

El Cristo de la Discordia



Carlos B. Delfante

¡Cómo! ¿Nada de crítica? No. El genio es una entidad como la naturaleza, y quiere, como ésta, ser aceptado pura y simplemente. Una montaña se toma o se deja. ¡Hay gente que hace la crítica del Himalaya piedra por piedra! Todo en el genio tiene su razón de ser. Es porque es. Su nombre es el reverso de su luz. Su fuego es una consecuencia de su llama. Su precipicio es la condición de su altura.

Victor Hugo

El Cristo de la Discordia

Preludio	5
La Habilidad	11
Hablando del Artista	31
El Polémico Cristo	109
La Eterna Discordia	154
Comedimientos Finales	254
Agradecimientos	273
Histórico del Artista	276
Bibliografía	284
Biografía del Autor	286

Muchos críticos de hoy han pasado de la premisa de que una obra maestra puede ser impopular, a la premisa de que si no es impopular no puede ser una obra maestra.

Gilbert Keith Chesterton

Preludio

Desde un principio consideré que bien podría comenzar por citar diversas exhortaciones realizadas por renombrados literatos o ensayistas para que, con sabias palabras, me fuera posible explicar ilustradamente el devenir de un hecho como supongo sea el que me propongo relatar en este ensayo. Con todo, encontré más oportuno transcribir lo que el escritor Max Teo llegó a registrar en el libro *“Usted es culpable: merece morir”*, el cual está compuesto de una recopilación de datos, documentos, opiniones, ideas y sentimientos de los profesores Juan José Reyes Cava-lheiro y Ariel Poloni Dabalá, quienes fueron amigos entrañables y compañeros de aulas del reconocido artista plástico Claudio Silveira Silva durante la década de 60’ y una parte del 70’ en Durazno, Uruguay.

“...Creo que lo que él buscaba era explicar el devenir de su vida: encontrar las causas que obraron sobre su vida, sobre su ser, los porqués de su proce-

der. Porque nada en la naturaleza toda ni en la naturaleza humana sucede sin causas; el devenir de una vida, al igual que el devenir de la historia, es el continuo sucederse de hechos que son efectos de causas anteriores y que, a su vez, dividen, se transforman en causas de nuevos hechos. Toda vida es la sucesión de causas y efectos que devienen causas de nuevos efectos. Encontrar estas causas y reconocer los efectos, encontrar la relación y su sucesión es explicar una vida. Y comprenderla...”.

Por ende, al hacer reverberación de las palabras del mencionado escritor, yo, de mi parte, pienso que si este ensayo logra explicar el devenir del “*Cristo de pie*”, creo que con ello ya habré cumplido la misión que me he planteado antes de escribirlo. Aunque creo cierto que debo aclarar de antemano, que eso de llegar a comprender los hechos, no sé si será posible.

No obstante sobre mi pensamiento, corresponda asentar lo que el propio Max Teo señaló en el citado libro, ya que para este escritor “explicar, es una cosa; comprender es otra muy distinta”...

Según él: “Explicar parecería que tiene que ver fundamentalmente con nuestro lado lógico, causas y efectos y relaciones; mientras que comprender parece-

ría que tiene que ver más bien con nuestro lado afectivo y voluntario, tiene que ver fundamentalmente con aceptar que somos aquello que hemos vivido, integrar aciertos y errores en nuestro hoy, querernos como somos. Porque eso somos: lo que hemos vivido, lo que hemos hecho. Asociamos explicar con la relación causa-efecto: un cristiano, un comunista y un judío pueden ponerse de acuerdo en que si ponemos un recipiente de agua sobre el fuego el agua se calentará y la causa del cambio de temperatura estará en el calor del fuego. Los tres explicarán el cambio de temperatura en el agua señalando la misma causa. En cambio, si afirmo que la causa de la pobreza en el mundo es el desarrollo del capitalismo, es improbable que los tres estén de acuerdo conmigo”.

“La explicación del cambio de temperatura en el agua -razona Teo-, la aceptación del fuego como causa, no afecta en nada la percepción diferente de la realidad, de la naturaleza, del mundo, de la vida que tiene cada uno de ellos. Los tres explican, aceptan una causa y aceptan la relación causa efecto y además, lo comprenden, aceptan la naturaleza del fenómeno, eso lo hacemos muchas veces sin entender del todo un fenómeno: yo también estoy de acuerdo de que en el

fuego está la causa del cambio de la temperatura en el agua, pero yo no sé cómo se produce, no entiendo cómo la temperatura ‘pasa’ del fuego al agua. Sin embargo, aunque no lo entiendo en detalle, lo explico y lo comprendo. Lo explico: sé que la causa del aumento en la temperatura del agua está en el fuego; lo comprendo: acepto la naturaleza del fenómeno. Sé que si pongo el dedo en el agua hirviendo, me quemará”.

Max Teo agrega aun en su explicación: “Para comprender un fenómeno cualquiera es necesario que aceptemos su naturaleza; para comprender un cambio es necesario que aceptemos la naturaleza del cambio. Así, comprender parecería que tiene más que ver con la naturaleza del fenómeno que con la causa y la relación causa-efecto. Es decir, con lo que yo creo del fenómeno. Para explicar una vida alcanza con analizar las posibles causas de los hechos y las relaciones entre ellos; en cambio, para comprender una vida no alcanza con eso, también es necesario creer. Y acaso la comprensión de una vida depende de lo que se cree, o no se cree. Si creemos que los sueños son sólo sueños, y que no son realizables, acaso podemos explicar las causas pero jamás comprenderemos un sueño. Si creemos que los sueños son posibles, realizables, encon-

traremos las causas, los por qué de los sueños que soñábamos... y hacemos realidad... y los por qué de los que no realizamos... y seguiremos creyendo en los sueños. No sólo que lo seguiremos explicando, sino que los comprenderemos, porque comprendemos todo aquello en lo que creemos... así sea el nirvana o el hecho de que el agua del termo está caliente para seguir tomando mate...”.

Lo que en realidad, el escritor busca demostrar con su reflexión, que el comprender y explicar constituyen, *prima facie*, dos modos de ser y conocer irreductibles entre sí, al punto de la psiquiatría intentar debatir con ambos. Explicado de otra manera, es una concepción comprensivo-hermenéutica de la realidad humana, que apunta al sentido, con otra científico-natural, que apunta a la objetividad, lo que dicho en otras palabras se puede considerar también como la pugna entre el intelecto y la existencia, ya que mientras para el primero lo contradictorio supone la anulación de unas de las alternativas que se oponen, la existencia, en cambio, vive en los símbolos, las paradojas, las antinomias, las cifras y lo irrepresentable.

Pero si es así como lo exterioriza Teo Max y mi redacción alcanza el objetivo que me propongo, creo

que conseguiré explicar las vicisitudes del artista y su obra, aunque me anticipo a decir que estoy casi seguro de que no lograré alcanzar el convencimiento del lector sobre los por qués de las determinaciones que generaron toda una polémica y discordia que ya dura una década, por no decir desde la misma creación de la escultura.

No en tanto, pretendo esforzarme para que al final del ensayo el leyente alcance, por lo menos, a emitir su propio juicio sobre un tema que sigue tan candente en la sociedad duraznense.

Conceptos y Criterios

Imagino que a todo dramaturgo, ensayista o literato, siempre le resulta difícil proponerse a escribir una reseña y lograr con ello sentirse seguro al hacerlo. Sin embargo, estos bien saben que ese tipo de entusiastas no son los únicos a enfrentar tal encrucijada.

Entiendo que esta impresión debe ser muy similar a esa falsa seguridad vivida por cualquier hábil artista, la cual va mucho más allá de las posibilidades cuando él busca crear su composición virtuosa, puesto que ciertamente él tampoco se sentirá seguro de lograr agradar a todos aquellos quienes un día tendrán oportunidad de apreciar con sabiduría todo el esfuerzo que realizó durante la consumación de su obra.

Existe más que hartos ejemplos de lo que afirmo, pues muchos de los apreciadores del arte imaginan, al evaluar las pruebas evidentes de cualquier hecho, ser ellos eruditos al punto de habilitarse a emitir una crítica positiva, mientras otros, por el contrario, pasan a opinar

que el artífice ha perdido por el camino el dominio del freno al realizarla.

Juzgo que toda esta suposición preliminar es necesaria. Si no hubiera yo creído en ese interés, no habría podido empezar a escribir mi narración. No obstante imagine que para uno razonar mejor la historia que ha quedado conocida como “*El Cristo de la Discordia*”, previamente se requiera entender algunos de los conceptos y criterios que rodean de manera intrínseca y subjetiva la creación de cualquier autor, artista o compositor.

Para facilitar la comprensión de estas concepciones y del tema en sí, probaré abordar algunas de esas conjeturas sugestivas en este capítulo, sin pretensión alguna de que ellas lleguen a ser didácticas y dogmáticas. Tan sólo intentaré probar con mi empeño algunas razones, y otorgarle al lector una mejor visión sobre la patraña que fue dirigida hacia un autor y su obra.

Pasa a ser imperioso por tanto, comprender que la habilidad del artista estará siempre apostada más allá de su capacidad, inteligencia y disposición para crear. Eso, porque su gracia y destreza constituyen esa cualidad indivisa que el artífice transfiere desde su mente directamente para su realización. Por tanto, esa habilidad con-

siente que el artista sea un individuo virtuoso que está dotado para ejercitarse en algunas de lo que supone ser “bellas artes” con suma perfección.

Para entenderlo mejor, quizás deba comentar que varios siglos antes, las academias de arte ambicionaron desarrollar, principalmente, artes como la pintura, la escultura y la arquitectura. Esto quedó especialmente visible a partir del siglo XVII, momento en el cual los reyes y monarcas absolutistas europeos contribuyeron a la formación de varias academias artísticas en donde se impartían los parámetros artísticos que se debían seguir y que tenían como objetivo principal reproducir al rey y a su corte en diferentes escenas y situaciones. No obstante haya que reconocer que esas mismas academias dejaban por fuera a todas las otras conveniencias artísticas consideradas no oficiales y que regularmente eran ejecutadas fuera de la institución académica representativa.

Aún hoy día las ya nombradas expresiones siguen siendo las artes más destacadas, pese a que nuevas formas artísticas se le han ido sumando con el pasar de los años, al punto de éstas ser consideradas expresiones alternativas, o no tradicionales, donde podemos incluir el arte callejero, los graffitis, las instalaciones, las perfor-

mances teatrales, los recitales de música popular y demás etcéteras por el estilo. Luego, el enunciado de “bellas artes” en sí, corresponde a un término lingüístico que se popularizó durante el siglo XVIII, el cual pasó a ser utilizado para referirse a las principales formas de arte que se desarrollaban como máximo por el uso de la estética, la idealización de la belleza y el buen uso de la técnica disponible.

Antes del referido tiempo, las presunciones y suposiciones sobre todas las creaciones de belleza y buen gusto eran muy diversas, hasta que surgiera quien pretendió unificar esas teorías. Fue justamente el francés Charles Batteux, el primero a clasificar las *bellas artes* en su libro publicado en 1746: “*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*”. (Las bellas artes reducidas a un único principio).

En su iniciativa, Batteux incluyó dentro de lo que hasta entonces se consideraba “bellas artes”, originalmente a la danza, la escultura, la música, la pintura y la poesía, y añadió posteriormente la arquitectura y la elocuencia. Con el tiempo, esa lista fue sufriendo cambios según los distintos autores que añadieron o quitaron diferentes artes a esa lista. Por ejemplo, tenemos que en el año 1911, Ricciotto Canudo, el primer teórico del

cine que, en su ensayo “*Manifiesto de las Siete Artes*”, que fue publicado en 1914, conceptuó al cine como el séptimo arte.

Así pues llegamos a los tiempos actuales, en el cual se considera como *bellas artes* a todas aquellas formas de expresiones artísticas que persiguen la representación estética de la belleza o de la realidad, ya sean estas independientes de su funcionalidad o del objetivo práctico de las mismas.

Sin embargo, normalmente las personas confunden el concepto de bellas artes sólo con pintura, pero a bien verdad, conforme se ha mencionado, hay que incluir en ellas otras formas artísticas tales como la arquitectura, la escultura, la música, la danza, el cine, el teatro y otras más novedosas como la fotografía o el diseño, por citar solamente algunas de ellas, ya que “las bellas artes” son todas aquellas producciones que el ser humano realiza para representar el mundo y la realidad que lo rodea de un modo particular y privativo, de acuerdo al contexto, a los parámetros culturales y generales de la sociedad en la cual él está inserto.

En síntesis, se estima que las bellas artes son todas aquellas que se pueden disfrutar a través de la vista y del oído, razón por la cual casi todas las ramas de las

expresiones artísticas podrían entrar dentro de este grupo. No obstante sea oportuno destacar que el término de *bellas artes* se utiliza por lo general con cierto sentido académico, dejando fuera de ese contexto todas las expresiones artísticas urbanas, modernas y rebeldes.

En ciertos casos, otra designación muy común, es la de referirse a la creación de un artista como: “*Magnum opus*”, a veces *Opus magnum*, expresión originaria del latín para distinguir una “gran obra”, u “*obra maestra*”, y utilizada como referencia a la mejor o a la más renombrada producción elaborada por un autor, artista, o compositor. Por ejemplo: “*Don Quijote de la Mancha*” es la *magnum opus* de Miguel de Cervantes, y “*En busca del tiempo perdido*” es la *magnum opus* de Marcel Proust, o “*La acción humana*” es la *magnum opus* de Ludwig von Mises. Como bien podríamos decir que “*El Cristo de la Discordia*” es la *magnum opus* de Claudio Silveira Silva.

Con todo, muchas personas confunden al traducir este término con la “*Gran Obra*” realizada por los alquimistas en su lenguaje hermético, ya que para estos taumaturgos ella representa el proceso de transmutación mediante el cual se conseguía la piedra filosofal. De todos modos, una vez que el lector tuvo oportunidad de

asimilar los conceptos que fueron detallados de manera superficial, creo que es necesario destacar también que existe el otro lado pérfido de la moneda.

Me refiero a la parte donde se incluiría el hábitat del sentimiento del artista. Un ambiente intrínseco y privativo en el cual se genera una aflicción silenciosa que germina tal cual una semilla en primavera una vez que él ha finalizado y expuesto su creación. Más bien, un suplicio capaz de fundamentar aquella falta de seguridad que he mencionado en las primeras líneas del capítulo.

En verdad, ello se debe a que una vez enseñada al público, toda obra artística recibe su crítica. Una acción que normalmente se denomina como “crítica de arte” por ser la descripción dada por una persona o por la sociedad cuando se promueve un análisis sistemático y crítico de la producción artística presentada y que corresponde a un determinado período de tiempo, regularmente el contemporáneo, ya que el análisis de arte anterior al periodo actual se da en la disciplina de Historia del arte.

Por supuesto que el crítico de arte, o crítico de arte y cultura, es un profesional que puede llegar a ser técnico o licenciado, profesor, maestro o con maestría,

o estricto autodidacta (*connoisseur*) en las áreas principales de Historia del arte, crítica del arte, y todo lo referente al ambiente artístico-plástico y cultural de un país o región. Un ejemplo de esta última característica, en su época, figuras como Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire llegaron a ser considerados como los primeros críticos de arte de perfil exclusivamente autodidacta.

En esencia, todo profesional crítico de arte tiene un perfil capacitado para analizar todo lo referente al arte y la cultura, por lo que incluye un análisis de las obras de artes en espacio, tiempo y tendencia; de ahí el nombre de “crítica” de arte, por las descripciones que él debe hacer tanto de manera oral como escrita. Por ende, suele ser considerada la más subjetiva de todas las disciplinas relacionadas con el estudio del arte porque es valorativa; es decir, emite un juicio de índole personal respecto a una obra.

De ser así, al ejercer su trabajo, el crítico buscará siempre responder algunas preguntas muy generales, como por ejemplo: ¿Cuál es el motivo y el tema de una obra de arte en particular?... ¿Cómo han sido creadas las ilusiones espaciales y de volumen?... ¿Qué ideas y/o emociones son expresadas en ella?

Se da también el caso en que el crítico de arte puede extender incluso aún más sus conocimientos o deducciones, y ser todavía un escritor del arte, estudiar fragmentos literarios de otros críticos de arte y graduarse como historiador de la cultura. Debido a esa versatilidad de conocimiento, cualquier crítico de arte y cultura puede ser un artista visionario, literario, y animador cultural, responsable de las rutas que pueden tomar las tendencias y los Movimientos artísticos.

Luego, es significativo que el lector comprenda que la crítica de arte es un género, entre literario y académico e incluso hasta periodístico, que realiza una valoración estética sobre las obras de arte, artistas o exposiciones, en principio de una forma personal y subjetiva, pero siempre basándose en la Historia del arte y sus múltiples disciplinas, como por ejemplo la sociología, antropología, arqueología, historia etc., donde se buscará valorar el arte según su contexto o evolución. Por tanto, la índole de su género es a la vez valorativa, informativa y comparativa, redactada o verbalizada de forma concisa y amena, sin pretender que llegue a ser un estudio académico pero aportando siempre datos empíricos y contrastables; no obstante ciertas veces notemos con asombro que esta regla no se respeta.

Una vez comprendida la funcionalidad de la crítica de arte, evento capaz de generar insomnio y pánico en más de un autor, artista o compositor, procederé, tal cual un pintor abstracto, a dar algunas cuantas pinceladas de matices históricos sobre la evolución de su empleo.

Desde que existe el arte propiamente dicho a partir de hace unos 75.000 años, más exactamente cuando el *Homo sapiens* comenzó a expresar sus ideas y con ello sus “gustos” más abstractos en objetos -como por ejemplo en collares de conchillas y palitos-, es muy probable que existieran primordios de lo que hoy llamaríamos crítica de arte; pero es de creer que la evolución de la misma habrá sido muy gradual y probablemente se vio más potenciada cuando la aparición de la escritura; y hasta es factible pensar que en los imperios antiguos con criterios canónicos como lo era el Antiguo Egipto, Antigua China, Mesopotamia asiática, Civilización del valle del Indo, Caral, etc., ya existieran por aquella época algunas normativas estéticas básicas sobre qué era lo canónico y aceptable en el arte monumental; por lo que ello de cierta manera nos induce a pensar en la existencia de una evidente antigua crítica del arte ya en tiempo del neolítico.

De igual modo, tampoco da lugar a muchas dudas la existencia de una crítica de arte sobre las apreciaciones de las obras escultóricas y pictóricas que se daban, con cierta justicia, en la antigua Grecia a Carneades, Fidias, Escopas, Praxiteles entre otros más. Asimismo, en la temprana Antigüedad del llamado “Occidente” no han faltado las manifestaciones de crítica de arte episódicas; y para ello nos basta pensar en la descripción del escudo de Aquiles realizada por Homero en la *Ilíada*, que es en tal grado rica y minuciosa de elementos culturales, que permite al lector o al escucha una noción del ambiente homérico y del arte cretense y micénica. En otros casos, artistas tales como Policleto y Vitrubio, se dedicaron a describir cánones, proporciones, aspectos y perspectivas dignos de una tarea de difusión y tratadística.

Sin embargo, varios eruditos afirman desde hace tiempo, que en esas épocas antiguas los anticipos de la crítica de arte no se expresaron sobre textos específicos, sino en textos de varias temáticas, como por ejemplo filosofía y poesía. Por su vez, en China, las enseñanzas estéticas de Sie Ho, pintor chino del siglo VI, están en gran medida basadas, y basan, en lo que luego se llamaría la crítica de arte.

Ergo, en contrario a ello, en Europa, durante el periodo de “arte bárbara”, la tendencia parece haber sido la de prestar mayor atención a los materiales utilizados -entre ellos metales y piedras preciosas o semi-preciosas-, y se ha omitido toda y cualquier consideración por el artista, por ejemplo, incluso en el siglo XI; no obstante se encuentran escritos elogiosos por la arquitectura de las iglesias y se añadan algunas citas biográficas de sus “artesanos”, el artista propiamente dicho se mantuvo olvidado y al margen.

Por parecerme apropiado, agrego que en 1381, el historiador Filippo Villani fue uno de los que anticipó las primeras biografías *ad litteram* en sus libros dedicados a la ciudad de Florencia y sus artistas: la construcción del domo de Florencia (catedral de Florencia) dio la ocasión a Antonio Tucci Manetti para exponer la primera amplia biografía de arte reconocida: la referida a Brunelleschi.

A esto añadiría que, siempre en Italia aunque ya en el Quattrocento (en pleno Renacimiento), surge la historiografía artística referida a las vidas de los artistas y a sus obras, comprendiendo además juicios de mérito.

Uno de los mayores representantes de esta temprana crítica de arte en tal periodo fue Lorenzo Ghi-

berti, quien escribió “*I Commentari*” (Los comentarios). Después, ya pasado el Renacimiento, no caben dudas que las descripciones de Giorgio Vasari (“El Vasari”) son en muchos casos genuinas críticas de arte.

Como se puede apreciar, la crítica de arte entendida como valorización o evaluación e interpretación de las obras de arte ha tenido, entonces, un punto de partida en el siglo XV, cuando el boloñés Giovanni Battista Agucchi publicó una larga descripción de las obras de Annibale Carracci, seguida inmediatamente por Bellori. En más, ya en el siglo XVI se difundió en toda la península itálica la historiografía interregional merced al Giovio quien aconsejó a Giorgio Vasari en un proyecto portentoso para las descripciones críticas y la cantidad de los datos recogidos. Pero desde el siglo XVII en adelante, y gracias principalmente a los trabajos de Giovanni Battista Agucchi, la atención de los críticos se fijó más en los estilos de los artistas, en las tentativas de reconducir la imagen artística en una traducción literaria. Es más, en el referido siglo, la personalidad más eminente fue Pietro Bellori, quien basó su modelo de crítica sobre los ideales clásicos, teniendo como referencia los cánones del clasicismo derivado de la Antigüedad grecorromana.

Pero fue solamente en el siglo XVIII, durante las exposiciones de arte en París, que la labor del “crítico” asume el rol de comentador, informador y educador del público. En efecto, para que se pueda encontrar a una crítica de arte explícita y sistemática, habría que esperar al iluminista francés Denis Diderot durante el “Siglo de las luces” (el siglo XVIII), quien pasó a ser considerado el primer crítico de arte moderno por sus comentarios sobre las obras de arte expuestas en los salones parisinos, y realizados en el Salón Carré del Louvre desde 1725.

En realidad, estos salones, abiertos al público, actuaron como un centro difusor de tendencias artísticas, propiciando modas y gustos en relación al arte, por lo que pronto fueron objeto de debate y crítica. Mismo así, Diderot escribió sus impresiones sobre dichos salones primero en una carta escrita en 1759, que luego fue publicada en la *Correspondance littéraire* de Grimm, y desde entonces hasta 1781, siendo éste el punto de arranque del género.

Empero, fue solamente en la segunda mitad del siglo XVIII, que Johann Joachim Winckelmann escribiera y propusiera un enorme epítome sobre la Historia del Arte, aunque la misma era sin embargo poco indul-

gente con él por causa de éste haber considerado “arte bárbaro” el del Medioevo; no obstante tal obra haya sido revalorizada posteriormente por los estudiosos románticistas como John Ruskin.

En la segunda mitad del siglo XIX, la “teoría de la pura visibilidad” introducida por Konrad Fiedler y Adolf von Hildebrand, permitió a la crítica de arte dar un paso adelante, liberándola de vínculos basados en el modelo de la imitación de la naturaleza, y enriqueciéndola con nuevos y más eficaces elementos interpretativos de los diversos lenguajes de los artistas.

Conjunto a ello, el idealismo y el positivismo influenciaron a la crítica de arte decimonónica. Con las ideas del filósofo Benedetto Croce, ya sea la conciencia crítica, ya sea la concepción artística, recibieron un nuevo impulso merced a la comprensión del arte como expresión de sentimientos y a la superación de una indagatoria filológica. Ya en los años inmediatamente sucesivos, Lionello Venturi fue uno de los precursores de la historia de la crítica de arte y de algunos de los pilares fundamentales como los de la distinción entre arte y gusto.

Por consiguiente, en la génesis de la crítica de arte hay que valorar, por un lado, el acceso del público a

las exposiciones artísticas, que unido a la proliferación de los medios de comunicación de masas desde el siglo XVIII, produjo una vía de comunicación directa entre el crítico y el público al que se dirige. Por otro lado, el auge de la burguesía como clase social que invirtió en el arte como objeto de ostentación, junto al crecimiento del mercado artístico que llevó consigo, fue en realidad lo que propició el ambiente social necesario para la consolidación de la crítica artística.

De cierta manera, vale explicar que la crítica de arte ha estado generalmente vinculada al periodismo, al ejercer estos profesionales una labor de portavoces del gusto artístico que, por una parte, les ha conferido un gran poder al ser capaces de hundir o encumbrar la obra de un artista, aunque deba reconocerse que por otro lado eso les ha hecho objeto de feroces ataques y controversias.

Otra faceta a remarcar es el carácter de actualidad de la crítica de arte, ya que se centra en el contexto histórico y geográfico en el que el crítico desarrolla su labor, inmersa en un fenómeno cada vez más dinámico como es el de las corrientes de moda. Así, la falta de historicidad para emitir juicio sobre bases consolidadas, lleva a la crítica de arte a estar frecuentemente susten-

tada en la intuición del crítico, con el factor de riesgo que ello conlleva. Sin embargo, como disciplina sujeta a su tiempo y a la evolución cultural de la sociedad, la crítica de arte siempre revela un componente de pensamiento social en el que se ve inmersa, existiendo así diversas corrientes de crítica de arte: Romántica, positivista, fenomenológica, semiológica, etc.

En todo caso, vale la pena recordar las palabras de Charles Baudelaire en *Salón de 1846*, cuando afirmó:

“Para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política; esto es: debe adoptar un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista exclusivo que pueda abrir al máximo los horizontes”.

En vista a lo expuesto, el crítico con su trabajo juega el papel de mediador o puente entre el espectador y el objeto, acortando así distancias propias entre uno y otro, siendo éste uno de los objetivos más importantes que deberá tener en cuenta a la hora de ejecutar el escrito.

Sobre ello, el propio Vallejo Mejía, en 1993 llegó a expresar:

“La crítica debe ser entendida como el arte de informar, interpretar y sobre todo valorar una obra artística”.

Por ende, la circunstancia de emitir una valoración sobre una obra es lo que permitirá que el crítico forje la virtud de arriesgarse al dar a conocer su opinión particular a través de su discurso.

Tal vez todo lo expuesto en las páginas anteriores pueda parecer cargante y soporífero, pero entiendo que es totalmente justificable su enunciado, ya que será por medio del mismo que el lector logrará comprender mejor lo que citaré a seguir. Así lo espero.

Para finalizar, aun creo oportuno mencionar que la mera descripción del crítico, si bien es dar a conocer los aspectos retóricos de la obra, no deja de ser más que eso: una descripción, la cual no abrirá al diálogo ni tendrá la posibilidad de un lenguaje persuasivo, que es propio de un texto argumentativo que pertenece con exclusividad al género periodístico.

Por tanto, el crítico, con el acto de pretender continuar brindando sus observaciones temáticas y enunciativas, hará que le entregue al lector un texto meta-crítico completo en donde la argumentación será respaldada por el análisis realizado, lo que ayudará o será de