su propia angustia que es la angustia del profeta y del artista al vislumbrar la tragedia.

La Modernidad es trágica. El abandono de Dios y la creencia en el control total por la razón del mundo cuantificable son aspectos que a lo largo de la autocomprensión que la misma modernidad es, nos llevan a lo que actualmente se ha llamado la salida de la modernidad por una puerta que da a la noche.²⁹ Los grandes artistas barrocos como Juan Sebastián Bach³⁰ o Borromini³¹, desde ángulos diferentes construyen

²⁷ Cfr. HAUSER A. Op. cit.

²⁸ HABERMAS J. Discurso Filosófico de la Modernidad. Op. cit. p. 255 y s.s.

²⁹ Cfr. STEINER G. En el castillo de Barba Azul. Op. cit.

³⁰ Bach, porta el espíritu racional de la música. Su concepto de Fuga ha sido paradigma de la música racional de principios de este siglo, especialmente en la construcción de las más revolucionarias teorías musicales de la modernidad del siglo XX como es el caso del serialismo. Sin embargo, Bach no es reconocido en su propio tiempo como el más grande músico de todos los tiempos. Esto comienza a suceder aproximadamente 120 años después de su muerte cuando el romanticismo mira al barroco con los ojos de aquel que quiere la reconciliación.

³¹ Borromini tampoco fue reconocido en su tiempo, como sí lo fue Bernini. Mientras Bernini fue el arquitecto escultor preferido de Roma, Borromini fue criticado profundamente por su arte, que aunque admirado por muchos, era más una arte contestatario y salido de todos los cánones oficiales. En este sentido Borromini es más moderno que quienes hoy hacen arquitectura «moderna» siguiendo modelos repetitivos y homogeneizantes.

la modernidad estética, al mismo tiempo que advierten los riesgos que ella corre en sentido genérico.³²

2. La escisión fundamental en la estética moderna

El sentido de individuo que inicia su desarrollo en el siglo XVI, es el concepto de sujeto que tendrá toda su significación en el siglo XVII a partir del trabajo filosófico de René Descartes y Francis Bacon, quienes inauguran la reflexión filosófica centrada en la razón subjetiva. Con estos pensadores, se recoge lo que desde el arte y la religión ya se había manifestado en la vida cotidiana; se convierte en discurso lo que ya se había expresado en imágenes, formas plásticas y sensaciones sonoras, es decir, lo que ya se había manifestado desde la poética manierista: la confirmación del predominio del sujeto intelectual sobre su propia naturaleza y sobre la naturaleza externa.

Si bien desde el prerrenacimiento, el humanismo había adquirido ya un puesto predominante por cuanto las formas estéticas se habían puesto en movimiento, adquiriendo progresivamente una historicidad cuyas causas más visibles eran el renacimiento comercial, el auge de las ciudades, que a su vez habían puesto en crisis al gótico, en el sentido de que éste comenzó a expresar claramente el dualismo, la ambigüedad, la dialéctica si es posible utilizar este término, de una humanidad europea que se reencontraba con su pasado filosófico a partir de la lectura de los textos de Aristóteles³³, pero que estaba sumergida en el mundo de lo absoluto que está por fuera de todo discurso lógico, es decir en el mundo de Dios; si bien este humanismo desde su nacimiento había entrado en duda consigo mismo como lo muestra, por ejemplo, la literatura de Cervantes, especialmente el *Don Quijote de la Mancha*,³⁴ es en el siglo XVII donde este humanismo adquiere dos manifestaciones fundantes de la modernidad pero que a su vez, muestran la hondura de la escisión: la matematización del mundo propuesta por Galileo Galilei³⁵ y la matematización del sujeto propuesta por Descartes.

A medida que la renuncia a lo sagrado se va extendiendo a niveles de utilidad individual más visibles³⁶, se va desarrollando también un progresivo interés por parte de la oficialidad y de la clase de la burguesía, en propiciar la investigación. No es casual la creación de la Royal Society of Sciences en Inglaterra a principios del siglo XVII, y cuya cátedra principal fuera ocupada por personalidades como Isaac Newton ni lo es tampoco el desarrollo de la industria textilera y minera en Inglaterra, con una visión tecnológica que inaugura la modernidad industrial.

La crisis es cada vez más honda. Desde el punto de vista de la estética, la renuncia a lo sagrado consistía en hacer arte profano, arte de «buen gusto», arte que tuviera en cuenta la

La conexión con lo sagrado es evidente en la estética romántica, como crítica desde la intuición, al objetivismo de la estética clásica.

³² Cfr. NOGUERA P. Escisión y Reconciliación: movimiento autorreflexivo de la modernidad estética. Investigación realizada para obtener el escalafón de profesora titular. Universidad Nacional Sede Manizales.

³³ Estos textos comenzaron a ser estudiados entre otros, por los académicos de la Escuela de Toledo desde el siglo XI d.C. Precisamente, el semiólogo de la estética, Umberto Eco, presenta en su obra *El Nombre de la Rosa*, la crisis que generó la lectura de los textos de Aristóteles, no sólo en el sentido de que la interpretación de dichos textos producía el paso de lo sagrado a lo profano, es decir de la verdad fundamentada en la fe a la verdad fundamentada en la razón, sino también en términos de la crisis misma a la que continuamente se debe someter la razón en su movimiento e historicidad.

³⁴ Cfr. DE CERVANTES M. Obras Completas. Madrid: Aguilar, 1970. décimosexta edición. p.p. 1219 y s.s.

La gran crítica que Cervantes hace a la lectura obsesiva de libros de caballería que enloquece a Don Quijote no se sabe si es una crítica a los ideales medievales que no se encuentran en el mundo de lo cuantificable sino en el mundo de lo poético y sagrado, o a la practicidad de la modernidad política y económica que se está gestando en su tiempo. No nos atrevemos a afirmar que Cervantes plantee en su obra una salida sin crisis. Pensamos que la autorreferencia al individuo, característica predominante de todos los momentos del humanismo en su movimiento histórico, comporta ya la conciencia de los límites, que es un punto crítico de la pretendida autodeterminación moderna.

³⁵ Sobre este aspecto Cfr. NOGUERA Patricia. El sentido de la fórmula y su nexo con la modernidad científica. Manizales: Revista NOVUM #7, Primer Semestre de 1991., Universidad Nacional. En este texto se plantea la escisión entre física y metafísica dada fundamentalmente por la creación de la fórmula matemática, que como lenguaje universal, es capaz de contener al mundo, explicarlo de manera no sólo cualitativa como lo expresaba la física aristotélica, sino de manera cuantitativa. La ruptura del hombre con lo sagrado se evidencia aquí, en el sentido de que éste puede ya manipular al mundo con su racionalidad.

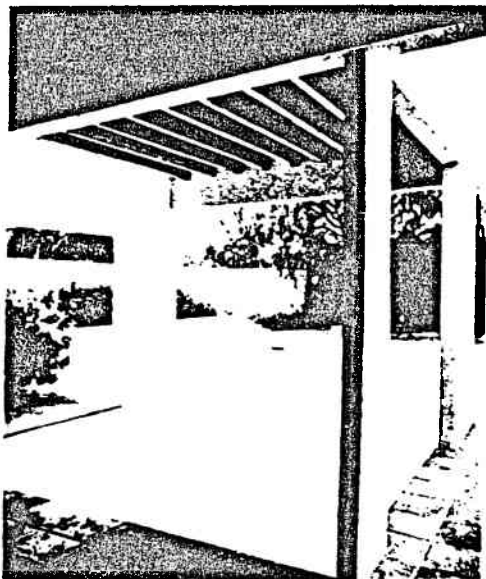
³⁶ Nos referimos por ejemplo al sentido práctico que adquieren los descubrimientos galileanos acerca de la física mecánica que poco a poco se irá manifestando en invenciones que constituirán la base de una utilización de la naturaleza cada vez más ventajosa para la burguesía moderna, en términos de mayor producción y mayor enriquecimiento, o como bien lo definen Descartes y Bacon, en ciencia útil.

importancia de ciertas personalidades de las dos clases en pugna: la nobleza de corte y la burguesía comercial. Por supuesto, el artista no puede renunciar al absoluto. Como ideal estético se explicita en términos de angustia, de búsqueda de lo bello y lo perfecto. Pero su obra se encuentra socialmente comprometida con el movimiento mercantil. Su obra es mercancía.

Sin embargo, este aspecto no limita de manera cerrada y conclusiva el sentido de la obra, el espíritu de la forma abierta. El análisis de la crisis rebasa la circunstancia social del barroco y debe mirarse desde el rigor propio del análisis crítico de la filosofía cartesiana, que es la que inaugura la modernidad filosófica con la deducción del *cogito*.

Es importante, entonces, dedicar en este punto algunas páginas a la reflexión sobre el inicio de la filosofía moderna, que es una filosofía centrada en la razón perteneciente al sujeto, pues es a través de ella que el arte adquiere también su discurso desde el punto de vista de la permanente conformación y crisis de la estética moderna. Esta en el siglo XVII y primera mitad del XVIII es estética barroca la cual determinará las corrientes más vanguardistas del arte contemporáneo.

Trabajaremos entonces una mirada crítica desde la perspectiva fenomenológica, a la construcción del sujeto en la modernidad y su devenir desde el discurso cartesiano, hasta el Husserliano por considerar que para el arte, el concepto de experiencia de Husserl es el que más se acerca a la intencionalidad estética moderna y, por supuesto, postmoderna.



11

Sujeto cartesiano y subjetividad estética

Descartes, filósofo con el cual se inaugura la filosofía centrada en el sujeto, al proponer en su *Discurso del Método* y en sus *Meditaciones Metafísicas* una ruptura con todo el conocimiento obtenido hasta ese momento, no quiere de manera alguna romper con una lectura histórica de hechos o acontecimientos que enmarcan el devenir del hombre hasta el siglo XVII, sino hacer una de las propuestas más revolucionarias en el campo de la reflexión, una especie de reto, si cabe el término, que consiste en que el pensamiento humano se centre en el sujeto como punto de partida y punto de llegada de todo conocimiento.

Esta actitud subjetiva frente al mundo, su constitución y su orden, es la base fundamental sobre la cual se levanta el pensamiento moderno en todas sus manifestaciones. Conocer, más que un acto, es la actitud esencial de la razón, y el conocimiento su realización. Para Descartes el conocimiento es elaborado por la razón que tiene, de forma innata la posibilidad de conocer.

El desarrollo histórico de esta propuesta cartesiana, ha producido lo que hoy llamamos el pensamiento moderno y su explicitación histórica: la cultura moderna, donde un nuevo modo de ver el mundo, se ha impuesto como fundamento y norma de todo quehacer: la racionalidad subjetiva.

Política, ética, ciencia, arte, economía, se han impregnado tanto del descubrimiento cartesiano del *cogito* que se ha llegado a afirmar que ningún tipo de conocimiento puede pensarse fuera de los límites de la razón subjetiva. Muchas han sido las posiciones críticas respecto a la racionalidad -cuya esencia es ser crítica-, muchas las luchas de los filósofos por definir el concepto mismo de razón, muchas las discusiones en torno a sus límites, sus niveles, sus fronteras, sus diferencias con el racionalismo; no han dejado de existir tendencias filosóficas, sobre todo en el ámbito de la estética y de la sociología (p.e.), que proponen la irracionalidad como la nueva esencia de estos tipos de conocimiento. También la psicología se pregunta por el grado de racionalidad e irracionalidad del sujeto psicológico y cómo los niveles de afectividad se escaparían a la descripción racional.

En síntesis, el descubrimiento cartesiano que fundamenta la modernidad filosófica, ha crecido como problema, de manera inconmesurable.

Nuestro pensamiento contemporáneo se ocupa, sin lugar a dudas, de este problema como punto referencial de toda reflexión. Los filósofos modernos tienen unos como punto de partida coyuntural y crítico, la racionalidad y el

racionalismo; otros, el irracionalismo y la irracionalidad e incluso algunos, el antirracionalismo y en general, todos los problemas generados por el descubrimiento de la razón como esencia de la subjetividad.

La revolución Industrial el auge del capitalismo, el crecimiento pujante de las burguesías, el desarrollo de las tecnologías, la matematización de la naturaleza, el expansionismo ideológico, científico y comercial, las guerras mundiales, y en general el auge de la concepción moderna de progreso, se atribuyen al racionalismo con arreglo a fines y a la fuerza de la razón monológica de carácter positivista, herencia del cartesianismo.

Por supuesto, el planteamiento cartesiano, desarrollado fundamentalmente en obras como *El Discurso del Método* y *Las Meditaciones Metafísicas* muestran una serie de elementos, esenciales para comprender la filosofía de la subjetividad y la postura moderna, que traspasan los límites de la razón instrumental y que volviendo o retornando a su esencia, nada tienen que ver con los reduccionismos históricos de que han sido objeto la racionalidad y el mismo concepto de subjetividad y objetividad.

Husserl, filósofo alemán cuyo pensamiento dará lugar a la Fenomenología Trascendental (cúlmen del idealismo trascendental), estudia profunda y críticamente a Descartes, casi 300 años después; toma de este filósofo la actitud de la duda como manera nueva de comprender el mundo; toma también, la intención cartesiana de encontrar una verdad absoluta, de la cual no se pueda dudar. "Un proceder semejante, en todo momento posible, es, por ejemplo, el intento de duda universal, que trató de llevar a cabo Descartes para un fin muy distinto, con vistas a obtener una esfera del ser absolutamente indubitante."³⁷

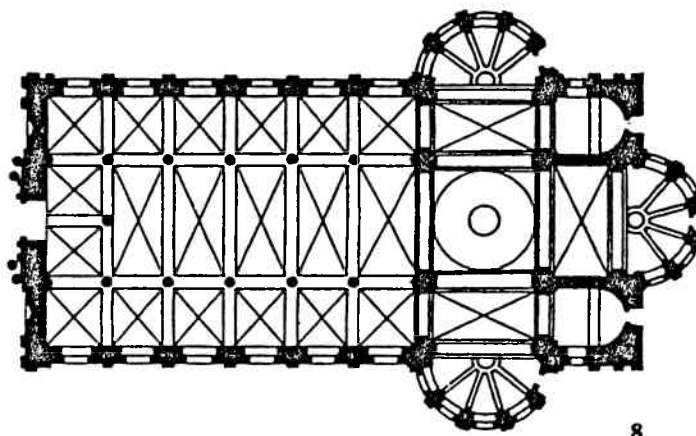
No es casual que se busque obtener una esfera del ser absolutamente «indubitante». El problema del método fue la preocupación del hombre del siglo XVII europeo. Esta preocupación tenía que ver con la necesidad de producir conocimientos verdaderos. Pero si bien Descartes plantea el método de la duda como *pars destruens*, para llegar a un nuevo modo de interpretar el mundo, a un *pars construens* eminentemente racional, esta racionalidad es absolutamente subjetiva hasta el punto de que la objetividad misma, o sea el mundo, tiene como esencia la subjetividad racional, concepto que desarrolla en su *Discurso del Método*. Descartes sigue así el espíritu de su época. Al nuevo modo de ver el mundo, al *pars construens*, llega, después de haber realizado el encuentro consigo mismo, con el *cogito*, con su esencia que es su yo intelectual, habiendo partido de la razón y las ideas innatas. Con el pensamiento cartesiano se llega a un punto nodal del desarrollo del concepto de subjetividad en

la cultura occidental. "Para Descartes, (...) el *cogito* no es un conocimiento que dependa de otro; está precedido por la duda metódica, y por un examen crítico reflexivo"³⁸

Es por esto que Husserl se detiene en un minucioso estudio de Descartes. Dentro de su visión del mundo moderno, le hace un homenaje a su antecesor planteando la necesidad de volver a una especie de duda metódica, que dentro de la construcción del método fenomenológico, base de la filosofía husserliana, y ya desde la perspectiva eminentemente trascendental, se llamará *epojé* fenomenológica, radicalmente distinta, a la duda cartesiana.³⁹

La actitud fundamental de la modernidad filosófica, es inaugurada por Descartes, según Husserl, en términos de "...replegarse sobre sí mismo 'una vez en la vida' e intentar dentro de sí mismo, derrumbar todas las ciencias admitidas hasta entonces y reconstruirlas'; se trata pues de decidirse al comienzo radical' en la absoluta pobreza de conocimientos"⁴⁰

Esta actitud no es la de aceptar un presupuesto metódico,



³⁷ HUSSERL Edmund. Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. México: Fondo de Cultura Económica. Segunda edición en español. 1962. p.70

³⁸ BERGER Gaston. La cogito dans le Philosophie de Edmund Husserl. Paris: Aubier, Editions Montaigne. 1941 p.10

³⁹ La diferencia entre la duda cartesiana y la *epojé* o reducción fenomenológica husserliana, para llegar al ego o yo o cogito, en términos cartesianos, ha sido trabajada con rigor filosófico en mi tesis Identidad y Diferencia en la fenomenología trascendental, (inédita) presentada para optar el título de Magister en Filosofía Moderna, bajo de dirección del doctor Guillermo Hoyos, Universidad Nacional de Colombia.

⁴⁰ HUSSERL E. Meditaciones Cartesianas. Madrid: Ediciones Paulinas. 1979. p. 19

sino la de enfrentarse al despojo que, por medio de la duda, el filósofo debe realizar en la actitud reflexiva; este encuentro le proporciona al filósofo dos momentos dentro de la reflexión; uno el de la seguridad o evidencia apodíctica de sí mismo y otro, el de la permanente búsqueda del camino de la reflexión, dado el constante fluir del yo. Esta aparente inseguridad frente a los supuestos de seguridad que proporcionan otras tendencias de la filosofía moderna por medio de la reducción de los problemas de la filosofía misma a uno y sólo uno de ellos, excluyendo los demás y empobreciendo la racionalidad, lleva a Husserl a la elaboración de una filosofía 'incompleta' o dicho de otra manera, a la elaboración de una filosofía que lejos de ser sistema cerrado constituye en sí misma apertura de caminos: la fenomenología.

Tal actitud hace de Husserl un caso insular en la historia de la filosofía, pues la mayoría de los filósofos, suelen encontrar al comienzo de su meditación el camino hacia su campo de trabajo, desde el cual se dedican a investigarlo y a construir los sistemas que sintetizan el resultado de su reflexión, sin que el camino mismo vuelva a ser su preocupación central. Por el contrario, Husserl torna permanentemente, en su reflexión, a la búsqueda de ese camino, sin que ésta nunca termine.⁴¹

Cuando se plantea que la actitud del filósofo principiante, no puede ser la de tener como supuesto un camino y luego con esa herramienta, construir la filosofía, se está valorando la originaria propuesta cartesiana de la duda, pero al mismo tiempo se está estableciendo ya la crítica radical a Descartes, en cuanto que él quiso fundamentar la ciencia universal de la filosofía en el *cogito ergo sum*, pero rápidamente el *cogito* (descubrimiento trascendental de Descartes) se desvaneció, se perdió, y el resultado fue que la filosofía cartesiana se quedó fundamentada en los *cogitata*, o sea en los pensamientos como actos del pensar.

En otras palabras, una vez constituido el *cogito*, éste se disolvió, por la reducción que había sufrido, al ser definido en términos de razón. El *cogito* cartesiano es un yo escindido, como ya lo habíamos planteado arriba. Esa escisión, hace que la modernidad en todas sus manifestaciones, tenga en sí el sentido aporético o dialéctico y además, que la racionalidad tenga desde su fundamento unos límites que ella misma se niega a reconocer. En este sentido, la estética moderna que tiene como base la razón, se ha movido dentro de esa contradicción esencial podemos llamar movimiento permanente de escisión y de reconciliación. La estética moderna, es la única forma de la modernidad que ha mantenido siempre conexión con lo sagrado, por supuesto sin proponérselo teóricamente. Esa conexión le ha permitido a las formas artísticas una libertad que la ética, o la ciencia no han podido tener, por las determinaciones de la misma razón teórica, en

el caso de la ciencia y de la razón práctica en el caso de la ética.⁴²

Sin embargo, la estética moderna se fundamenta en el yo, un yo fragmentado, escindido, en vía de disolución, pero ilusoriamente, poseedor de una verdad irrefutable, apodíctica, según la idea cartesiana, que es sí mismo, en su pureza como *cogito ergo sum*, como sujeto trascendental según la idea kantiana, o razón absoluta según la idea hegeliana.

Decimos ilusoriamente, porque la fragmentación del yo, es real en las esferas de lo concreto social, político, económico, ético y estético. En estas esferas, el yo concreto, perteneciente a una comunidad histórica, tiende a reducir la diversidad en la homogeneidad de su razón subjetiva, igualmente histórica, de manera que así se busquen grandes ideales políticos, como la democracia, ésta se manifiesta y constru-

⁴¹ Cfr. CRUZ VELEZ Danilo. *Filosofía sin supuestos*. Buenos Aires: Editorial suramericana, 1970. p.14-15

⁴² Esta separación o límite entre la razón teórica, la razón práctica o la razón estética, es uno de los aportes más importantes y críticos de Emmanuel Kant, el filósofo nacido en Königsberg y el mayor representante de la ilustración alemana. Con este reconocimiento de los límites de la razón, Kant mostró que la única racionalidad que llevaba a la libertad en términos positivos era la razón estética. En cambio la razón teórica o la razón práctica, son dos tipos de racionalidad que se autonormalizan a sí mismas de manera absoluta, sin permitir la presencia del sentimiento. Sólo en la razón estética, Kant admite la presencia del sentimiento estético, que hace parte de esta razón estética.

Hoy en día, la mirada de la razón en crisis radical vuelve a Kant, para reconocerle el haber percibido la razón como limitada, y en este sentido, la filosofía kantiana es valorada de nuevo; en otro sentido, se culpa a Kant, lo mismo que a Descartes, de escindir al hombre racional en tres, escisión que ha llevado a que la ética no tenga nada que ver con la ciencia, ni con el arte. Es decir, la interpretación que se ha hecho de Kant, ha liberado las acciones científicas de cualquier eticidad, y al arte lo desconecta teóricamente de su relación con la ciencia o con la ética. La dura crítica del arte y la filosofía contemporánea a la razón omniabarcante, ha olvidado que Kant fue el primer filósofo que aceptó los límites de la razón, aceptación que le valió la dura crítica de Hegel en sus primeras páginas de la *Fenomenología del Espíritu* a las tres obras fundamentales de Kant: la *Crítica de la razón pura*, la *Crítica de la razón práctica* y la *Crítica del juicio*. En esta obra, Hegel muestra cómo la razón es una y absoluta y no divisible en tres y menos aún, limitada.

Una de las críticas más profundas a la modernidad es la de comprender a la razón como omniabarcante e ilimitada y no como diversa, no sólo en su constitución interna, sino en sus manifestaciones culturales.

ye según los sujetos concretos de estados como Francia, Inglaterra, Estados Unidos o Colombia.

La epojé husserliana, último intento de salvar a la filosofía de la subjetividad, es sin duda una superación trascendental de la duda cartesiana, en cuanto que no niega los conocimientos anteriores, ni el mundo de la experiencia, -como sí lo hace Descartes en sus *Meditaciones Metafísicas* sino que los pone fuera de validez. Husserl va más allá: además de poner fuera de validez las ciencias dándoles el carácter de prejuicios inadmisibles, también despoja de su validez al mundo de la experiencia, base universal en que reposa la ciencia.

Esta puesta fuera de validez de la experiencia, como base fundamental de todo conocimiento, le da al filósofo que reflexiona, una independencia frente al mundo, la ciencia o él mismo como objeto de reflexión, frente a la sujeción de Descartes a los *cogitata*.

La duda, que había llevado a Descartes al descubrimiento del yo puro, queda corta al desvanecerse ese yo trascendental. Husserl emprende su camino fenomenológico en pos de ese yo puro que Descartes no pudo mantener.

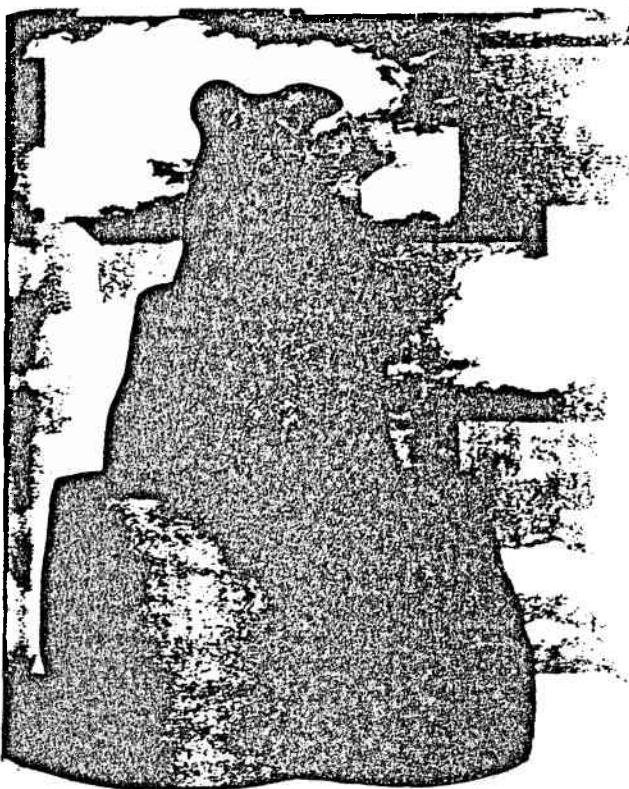
El yo puro, el sujeto trascendental, es sin lugar a dudas, el pilar del desarrollo de la filosofía trascendental a partir de Kant, pero sin embargo la actitud crítica de Husserl en nuestro siglo XX, es la de buscar esa presencia del sujeto trascendental en el mundo de la vida, en la cotidianidad. Sin embargo, equilibrar estos dos aspectos conlleva un poner entre paréntesis, lo que hasta ahora ha sido el concepto de sujeto, incluso de sujeto trascendental y por tanto lo que hasta ahora ha sido el concepto del mundo. Esa es la finalidad de la epojé, método radical y universal, que me permite captarme como yo, con mi propia vida pura de conciencia.

La duda cartesiana se queda en la negación del mundo objetivo, de la historia del conocimiento, pero no interesa al yo mismo como ser natural. Al llegar al *cogito* Descartes piensa que ha llegado al origen mismo de todo conocimiento y ésto es reiterativo en Husserl; sin embargo Descartes se aloja en las *cogitationes* o sea en los pensamientos sin trascender al pensar puro, o, a -lo que la fenomenología llama- la estructura o el horizonte de posibilidades de la conciencia intencional.

La labor del filosofar husserliano es la reconstrucción crítica del pensamiento, a través de un gran conocimiento y reconocimiento de la historia de la filosofía. Descubre que el desarrollo de esta historia está ligado a la radicalidad, cada vez mayor de dos aspectos del mismo filosofar: el yo y el

mundo. Al igual que Descartes y siguiendo su pedagogía que se centra en la propuesta del método, Husserl se enfrenta a la novedad de la razón como conciencia ordenadora del mundo y a la paradoja histórica que plantearía cómo a una mayor racionalidad se ha relacionado una mayor objetividad hasta el punto de que se ha perdido el sujeto poseedor de la razón. Esto se ha dado fundamentalmente por la ausencia de una crítica radical de la conciencia cuya tarea es la realización de esta crítica por el camino de la fenomenología, que es una estructura de posibilidades de la conciencia intencional.

Desde la estética, y sobre todo en la estética romántica, que nace como movimiento dialéctico del clasicismo del siglo XVIII, ya está planteada esta crisis: el olvido de la subjetividad en aras de la objetividad que en el arte está dada a través de la normatividad de las academias. Ya en el siglo XX, la propuesta filosófica husserliana de la fenomenología como descripción de las vivencias de la conciencia intencional, permitirá comprender la intuición romántica. La concentración que la subjetividad estética romántica hace en sí misma y en el flujo de sus vivencias a nivel psicológico, antecede a la propuesta husserliana de superación del sicologismo, y que consiste en ubicar el movimiento de la conciencia en el nivel trascendental, es decir en el nivel intersubjetivo, que en términos nuestros es necesariamente una comprensión del sujeto cultural.



La *epojé* husserliana es la superación de la duda cartesiana, en términos de devolverle a la racionalidad su autonomía entendida ésta como la no determinación por el ser natural del mundo, para fundamentar al mundo, al otro y al yo, desde la perspectiva trascendental, es decir desde la perspectiva del ego trascendental que Husserl descubre en su reducción fenomenológica, y que le permite la superación del fisicalismo causalístico y determinístico, que niega a su vez, la subjetividad, incluyendo la psicológica. La propuesta de la estética romántica es buscar la reconciliación.

Por esta razón, mientras que para Descartes la experiencia, por ejemplo la experiencia a través de los sentidos, aleja al yo del verdadero conocimiento, para Husserl ésta debe ser elevada al ámbito de lo trascendental dándole un sentido radicalmente nuevo; ésto se logra en el momento en el que el yo que filosofa se encuentra puro a sí mismo y tiene la experiencia de ese yo puro a partir de la *epojé*.

La experiencia trascendental es entonces la experiencia de sí mismo, del otro y del mundo desde el plano trascendental, o sea desde el plano en el cual, el sentido y validez del mundo se extrae de ese yo trascendental. Esto solamente se logra por medio de la *epojé*.

Una de las experiencias más próximas a esta experiencia trascendental del yo puro, es la experiencia estética. El sentido onírico y las atmósferas inexpresables discursivamente, que tiene esta experiencia, sobre todo en el plano de la música, tiene su más alto desarrollo histórico en el romanticismo. La conexión con lo sagrado es evidente en la estética romántica, como crítica desde la intuición, al objetivismo de la estética clásica.

La estética clásica, entra en duda con todo lo que no corresponda con una teoría apriori, o estructurada no con base en la experiencia sino con base en la lógica, o con lo que Descartes llama ideas innatas. En ellas, radica la objetividad clásica; pero mirada esta estética, desde una posición crítica, lo que busca es negar a ese yo descubierto en su absoluta soledad; a ese yo débil que sin el mundo no tiene ningún sentido.

La duda se intimida cuando encuentra al sujeto desnudo. Es decir, rápidamente busca vestirlo y acude a las ideas como ropaje del sujeto. La *epojé* no se intimida al encontrar desnudo al sujeto. Así, encuentra el sentido de la verdad en la verdad por excelencia. Ese yo desnudo no es una *tabula rasa*, sino la estructura donde se plenifican las experiencias y cuyo fundamento es la evidencia apodíctica de su ser. La impensabilidad de su no-ser, es la que determina el modo de ser de su verdad. Por ello es absoluta, pero como estructura se encuentra totalmente abierta al mundo de las vivencias que ella misma determina.

La lucha que se desencadena ante la constitución del individuo por un lado, y la presencia de una racionalidad omniabarcante en el campo estético, es una dinámica pendular que tiene sus más profundas manifestaciones en el romanticismo y el postmodernismo.

El *cogito* cartesiano, es un yo escindido. Descartes sólo reconoce como yo a la *rex pensante*, es decir al yo intelectual. El yo natural es el yo de los sentidos, que es engañoso. Descartes construye el abismo entre razón y naturaleza, oponiendo el yo intelectual o *cogito* al yo natural, que hace parte en la vida cotidiana, de esa naturaleza que se constituye en objetividad para el conocimiento moderno. El *cogito* mira a la naturaleza como algo externo a sí mismo. Comienza la conciencia de la dominación del yo intelectual sobre la naturaleza.

La estética no escapa a este pensamiento. Desde el renacimiento, ya es claro que el arte es también manera de dominar el mundo y de mostrar una subjetividad poderosa. En el barroco, la presencia de la subjetividad adquiere varios momentos y dimensiones, como ya lo hemos mostrado: unos de escisión con la naturaleza en todos sus sentidos y otros de reconciliación, por medio de lo sagrado y de la forma orgánica. En el clasicismo del siglo XVIII y el neoclasicismo del XIX, lo mismo que en el romanticismo y el neorromanticismo de los siglos XIX y XX, se ve claramente la tendencia a la escisión y a la reconciliación. En los clasicismos, la reconciliación se construye desde la ley estética, que lleva en su interior y dialécticamente, la escisión. En los romanticismos, encontramos la reconciliación en la psiquis humana, que a su vez también contiene la escisión.

La superación del cartesianismo, desde la estética, ha sido y continúa siendo una lucha en la modernidad. Renunciar a la razón centrada en el sujeto, es declinar ante el esfuerzo de la filosofía de sostener la autonomía de la razón humana sobre el mundo. Tanto el idealismo kantiano como el positivismo lockiano, tienen como base del conocimiento la razón subjetiva cartesiana. El arte, que ha sufrido ya el movimiento de escisión y reconciliación desde el renacimiento, es el primero en ver más allá del sujeto racional. Por ello el arte moderno es contestatario y visionario. Es un arte de la representación; es creador de una imagen alterna del mundo real. Quiere escindirse de las formas reales, porque ellas, por sí mismas no son arte. La mediación, en el clasicismo, es la ley estética, constituida por la razón subjetiva. Ella es quien debe guiar al artista, quien la debe comprender y aplicar, para llegar a la belleza. El sujeto romántico, opone razón a sentimiento, lo cual es también escisión moderna, y centra su atención en lo anímico, lo orgánico, la naturaleza externa o biológica, el capricho de sus cambios momentáneos de estado interior. Sin embargo, tanto en el clasicismo como en el romanticismo, hay un olvido del otro como otro. El centro es el yo.

Si bien el otro se comprende solo a partir del yo, es a partir del otro que el yo adquiere su sentido. La seriedad teleológica de este principio, llega a un momento espectacular cuando descubrimos, por el camino de la fenomenología, cómo el individualismo moderno, no es más que una falacia yoísta, producida por la concepción de un yo como cúmulo o adición cuantitativa de experiencias, y no como una conciencia intencional anterior a toda experiencia natural que va despojándose en el otro, para poderse comprender a sí misma.

El movimiento de despojo que debe vivir el yo, para comprender al otro, es fundamental para la obra de arte. Esta tiene una doble dimensión: la centralización en la subjetividad a partir de la comprensión del mundo y por tanto del otro. La cultura más refinada y clásica se va definiendo como universal; si bien existen fenómenos de orden sociopolítico y económico, que colaboran en la universalización de esta cultura, lo que hace realmente que esto se produzca es la comprensión que ella muestra, de un mundo cuya diversidad no lo exime de rasgos esenciales comunes. Bach, Mozart, Beethoven, Schiller, Dostoievski, Faulkner o Picasso, no son universales por el triunfo de las ideologías del orden imperialista, ni por la dominación económica de un país sobre otros. Tampoco lo son, por la eficiencia y asombrosa rapidez de los medios de comunicación; lo son, porque representan arquetipos, paradigmas e ideales comunes a la humanidad.

La universalidad del arte trasciende toda racionalidad monológica e instrumental, para constituirse en una posibilidad de reconciliación; y ésto es posible, por la esencia misma del arte, que es la comunicación. Esta obliga al artista a comprender al otro lo cual tiene como fase preliminar la contemplación respetuosa del otro en su otredad, para luego identificarse con él y expresar en formas visuales, táctiles, sonoras o discursivas esos puntos comunes del artista con el otro.

Indagar, como hemos intentado hacerlo en las líneas anteriores, acerca de los dos problemas que se han constituido a partir del *cogito* cartesiano como problemas coyunturales de la reflexión filosófica moderna: El problema del método y el problema de la constitución del yo-sujeto-otro, ha sido una de las tareas de la crítica moderna. La estética de la modernidad, ha sido siempre pionera de esta indagación, desde la intuición.



5



4

