

Arte y cultura: el pensamiento estético de Baldomero Sanín Cano¹

Daniel Jerónimo Tobón Giraldo

Resumen

A pesar de la decidida vocación antisistemática de Sanín Cano, al menos una idea sobre la naturaleza del arte puede ser rastreada a lo largo de toda su carrera intelectual, aunque bajo figuras diversas. Sanín Cano defendió siempre que ni el arte ni la cultura en general pueden ser reducidos a meros medios para otro fin. Contra las concepciones instrumentales de la cultura, sostiene una y otra vez que ellas constituyen un lugar de libertad del individuo frente a las exigencias de una sociedad que amenaza constantemente con devorarlo. En los primeros textos que publicó Sanín Cano estas ideas confluyen en una concepción estética radicalmente autonomista. En textos posteriores, modera su posición y hace énfasis más bien en la manera en que el

Abstract

Despite Sanín Cano's clearly antisystematic vocation, there is at least one idea on the nature of art that can be traced all along his intellectual career, although this idea took different shapes. Sanín Cano always defended that neither culture in general nor art in particular may be reduced to mere mediums to an end. Against instrumental conceptions of culture, he affirms once and again that they constitute a space of freedom for the individual. In the first texts published by Sanín Cano, these ideas converge in a radically autonomous aesthetic conception. In later texts, he moderates his position, and shifts his emphasis towards the ways in which art could constitute a contribution to the enrichment of his age's spiritual life.

¹ Este texto se deriva de la investigación CODI "Arte, belleza e ideal: tres categorías estéticas en Colombia en el período de la academia", del Grupo de Investigación de Teoría e Historia del Arte en Colombia, que realizo actualmente en compañía de John Freddy Ramírez. Le agradezco a él, y también a Efrén Giraldo Quintero y Luis Fernando Cuartas, las observaciones que realizaron a una versión previa de este texto.

arte podría constituir una contribución a la ampliación de la vida espiritual de su época.

Palabras clave

Baldomero Sanín Cano
Cultura
Arte
Autonomía del arte

Keywords

Baldomero Sanín Cano
Culture
Art
Autonomy of art

Resumo

Apesar da decidida vocação antissistemática de Sanín Cano, ao menos uma ideia sobre a natureza da arte pode ser rastreada ao longo de sua carreira intelectual, ainda que sob figuras diversas. Sanín Cano defendeu sempre que nem a arte nem a cultura em geral podem ser reduzidos a meros meios para outro fim. Contra as concepções instrumentais da cultura, sustenta uma e outra vez, que elas constituem um lugar de liberdade do indivíduo frente às exigências de uma sociedade que ameaça

devorá-lo. Nos primeiros textos que publicou Sanín Cano estas ideias convergem numa concepção estética radicalmente autônoma. Em textos posteriores, modera sua posição e dá mais ênfase à maneira em que a arte poderia constituir-se numa contribuição à ampliação da vida espiritual de sua época.

Palavras chave

Baldomero Sanín Cano
Cultura
Arte
Autonomia da Arte

La tarea de extraer las ideas estéticas fundamentales que subyacen a la obra crítica de Baldomero Sanín Cano parece condenada de antemano al fracaso. Hernando Téllez, por ejemplo, ha negado sin ambages la posibilidad de llevar a buen término semejante pretensión: “Ningún cuerpo específico de doctrina sobre el arte, la ciencia, la técnica, etc., puede deducirse de la obra de Sanín Cano, porque esta obra no fue hecha con propósito pedagógico o sistemático” (1977: 780). Incluso, si pudiera destilarse un principio rector que haya seguido durante algún tiempo, no

sería seguro que lo haya mantenido siempre. Él mismo, en las páginas introductorias de *Crítica y arte*, señala que sus ensayos no buscan más que comprender a los autores, sin acoger “pauta ninguna” (Sanín, 1932: 66). Lejana, pues, a Sanín Cano la pretensión de haber establecido o aplicado un cuerpo consistente de principios a sus diversos temas de estudio, de haber construido un sistema de crítica literaria o haberlo seguido inexorablemente. Su anhelo es, más bien, entregarse tan enteramente a esos textos que lee como para perder de vista cualquier punto de partida propio, desprenderse de cualquier idea preestablecida. En ocasiones hace de tal falta de principios un requisito del ejercicio de la crítica. “Para el crítico, la verdad no existe. Su oficio es comprender y, en un caso de arrogancia, explicar. Aunque sabe cómo la verdad no existe, la busca como aspiración, sin esperanza de encontrarla. Si llegase a dar con ella padecería un desengaño” (“Giosue Carducci” [1934?], en Sanín, 1977: 392).² Una de las pocas críticas explícitas que le formula a su admirado Hipolite Taine es que fuera “un espíritu sistemático” (“Jorge Brandes” [1925], en Sanín, 1977: 195). La absoluta flexibilidad del espíritu que exige el intento de comprender al que se dedica el crítico parecería excluir la posibilidad de cualquier principio propio y estable.

Sus ideas y su personalidad aparecen veladas detrás de aquellos sobre quien escribe, como si toda su vida pública no constituyera más que un espejo en el que se reflejan las ideas y las obras de los demás, que no se muestra sino por las peculiares transformaciones que tienen las imágenes en su superficie. Casi nunca habla acerca de sí mismo. Su autobiografía intelectual, *De mi vida y otras vidas*, es, como recuerda René Uribe Ferrer, “Las memorias de los otros” (1984: IV).

A pesar de tan decidida vocación antisistemática, el ejercicio de rastrear las ideas estéticas que puedan subyacer en el pensamiento de Sanín Cano no deja de ser tentador para quien se interese en la historia de la cultura colombiana en el tránsito del siglo XIX al siglo XX. No sólo por el importantísimo papel que tuvo en este período, por la pertinencia y decisión de sus tomas de partido a favor de las tendencias más reno-

² La fecha entre corchetes corresponde al año de primera publicación conocido. El interrogante que sigue a algunas de estas indica que no conocemos la fecha de su publicación primera, antes de ser recopilado en libro.

vadoras del arte colombiano, también porque se presiente tal aliento de unidad y coherencia en su estilo, en su forma de ejercer la crítica, en lo que se podría llamar su personalidad escrita, que hace lícito sospechar que algunas de sus ideas resistieron mejor o peor el paso del tiempo y lo acompañaron desde los comienzos de su carrera hasta sus últimos años.

Nos parece que, de hecho, existe al menos una idea sobre la naturaleza del arte que puede ser rastreada a lo largo de toda su carrera intelectual, aunque bajo figuras diversas. Desde textos como “Núñez poeta” [1888], y en adelante, Sanín Cano defendió siempre que ni el arte ni la cultura en general pueden ser reducidos a meros medios para otro fin (sean sociales, políticos, religiosos o económicos). Contra las concepciones instrumentales de la cultura, Sanín Cano sostiene una y otra vez que esta, y en particular el arte como elemento suyo, constituye un lugar de libertad del individuo frente a las exigencias de una sociedad que amenaza constantemente con devorarlo, con reducir su existencia a la condición de mero componente de un conjunto mayor. De modo que la autonomía de la cultura y la del individuo se sostienen mutuamente. En la medida en que la cultura se puede considerar como un ámbito que no se orienta exclusivamente a atender las necesidades de las que depende la supervivencia de una sociedad, da lugar para que el individuo refuerce su independencia frente a estas mismas necesidades, y, a la vez, la autonomía de la cultura sólo puede ser sostenida por individuos que actúen libremente. Como ha señalado David Jiménez (1992: 117) en los primeros textos que publicó Sanín Cano estas ideas confluyen en una concepción estética radicalmente autonomista, según la cual el arte no tiene ninguna necesidad de recurrir a valores extrínsecos. En textos posteriores, modera su posición y hace énfasis más bien en la manera en que el arte podría constituir una contribución al movimiento y ampliación de la vida espiritual de su época. Considera que, al lado de una valoración inmanente, basada únicamente en la belleza de las obras de arte, es posible también otro tipo de valoración, una que juzgue la manera en que las obras de arte, a través de las ideas que hacen presentes, puedan mover la cultura de su tiempo en direcciones que extraigan de ella todo su potencial.

Es cierto que Sanín Cano no expone estas ideas de manera sistemática (tampoco le era necesario: las funciones del crítico no son las del filósofo).

Su mejor justificación, creemos, se encuentra en la oportunidad con la que se articulan estratégicamente en la vida cultural colombiana. Las coyunturas históricas y los riesgos que amenazan en cada momento la realización de la libertad individual determinan la forma en que ha de ser defendida, y la opción literaria y artística por las formas que representan una esperanza de renovación va de la mano con su concepción política, lo que no quiere decir que se subordine a ella. Particularmente, va de la mano con su confianza, radicalmente liberal, “en la capacidad de los hombres (y de las mujeres) para gobernarse a sí mismos” (1977: 755).³ Las tomas de postura de su primera época, en la que defiende una autonomía artística radical, se enfrentan al panorama de la regeneración galopante, y defienden en el plano de la cultura las libertades que se veían amenazadas no sólo allí, sino también en los ámbitos civiles, políticos y religiosos. Resulta difícil destejer la trama de razones por las cuales Sanín Cano se desvió después de esta línea de investigación y moderó sus convicciones universalistas y autonomistas, pero no es imposible que en ello tengan parte dos hechos. El primero, que a partir de los años veinte Colombia sea gobernada por dirigencias menos radicalmente conservadoras y en las cuales el poder de los letrados, con la consecuente instrumentalización de la literatura, no es tan fuerte como durante la primera etapa de la regeneración; el segundo, que el propio Sanín Cano comienza entonces a vivir buena parte de su vida fuera del país, adquiriendo así un punto de visión que le permite situarlo dentro del panorama más amplio de Hispanoamérica.

Arte y vida: contra la utilización instrumental del arte y la cultura
En “Colombia y los poetas” [1942?], Sanín Cano defiende, como lo

³ Cf. la hermosa cita de Germán Arciniegas que trae Cobo Borda (1989: XIII). “Lo fundamental es que la primera juventud de Sanín, los primeros años de su vida, transcurrieron entre dos fechas que son de la más profunda resonancia en la vida política de Colombia. Para un colombiano, estos dos años -1863 y 1886- iluminan todo el panorama del siglo XIX. Es difícil que en la historia de América el péndulo que oscila entre el ideal generoso del liberalismo y las reacciones de una nostalgia conservadora haya podido precisarse entre dos fechas tan nitidamente demarcadas. Sanín empieza a despertar a la vida cuando la llamarada del 63 empuja a los colombianos ingenuos por un camino de románticas empresas progresistas, y llega a los veinte cuando un personaje de fino oportunismo sale al balcón de la Presidencia y con voz de flauta exclama: el 63 ha muerto.” (originalmente en “Homenaje a Sanín Cano”, *Revista Iberoamericana*, año XIII, No. 26, feb. 1948, 256.)

hizo tantas veces, la idea de que ni el arte ni ninguna de las expresiones más elevadas de la inteligencia humana pueden ser valoradas únicamente desde el punto de vista de su utilidad práctica.

Uno de los cargos más graves de que han sido víctimas los poetas es que su profesión, actividad y vocación no tienen para la república utilidad práctica. Suponiendo que esto fuera cierto, lo mismo podría decirse de las demás artes. Se puede vivir sin comprender la poesía y sin sentir en absoluto la necesidad de oír recitar versos. También es posible recorrer la curva de la innecesaria existencia sin haberse dejado emocionar por la música, por la estatuaria, la pintura o la elocuencia. Pero aun suponiendo que fuera cierto, lo cual no está probado, que esas artes carezcan de utilidad y de aplicación práctica, eso no sería una razón para desterrarlas o para eliminar el papel que ellas desempeñan de hombre a hombre (1989: 99).

Esta idea se presenta bajo la forma de un principio general, pero aparece en el contexto de una reflexión suscitada por la experiencia concreta de la situación del arte y la poesía en Colombia.⁴ Sanín Cano pretende responder al lugar común de que Colombia es una tierra particularmente fructífera en poetas, un argumento que permitiría sospechar en ello la culpa de algunos de nuestros perennes males. Niega ese lugar común, pero sobre todo hace énfasis en que ciertamente tampoco habría que pedirle a la poesía, ni a ningún arte, utilidad práctica inmediata —campo en el que la técnica promete resultados más concretos y medibles. Si algún valor tienen estas artes, habría de encontrarse en otro lugar, aunque aquí no se aclare cuál sea, pues apenas se sugiere que este valor tiene algo que ver con el efecto que pueden tener sobre las relaciones humanas. Para empezar a atisbar dónde podría encontrarse ese valor vale la pena prestarle atención a una expresión que pasa casi desapercibida, como un adorno retórico, en el texto citado. Sanín Cano habla allí de “la curva de la innecesaria existencia”, y sugiere así que el

⁴ Eduardo Castillo, en una conferencia de 1918 acerca de este mismo tema, recuerda que “no hace mucho tiempo, uno de nuestros congresistas (...) pronunció desde su curul de la Cámara de Representantes un largo discurso contra nuestros portaliras, sobre quienes hizo recaer, como sobre carneros emisarios, todos los infortunio que agobian a nuestra patria”. (1965: 101) Castillo, en todo caso, defiende cierta utilidad de la poesía: para elevar “el nivel espiritual y moral de los pueblos”, para fomentar su patriotismo, para calmar la “sed de belleza” de los hombres.

engaño de aquel reduccionismo es que justamente pierde de vista que la existencia humana no tiene sentido por sí misma. La existencia necesita que se le dé un sentido que la justifique, y su mera prolongación o multiplicación no puede constituir el fin último de toda acción humana.

De manera más extensa, trata esta cuestión en lo que podríamos considerar su ensayo fundamental al respecto. Se trata de “Una gran aventura: el arte” [1932]. Allí se va lanza en ristre contra toda concepción utilitaria de la cultura, encarnada en este caso en la figura de Henry Ford, a cuyo juicio la gente interesada en la cultura son “personas holgazanas y descontentadizas”, y los artistas emplearían mejor su tiempo y capacidades, hasta ahora lamentablemente desperdiciadas, dedicándose al “arte de las relaciones industriales” (Cit. en Sanín, 1932: 254). Contra Ford —ese ejemplar puro del hombre que sacrifica la totalidad de su vida al ídolo de la eficiencia—, Sanín Cano defiende la necesidad de trazar una distinción entre civilización y cultura. La civilización, referida a la razón y preocupada sólo por el presente, no agota el ámbito de las capacidades y las necesidades humanas. Si el arte es la gran herencia que cada cultura le deja a la humanidad, a su filosofía, a su religión, a su ética (232), si la historia del arte es el testimonio de “la lenta evolución del espíritu y sus conquistas en el reino de la inteligencia para hacer la vida más benigna y más noble el concepto de las relaciones entre los hombres” (231), es porque la cultura, en la que no hay progreso sino la acumulación de las tradiciones, tiene en su origen a la imaginación. Sanín Cano parece concebir la imaginación como capacidad de pensar, en general, que las cosas pueden ser diferentes de lo que son y que permite, así, ser consciente de que lo presente no agota las posibilidades de lo real; por eso se convierte en el complemento necesario de la razón y el rasgo que verdaderamente nos distingue como humanos en todas las facetas de nuestra existencia (238). Incluso en la política, pues allí el mero uso de la razón, sin el recurso de la imaginación, “se apega con tesón a lo presente, y, sin darse cuenta de que lo presente es inasible, huye con ello hacia el pasado, reniega del presente actual y manifiesta un terror invencible del porvenir” (247). Sólo la imaginación nos hace posible mantener, como horizonte de acción, otro mundo —la utopía, diríamos— “donde los hombres han de vivir una vida mejor”(247s.).

Así, pues, el valor del arte y la cultura, más allá de la utilidad que tengan en la satisfacción de las necesidades inmediatas, parece residir en su capacidad de replantear la orientación general de la humanidad, de mantener en nuestro campo de visión el horizonte utópico de otras vidas posibles, lo que implica necesariamente reconocer que nuestras verdaderas necesidades no son únicamente las más inmediatas —sujetas siempre a la distorsión de la supervivencia bajo la cruel ley del más fuerte— sino también otras más etéreas y menos fáciles de determinar, pero no por eso menos reales.

Hasta aquí hemos venido usando el concepto de arte de manera que casi resulta sinónimo de cultura. Esto corresponde a las ambigüedades internas del pensamiento de Sanín Cano, aunque, como veremos, no implica negar que dentro de esta concepción de la cultura el arte cumple un papel peculiar y propio. Sanín Cano, pues, usa muchas veces el término arte de manera un tanto laxa. Por ejemplo, en “Una gran aventura: el arte” [1932], insiste en llamar arte “Todos los esfuerzos de la inteligencia por embellecer la vida” (1932: 231); aunque a la hora de especificar más claramente esta idea, enumera sólo la literatura, las artes plásticas y la música. Más generoso se muestra en un texto posterior, “Sobre el romanticismo” [1935], donde considera artísticas ciertas formas de escribir la historia, según una lógica que permitiría incluir muchas más cosas. Pues sostiene que, así como la obra se hace arte cuando logra “transparentarse un espíritu”, cuando hay “símbolos de emoción y de sentimientos expresados”, en suma, cuando la personalidad del creador permea la obra, igualmente la historia se hace (y debe hacerse) arte, cuando traslada “a sus páginas el alma de los tiempos descritos (...) Y no obstante los vivos esfuerzos del historiador-artista por desempeñar su obra con grande y meditada imparcialidad, entre líneas quedará reflejada su sensibilidad y en las alternativas del estilo la marea de sus emociones” (1977: 711). No es difícil reconocer que se podría decir otro tanto de la política, de la filosofía o del ensayo tal como él lo practicaba: todos ellos podrían ser arte en la medida en que, como ocurre tantas veces, reflejan en su escritura la personalidad del escritor.

A pesar de esta tendencia a considerar como arte cualquier obra humana que logre cierto tipo de expresividad, la mayor parte de las

veces Sanín Cano utiliza el término como si considerara al arte como el lugar en que esta función expresiva se da con mayor propiedad. Esto es particularmente claro en “Versos y prosa”, [1934?], donde Sanín Cano sostiene que la diferencia fundamental entre poesía y prosa no es de forma, de rima y ritmo, sino de contenido. Una se refiere a lo interno y lo emocional, mientras que la otra busca compartir las ideas y las razones. La una es un medio de expresión, la otra es un medio de comunicación (1977: 405ss.). Es difícil decir qué teorías estéticas concretas influyeron en Sanín Cano a este respecto, dado lo vago de sus referencias. Al fin y al cabo, la idea de que el arte, sobre todo el arte literario, es expresión del sentimiento o está particularmente ligado a él, resulta ser un punto común de las poéticas y estéticas más disímiles, desde el romanticismo en adelante. Interesa más señalar que una teoría de este tipo le da una importancia especial al individuo como origen del arte, en la medida en que son *sus* sentimientos los que se expresan, *su* sensibilidad peculiar la que le da un tono distintivo a la obra. También, que tal caracterización interna, y no formal, de la distinción entre ambos géneros, le permitía explicar la porosidad del límite entre ambos y la legitimidad de los intentos modernistas por crear una prosa poética (Cf. Uribe Ferrer, 1984: XIV).

Dado su rechazo a las concepciones meramente instrumentales del arte y la cultura, no es extraño que Sanín Cano haya defendido constantemente la noción de “desinterés”. Esta caracterización de la experiencia estética y artística ha señalado, desde la estética dieciochesca y sobre todo desde la estética de Kant, una distancia entre la complacencia estética y toda valoración práctica o pragmática.⁵ Pero el uso que de ella hace el crítico colombiano tiene un sesgo que remite más bien a la filosofía de Schopenhauer.⁶ Al contrario de las concepciones de corte kantiano, en las que el desinterés se presenta sobre todo como exigencia para el espectador, Sanín Cano lo considera una condición de la creación

⁵ Cf. Particularmente los párrafos 2-5 de la *Crítica del Juicio*.

⁶ Es indudable que Sanín Cano leyó a Schopenhauer. El último texto de *Crítica y arte*, “Preparación al olvido”, muestra la influencia directa y a la asimilación personal de las teorías de *El mundo como voluntad y representación*.

artística.⁷ El desinterés sería una actitud en la cual el artista logra desentenderse de cualquier conveniencia o inconveniencia personal, y se entrega más bien a lo que considera verdadero o artísticamente necesario. Es dicente que este desprendimiento frente a la emoción propia sea casi el santo y seña de las poéticas modernistas a partir de Flaubert y Baudelaire —quien afirmaba que “La sensibilidad del corazón en modo alguno es favorable al trabajo poético” (1984: 94). Semejante coincidencia sugiere, cuando menos, una conformidad tácita con aquellos autores franceses —a quienes sin duda conoció a través de Silva— respecto a la concepción de lo que significaba ser artísticamente moderno.⁸

Por ejemplo, contra la teoría romántica de la inspiración como un “salir de sí”, como arrebató, sostuvo la necesidad de cierto reposo del alma que le permitiera al poeta alcanzar algo objetivo y duradero. En el texto “José Caicedo Rojas” [1890] afirma: “Es tan vivo el amor que les profesa a las cosas naturales, que le ofusca siempre. Sus cuadros no producen la sensación de la obra de arte. Le falta al señor Caicedo serenidad en la contemplación y dominio del procedimiento” (1989: 145). A favor de esta interpretación se podría citar igualmente su texto sobre “Luis Carlos López” [1928], donde lo alaba por no dejar que sus convicciones personales le forzaran al silencio cuando poéticamente creía necesario decir algo, es decir, por desprenderse de todo interés propio a favor de la objetividad poética.

Tal concepción de la creación artística desinteresada concuerda también con lo que se ha llamado, diversamente, su modernismo, su esteticismo o su defensa del “arte por el arte”. Su descripción más precisa,

⁷ Schopenhauer define la inspiración en los siguientes términos: “Lo que llamamos el despertar del genio, la hora de la inspiración, el momento del entusiasmo, no es más que la liberación del intelecto cuando, suprimido transitoriamente el servicio de la voluntad, no se abandona a la inactividad o el relajamiento sino que por un breve instante actúa completamente sólo y espontáneamente. Entonces adquiere la máxima pureza y se convierte en el claro espejo del mundo; pues, totalmente separado de su origen, la voluntad, es entonces el mismo mundo como representación concentrado en una consciencia. En ese instante el alma genera obras inmortales.” (2003: 427)

⁸ Puede dar la impresión de que esto choca con la teoría expresiva del arte a la que hemos hecho mención anteriormente. Pero, como ha señalado ya Collingwood en *Los principios del arte*, la distancia frente a la propia emoción puede no ser incompatible con su expresión, e incluso puede ser una de sus condiciones. Collingwood sostiene, de hecho, que sólo esta distancia permite que la expresión sea lo suficientemente precisa y aclaradora.

creo, sería la de autonomista. Pero, cualquiera de estas nominaciones que se elija, la razón por la que se le han adjudicado es que defendió, en varias ocasiones, que el artista debe dejar de lado cualquier preocupación utilitaria, moral o didáctica, porque la obra de arte se rige por leyes propias, diferentes de las que gobiernan otros ámbitos de nuestra experiencia. Las formulaciones más radicales de esta idea se encuentran en sus textos sobre Núñez, el modernismo y el impresionismo, en los cuales plantea posiciones que, previsiblemente, causaron polémica en el ambiente cultural de la Colombia de la época, tan apegado a las tradiciones en general y a las católicas en particular.

En “Núñez poeta” [1888], Sanín Cano comienza por establecer de manera tajante un principio de raíz claramente esteticista y evidente sentido polémico: “La poesía verdadera (...) antepone el sentido de lo bello a toda otra clase de consideraciones” (1989: 18). Este forma parte de una andanada argumentativa dirigida contra la producción poética y la figura de Rafael Núñez, por entonces presidente de la República y cabeza visible de la regeneración. El escarnio cae sobre Núñez de cuenta de su carácter de “rimador de silogismos”, por haber “usado sus versos para propagar sus ideas filosóficas, diga usted políticas, y para escarnecer a sus enemigos” (19). Es en razón de este claro fundamento autonomista, según el cual “el arte verdadero” no tiene “mezcla de tendencias docentes ni exageraciones de escuela”, y la obra no habría de responder a ninguna determinación distinta de la belleza —presentada así como supremo altar en el que debería inmolarse cualquier creencia del artista—, que la crítica de Sanín Cano, aunque deja caer como de pasada bastantes sátiras referidas a la persona moral de Núñez, está muy dedicada a lo formal, al recuento de los yerros poéticos en los que incurría el aclamado poeta de la duda. A lo largo de varias páginas se ocupa en mostrar que las comparaciones son “infelices” y violentan excesivamente el sentido de los términos, que las rimas son pobres y los ritmos prosaicos.

La expresión más pura del principio autonomista se encuentra en sus escritos sobre “El impresionismo en Bogotá” [1904 y 1905]. Allí defiende el intento de renovación de la pintura colombiana que representaron, en su momento, las obras presentadas en la exposición de la Escuela de Bellas Artes en 1904, por Andrés de Santamaría, y sus más bien escasos

seguidores. Estas obras fueron objeto de ataques directos, frente a los cuales los textos de Sanín Cano constituyeron la defensa más lúcida.⁹ En estos textos se articulan en un todo coherente al menos tres ideas fundamentales: la belleza como principio supremo del arte, la autonomía del arte respecto a cualquier consideración extrartística (sea moral, política, religiosa o ideológica) y la defensa, modernista y antiromántica, de la diferenciación e independencia de artes como la novela y la pintura en razón de sus medios.

En primer lugar, Sanín Cano extiende el principio de la primacía de la belleza como objetivo supremo de las obra a todas las artes. Afirma, por ejemplo, que “lo que importa, en materias de arte, no es hacer verdadero o real, ni siquiera semejante, sino hacer hermoso” (Sanín, 1989: 152). Con ello se va en contra de todas las teorías del arte como imitación de la realidad, y particularmente de la excelencia pictórica como copia fidedigna (pero idealizada) de las apariencias visuales, teorías que definían la estética de la pintura académica en Colombia desde finales del siglo XIX (Cf. Gutiérrez Gómez, 2004: esp. 117s; Barney, 1970: 133; Rubiano, 1977: 1289s.). Estas teorías hacían de la verosimilitud, de la semejanza, de la corrección técnica y el disimulo de las imperfecciones, los criterios máximos y necesarios de la excelencia pictórica. Rechazar estos criterios y proponer la belleza como criterio superior y único significaba abrir la posibilidad de transformaciones artísticas como las que, en otros lugares, llevaron por los mismos años al abandono de la figuratividad pictórica.

Si el objetivo del artista es “hacer hermoso”, se desprende de ello la posibilidad, e incluso la necesidad, de dejar de lado las exigencias de que el arte sirva a la moral o a cualquier doctrina. Frente a la verdad o corrección moral que se le impone a la obra como un patrón externo, extraartístico, Sanín Cano sugiere que lo verdaderamente importante está en el efecto vital general que produce sobre los seres humanos. Escribe —haciendo eco de ideas nietzscheanas que algunos años más tarde expondría con aprobación—¹⁰ que el arte “puede ser falso, pero nosotros sabemos que el ser una cosa falsa no quiere decir que carezca de aptitudes para realzar los valores vitales y para extender los dominios

⁹ El mejor análisis que conozco de esta polémica es el de Álvaro Medina (“La polémica de 1904”, En *Procesos del arte en Colombia*, 66-76).

¹⁰ Cf. “Nietzsche y Brandes” [1913] (en Sanín, 1997: esp. 140).

de la especie y de cada individuo en los campos de la materia como del espíritu” (152). Es muy posible que tuviera en cuenta, a este respecto, los textos de *El crepúsculo de los ídolos*. Estos son particularmente interesantes porque allí Nietzsche explicita su posición frente al “arte por el arte”: si bien está de acuerdo con el rechazo de la moral que implica esta expresión, le parece que aún así está demasiado cargada de aquella moralidad de la que reniega, pues “cuando del arte se ha excluido la finalidad de predicar moral y de mejorar al hombre, no se sigue de ello que el arte en cuanto tal carezca de finalidad, de meta, de sentido, no se sigue, en suma, *l’art pour l’art* (...)” (1982: 101s.). Todavía puede afirmarse que, sin tener ningún interés moral, el arte busque la potenciación de la vida, la afirmación de la vida. Una idea semejante, creemos, se encuentra detrás del pensamiento de Sanín Cano, en la medida en que él tampoco creía que la carencia de mensaje moral o de prédica implicara que el arte carecía de sentido e importancia.¹¹

Sostiene, además, que la pintura se diferencia de las demás artes, particularmente de la literatura, por las posibilidades intrínsecas de su medio. Se trata de una idea particularmente moderna, que va de la mano con la concepción de la obra como un universo autónomo y sometido a sus propias leyes. Rechaza la pintura académica cargada de anécdotas, de historia y de *moralina* —que es esta la expresión que usa Sanín Cano—, y la juzga un híbrido que “vacilaba entre la lección de historia, la enseñanza moral y la obra de arte pictórico” (156), una transposición. Apuesta, en vez de esto, por una pintura que no sea más que pintura —aunque, paradójicamente, para describir esta pintura pura recurra a metáforas de otras artes: “poema de la luz”, “acorde misterioso de las notas del color” (151). La exigencia de una emoción, dirá incluso, no es más que la intromisión de un elemento literario en la obra pictórica.

¹¹ Otra cita del mismo texto sobre el impresionismo, sólo para confirmar la creencia de Sanín Cano en la autonomía artística: “Cuando los impresionistas vinieron a representar las cosas como ellos las veían, ya era tiempo de que la pintura se atreviese a ser lo que no había sido sino pocas veces y eso a manera de ensayo. Era tiempo de que la pintura fuese sencillamente la pintura. ¡Había sido tantas cosas! La habían usado para enseñarnos. La habían sometido a torturas extrañas para que representase sistemas filosóficos o enmarañadas concepciones teológicas. Sirvió para transmitir al futuro las hazañas de los héroes. Y el poema de la luz, los acordes misteriosos de las notas de color resultaban de cuando en cuando en la obra de los videntes, pero el pintor no se había puesto todavía a hacerlos concienzudamente y ex profeso.” (1989: 150s.)

La concepción del arte como una esfera de validez autónoma y la validación de la autonomía de las diferentes artes, de la que estos textos constituyen la primera defensa verdaderamente radical en el contexto colombiano, se derivan del mismo principio. En la medida en que la obra de arte se construye y alcanza validez en torno al principio exclusivo y propio de la belleza, le es legítimo hacerlo a través de los medios artísticos que emplea y que le son propios. En el caso de la pintura, a través del color, la composición, el dibujo; en el caso de la poesía, a través de la palabra.¹²

El distanciamiento de Sanín Cano frente a la creencia en el valor a priori de la tradición propia (es decir, únicamente por ser propia) es coherente con esta concepción autonomista del arte, tal como puede verse en un texto tan temprano como “De lo exótico” [1894]. En Latinoamérica hubo un proyecto de cuño romántico que se esforzó por trazar fuertemente los lindes espirituales y raciales de cada una de las naciones (Cf. Gutiérrez Girardot, 2004: 48s.) contra el cual Sanín Cano sostiene que uno de los rasgos de la modernidad es que en la actualidad la idea de mantener la cultura dentro de los límites de la nación o de la lengua está condenada de antemano al fracaso. En primer lugar, de cuenta del alto nivel de intercomunicación que se ha alcanzado: “es casi un imposible conservar una literatura sana de todo influjo extranjero” (85). Además de un imposible, tal intento yerra también por sus intenciones. En la medida en que el arte es, según afirma, un fin en sí mismo, ya no puede servir de arma combativa para imponer ideas y afirmar los caracteres distintivos de la identidad nacional; más bien debe ser un patrimonio

¹² En “Rubén Darío” [1914] se insiste sobre esta autonomía de los géneros artísticos en virtud de los medios con los que trabaja cada uno: “Sin embargo, él protesta contra la idea de amor intolerante y excesivo que algunos le achacan de tenerles a las meras palabras. «Jamás», apunta, «he manifestado el culto excesivo de la palabra por la palabra». No hay para qué sincerarse: el culto excesivo de la palabra en el artista literario está justificado por las mismas razones, por los mismos sentimientos que el culto excesivo del color y la línea por parte de los pintores. La palabra es el material del artista literario. Es superior al mármol, al color, porque lleva en sí no sé qué de vital y de organizado que no tienen la piedra ni el pigmento. Rubén Darío les tenía a las palabras un amor intolerante y celoso que no dejaba de ser por sobre modo inteligente. Si hubiera carecido de esta pasión honesta nunca habría logrado arrancarle a esos signos palpitantes los acentos de vida, los graciosos matices de que están llenos sus versos y sus prosas.” (1989: 181) Es de notar cómo coincide en este sentido con las teorías que habría de esbozar, mucho más tarde, ese prototípico defensor del modernismo pictórico que fue Clement Greenberg.

universal, algo de lo que puedan gozar todos los pueblos, porque la solución de nuestros problemas no puede estar en cultivar nuestra propia idiotez (en el sentido etimológico del término): “(...) el patriotismo en materias literarias consiste en tratar uno de enriquecer la literatura nacional con formas o con ideas nuevas” (86). (Cf. Jiménez, 1994: 17s y 36-40).

En más de una ocasión defendió esta concepción dinámica de la cultura, que sólo puede mantener su vitalidad a través de una renovación constante, celebrando y fomentando la aparición de formas distintas en tiempos distintos. Queda esto maravillosamente resumido en una frase de Goethe que cita en un texto suyo sobre Leopoldo Lugones [1938]: “No hay nada pasado que nuestros anhelos deben tratar de revivir. No hay más que lo eternamente nuevo formándose con la expansión de los elementos que nos lega el pasado. El anhelo genuino debe ser siempre productivo con capacidad de crear lo nuevo y lo mejor” (1989: 285).

Esta es una concepción claramente moderna (y no sólo modernista) de la cultura. Particularmente, porque desde este punto de vista la tradición sólo aparece como un elemento que, si bien puede dar fundamentos, ha de ser necesariamente superado. De allí las críticas que lanza contra una figura tan importante para el pensamiento hispánico de la época como Marcelino Menéndez Pelayo en un texto de 1912 (1989: 157-161); rechaza su idea de que “la tradición ha de conservarse como tradición solamente, no como signo de rigurosas orientaciones posibles. En los pueblos queda siempre verdadera la frase de que es preciso renovarse o es preciso morir” (160). La crítica a Menéndez Pelayo implicaba una crítica a una creencia que impregnó la cultura nacional e hispánica de raíz católica: la creencia en la superioridad y preeminencia de los modelos clásicos, sobre todo latinos. Por ejemplo, en “Bajo el signo de Marte” (*La civilización manual y otros ensayos*), sostiene la superioridad, en importancia humana, de *Los hermanos Karamazov* sobre *La iliada* (36), lo que equivale a una verdadera herejía anticlásica. De hecho, se va lanza en ristre contra el concepto heroico de la existencia que impregna tanto de la cultura clásica, y lo considera un fardo inadecuado para el mundo moderno: promotor de un espíritu estrechamente nacionalista capaz de desvirtuar la existencia y la comprensión que se tiene de la historia. “Las rencillas de tribu, los odios de pueblo; guerras

civiles que hoy serían mengua de las naciones que las provocasen: a eso y al hervir continuo de la envidia tenaz y corrosiva se reduce, en su mayor parte, la bella historia de Grecia” (36s.). Una de las razones por las cuales se puede considerar a Baldomero un moderno a carta cabal es porque se niega a tomar lo clásico como modelo.

Todo esto pueden parecer noticias viejas, que habían corrido su curso ya en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. Pero en el contexto colombiano tales ideas afilaban su borde polémico contra el ideario cultural de la Regeneración. Es fácil notar cuánto contrastan con el pensamiento estético, por ejemplo, del máximo ideólogo de la regeneración: Miguel Antonio Caro, quizá el más letrado de nuestros presidentes letrados. Las ideas de Caro se oponen tan frontalmente a las de Sanín Cano que constituye casi su imagen invertida. Conservador convencido y católico ferviente, defendió que la religión representaba la suprema verdad, una verdad que la poesía debía cantar y a la que debía someterse, so riesgo de extraviarse en la anomia y el individualismo que tanto criticó en la época moderna. La idea de un arte independiente de la religión le parecía un exabrupto que iba en contra de los principios mismos de la inspiración poética. A su juicio, sólo a través del sentimiento religioso podría el artista elevarse por encima de las limitaciones de lo terreno hasta los ámbitos de lo ideal. Las renovaciones artísticas no parecían tener nada que aportar a esta elevación. Por el contrario, atacaban la tradición, y la tradición, a sus ojos, constituía el más profundo fundamento de legitimidad que se le podía dar a ley alguna sobre la tierra, ya fueran leyes del lenguaje, de la política o del arte. En el caso colombiano, la tradición fundamental era la de la cultura clásica filtrada a través del catolicismo y el hispanismo, que se convierte así en un fundamento inatacable (Caro, 1951).

Caro representa, desde luego, una posición extrema, y resultaría maniqueo presentar la situación de la cultura colombiana como una lucha a muerte entre los principios contrarios que encarnan él y Sanín Cano, dibujarla en un estricto blanco y negro. Hay una gran cantidad de figuras que ocupan matices intermedios entre estos dos polos, como Luis María Mora, Carlos Arturo Torres, José María Rivas Groot, José Asunción Silva o Juan de Dios Uribe. Pero es quizá en Sanín Cano donde podemos

ver un esfuerzo por la modernización cultural del país desde una perspectiva más amplia y abarcando una mayor diversidad de facetas: la independencia del arte frente a toda tutela religiosa, su autonomía frente a cualquier utilización política o doctrinal, el carácter provisional e históricamente mutable de las formas artísticas.

En defensa de lo nuevo: modernidad, cosmopolitismo e hispanoamericanismo

Hay varias razones para que el prestigio intelectual de Baldomero Sanín Cano se mantenga todavía hoy casi intacto. Una es su prosa calmada y precisa, casi exenta de esas invocaciones a la emoción que estorbaban la lectura de tantos escritores de su época. Otra, creo que aun más importante, el sentido de oportunidad histórica que revelan sus tomas de posición. Los argumentos que usa pueden ser discutibles, pero el conjunto de su obra parece una respuesta necesaria a su situación cultural. Como ya hemos señalado, en un primer momento de su trayectoria, este olfato histórico lo atrajo hacia el modernismo, apoyándose en una concepción autonomista del arte —es en este papel de adalid e introductor del modernismo en Colombia que aparece en las historias de la literatura colombiana. Pero si se acercó al modernismo no fue sólo porque en él viera realizado el ideal de un arte puro, sino porque había producido obras en las que se sospechaban posibilidades de renovación artística. Sanín Cano vio con claridad, en un momento histórico en el que esto no resultaba nada fácil, en qué dirección se podía operar un cambio prometedor (Cf. Rama, 2006: 186s.).

Al menos a partir de los años 20, el pensamiento de Sanín Cano respecto al arte cambia de énfasis; de una concepción autonomista de la obra de arte, que está ligada a una crítica de arte intensamente formal, pasa a una preocupación por el papel que las obras de arte juegan en el desarrollo de la cultura humana. A la par de esto, deja atrás la visión más fuertemente internacionalista que aparece esbozada en “De lo exótico” y se acerca a la idea de que es posible la construcción artística de una cierta identidad hispanoamericana, por ejemplo en “¿Existe una literatura hispanoamericana?” [1932?].

En parte, como sugerimos arriba, el abandono de un autonomismo radical tiene una multitud de causas probables: el cambio de situación

político cultural en Colombia a partir de los años veinte; la creciente ola de americanismo a partir de la publicación del *Ariel*, de Rodó; haber alcanzado una perspectiva más amplia en sus viajes a Inglaterra y Argentina. Es más fácilmente argumentable que alguna parte tiene en ello la influencia de Hipólito Taine y de Jorge Brandes. Sanín Cano siempre reconoció la importancia que para él tuvo el pensamiento de Taine, quien consideraba las obras de arte como producto de la constitución total de la época, de los impulsos e ideas más profundos de la raza y de la cultura, a los que el artista no haría más que darle expresión. Esta concepción de la obra exige que el crítico la tome, en lo esencial, como un testimonio profundo de la época. Sanín Cano, sin embargo, fue siempre reacio a considerar al artista como un mero médium pasivo de su época o su nación, e hizo cada vez más énfasis en la necesidad de considerar el papel activo y particular del individuo en la creación artística. Esto lo llevó a acercarse a teorías como las de Brandes. Ya en un artículo de 1925 sobre el intelectual danés, cita un principio suyo que exige concebir la obra de arte desde un doble punto de vista:

Considerado desde el punto de vista estético, es el libro, como obra de arte, un todo que existe de por sí, aparte de las relaciones con el mundo exterior. Del punto de vista histórico es el libro, aunque tenga los caracteres de una obra de arte perfecta, sólo una arbitraria selección de un tejido sin fin, vario y complicado. Estéticamente se le puede explicar por medio del pensamiento dominante que lo ha inspirado, sin referirse al autor o a su medio y sin considerarle como organismo. Históricamente, sin embargo, contiene, como el efecto su causa, la mentalidad del autor que se hace presente en todas sus creaciones, que determina la obra y cuyo conocimiento es necesario para explicarla. La marca espiritual del escritor sólo se hace perceptible cuando se conoce y se describe la atmósfera de ideas que respiraba y la posición de los espíritus que, rodeándole, influyeron sobre él (Jorge Brandes, cit. en Sanín, 1977: 202s.).

Sanín Cano asume esta teoría y, así las cosas, no se trata tanto de que abandone la teoría del arte como fenómeno puramente autónomo como de que ponga, a su lado, otra teoría según la cual el arte es también un fenómeno enraizado histórica y socialmente, para cuya comprensión es necesario reconstruir el ambiente espiritual en el que

tiene origen (Cf. Jiménez, 1992: 85, 88s.). Y este enraizamiento espiritual implica también la posibilidad de juzgar un libro, de manera no estrictamente autonomista, por la influencia o los efectos que tenga sobre la cultura de su época.¹³

Al desprenderse de la concepción puramente autonomista del arte, y hacerse así más sensible a las situaciones específicas en las que se produce la cultura, Sanín Cano comenzó a manifestar cierto interés en la naturaleza de una posible cultura hispanoamericana. Uno de los rasgos interesantes de esta exploración es que, a diferencia de lo que había ocurrido en los primeros nacionalismos, Sanín Cano se niega a confundir la diferencia nacional o regional —esto es, los rasgos distintivos y particulares— con la identidad nacional o regional. Para él siempre seguirá siendo cierto que el fundamento de una tal identidad no pueden ser el aislamiento, ni la tradición sólo por ser tradición, ni lo meramente distintivo. En consecuencia con su concepción de la cultura como algo cuya naturaleza misma es dinámica, que sólo puede cumplirse a través de la transformación constante, su interés no es defender la identidad nacional tal como se ha constituido, tal como ya existe, sino más bien promover la búsqueda de una identidad hispanoamericana a través del intercambio cultural y el conocimiento mutuo. Apostar de esta manera por la *construcción* de una unidad cultural hispanoamericana no es lo mismo que defender una identidad nacional que se considera preexistente, pues en este último caso la tradición —naturalmente, en nuestro caso, la tradición hispánica— se convierte en garante de la legitimidad de lo ya existente y en baluarte contra cualquier innovación cultural. En el primero, por el contrario, se entiende que la unidad cultural es una obra en proceso de construcción que, para ser realizada plenamente, exige abrirse a las novedades y las posibilidades inexploradas. Implica ser consciente de las falencias y problemas de nuestra modernidad parcial y abordar la tarea de superarlas. La vida intelectual de Sanín Cano, sobre todo por la amplitud de sus horizontes y su preocupación constante por la formación del futuro, resulta ejemplar para este esfuerzo de constituir identidad hispanoamericana.

¹³ Véase, por ejemplo, sus juicios sobre Ibsen en “Ibsen o el carácter” [1932].

Bibliografía

- Barney-Cabrera, Eugenio (1970). *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Baudelaire, Charles (1984). *Escritos sobre literatura*. Trad. de Carlos Pujol. Barcelona: Bruguera.
- Caro, Miguel Antonio (1951). La religión y la poesía. *Artículos y discursos*. Bogotá: Editorial Iqueima.
- Castillo, Eduardo (1965). La poesía y los poetas jóvenes de Colombia. *Tinta perdida: prosas*. Bogotá: Ministerio de Educación.
- Cobo Borda, Gustavo (1989). Prólogo. En: Sanín Cano, Baldomero. *El oficio del lector*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Collingwood, R. G. (1960). *Los principios del arte*. Trad. de Horacio Flórez Sánchez. México: Fondo de Cultura Económica.
- Deas, Malcolm (1993). *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Greenberg, Clement (1986). Towards a Newer Laocoon. *The Collected Essays and Criticism, 1*. Chicago: The Chicago University Press. pp.23-38.
- Gutiérrez Gómez, Alba Cecilia (2004). Temas, formas e ideas en el arte académico colombiano (1870-1930). En: AA. VV. *Los criterios de la crítica en el arte colombiano del siglo XX*. Informe de investigación. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Gutiérrez Girardot, Rafael (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jaramillo Uribe, Jaime (1997). *El pensamiento colombiano del siglo XIX*. Bogotá: Planeta.
- Jiménez, David (1992). *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional y Colcultura.
- _____ (1994). *Fin de siglo, decadencia y modernidad: ensayos sobre el decadentismo en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional y Colcultura.
- Kant, Emmanuel (1998). *Crítica del Juicio*. Trd. de Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe.
- Medina, Álvaro (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Mora, Luis María (1972). Los contertulios de la Gruta simbólica. *Croniquillas de mi ciudad*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular. 2ª ed.
- Nietzsche, Friedrich (1982). *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.
- Núñez, Rafael (1952). Poesía. *Diccionario político*. Bogotá: Editorial A. B. C.
- Rama, Ángel (2006). *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Selección y prólogo de Carlos Sánchez Lozano. Medellín: Universidad de Antioquia.

- Robledo, Eusebio (1930). *Principios generales de estética y compendio de la historia de la literatura española*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Rubiano Caballero, Germán (1977). Pintura y escultura a mediados del XIX y primeras décadas del XX. *Historia del arte colombiano*. Bogotá: Salvat. pp. 1289-1306.
- Sanín Cano, Baldomero (1932). Una gran aventura: El arte. Conferencia. *Crítica y arte*. Bogotá: Librería Nueva. pp. 233-264.
- _____ (1977). *Escritos*. Selección y prólogo Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- _____ (1989). *El oficio del lector*. Compilación, prólogo y cronología de Juan Gustavo Cobo Borda. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Schopenhauer, Arthur (2003). *El mundo como voluntad y representación. Complementos*. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María. Madrid: Trotta.
- Téllez, Hernando (1977). Sanín Cano. En: Sanín Cano, Baldomero. *Escritos*. Selección y prólogo Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Uribe Ferrer, René (1984). Prólogo. En: Sanín Cano, Baldomero. *Letras colombianas*. Medellín: Asamblea Departamental de Antioquia.

Daniel Jerónimo Tobón

Magíster en filosofía de la Universidad de Antioquia. Docente del Instituto de Filosofía de la misma universidad.

Publicaciones:

- Henaó Durán, Juan Carlos y Tobón Giraldo, Daniel Jerónimo. (Julio-diciembre, 2001). Vidales, Vallejo, Vanguardia. *Estudios de Literatura Colombiana*. Medellín. No. 9. pp. 33-52.
- Estripeaut-Bourjac, Marie; Henaó Durán, Juan Carlos; Tobón Giraldo, Daniel Jerónimo. (Julio-diciembre, 2002). Luis Vidales y la vanguardia: un debate. *Estudios de Literatura Colombiana*. Medellín. No. 11. pp. 91-98.
- Ramírez Pérez, Paola Andrea y Tobón Giraldo, Daniel Jerónimo. (Julio-diciembre, 2006). Repertorio bibliográfico: Arte, estética e historia del arte en Colombia 1870-1929. *Revista Interamericana de Bibliotecología*. Medellín. Vol. 29. No. 2. pp. 43-60.
- Tobón Giraldo, Daniel Jerónimo. (2008). El caso de Mr. Mutt: autoridad y razón en el «mundo del arte». En: D. L. Arango, J. Domínguez, C. A. Fernández. *Moderno, posmoderno, contemporáneo*. Medellín: La Carreta Editores.