

***Cien años de soledad* y el realismo mágico: reflexiones sobre una ilusión.**

LEMUS, Víctor (UFRJ)

¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, otro mundo? [...] Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage...

Julio Cortázar, *Rayuela*.

A fines de la década de 1930, Jorge Luis Borges, para probar que su inagotable talento permanecía intacto tras un severo accidente que lo dejó postrado, escribió: “Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo –cuando no un párrafo o un nombre– de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aún más notoria.” (BORGES, 1998, p. 449 – 450.) Semejante es el destino de la experiencia estética que propician las obras de arte.

Roberto Bolaño –para algunos el hijo perverso de Borges–, en una de sus agudas divagaciones, afirmó, también a respecto del *Quijote*, que éste era un clásico porque, entre otras cosas, resiste a sus traductores. La popularidad de la obra de Cervantes, decía él, se da inclusive en tierras donde no se habla español, y tanto Sterne como Dickens, entre otros grandes novelistas, le deben mucho a pesar de no haberlo leído en el original y sin haber experimentado directamente “...el lujo verbal ni el ritmo ni la fuerza de la prosodia cervantina que obviamente cualquier traducción, por buena que sea, desdibuja o disuelve.” (BOLAÑO, 2006, p. 222.) En la línea de esas consideraciones, Bolaño recomendaba:

¿Cómo reconocer una obra de arte? ¿Cómo separarla, aunque sólo sea un momento, de su aparato crítico, de sus exégetas, de sus incansables plagarios, de sus ninguneadores, de su final destino de soledad? Es fácil. Hay que traducirla. Que el traductor no sea una lumbrera. Hay que arrancarle páginas al azar. Hay que dejarla tirada en un desván. Si después de todo esto aparece un joven y la lee, y tras leerla la hace suya, y le es fiel (o infiel, qué más da) y la reinterpreta y la acompaña en su viaje a los límites y ambos se enriquecen y el joven añade un gramo de valor a su valor natural, estamos ante algo, una máquina o un libro, capaz de hablar a todos los seres humanos: no un campo labrado sino una montaña, no la imagen del bosque oscuro sino el bosque oscuro, no una bandada de pájaros sino el Ruiseñor. (BOLAÑO, 2006, p. 223 – 224.)

No es diferente el modo de existencia de la fama en la que reposa *Cien años de soledad* (declarado recientemente por Carlos Fuentes “...el *Quijote* americano” – FUENTES, 2007)ⁱ, obra que gozó –como lo atestigua Tomás Eloy Martínez en un recuento de aquellos días en que la obra de Gabriel García Márquez vio la luz por vez primeraⁱⁱ– de la aceptación inmediata de los lectores, lo que la tornó objeto de innumerables traducciones.

Desde su aparición, *Cien años de soledad* fue saludada con beneplácito por la crítica, y esas albricias no eran sólo para ella en tanto obra individual: era el reconocimiento a un nuevo camino que se abría en la historia de la literatura latinoamericana y mundial en una originalísima propuesta estética que magnificaba el poder de la imaginación y de la fantasía aunadas a la crítica feroz de la razón moderna

rebasando el criticismo reductor. Su capacidad de generar extrañeza, espanto y perplejidades fueron –y siguen siendo– tales, que en cierta ocasión, una de sus lectoras, rusa, le escribió a García Márquez diciéndole que había transcrito la novela sólo para saber qué estaba pensando su autor mientras la escribía. Era ese poder instigador que estaba siendo recibido con alborozo en aquella hora.

En su estética, *Cien años de soledad* se tornaba la principal referencia (aunque no la única ni la primera: para ello baste recordar los nombres pioneros y célebres de Juan Rulfo, Arturo Uslar Pietri y Alejo Carpentier, entre otros) del realismo mágico que esta obra postulaba contra las formas del realismo vigentes y que, a pesar de las variadas adjetivaciones (socialista, crítico, social, etc.), los unía un elemento en común, a saber: la influencia –de la que no se podían liberar a pesar de tanto debate y ajuste de cuentas– de entender la literatura como indisociable de la palabra-espejo, de la palabra-valor, de la palabra representacional. Si es verdad que hacía casi ciento cincuenta años que Stendhal había afirmado que la novela era como un espejo que corría a lo largo de un camino, todas las formas del realismo habían compartido este mismo espíritu, diferenciándose en el grado de comprometimiento político-ideológico que cada una de ellas postulaba.

El realismo mágico, en la hora de su aparición, representaba la defensa de un mundo ampliado en el cual no sólo lo empírico y verificable cartesianamente era dado como real: en su concepción entraban el sueño, la tradición oral, el mito, los atavismos y los prejuicios ancestrales, todo lo cual significaba abrirle la puerta a un nuevo aire en un momento –1967– en que la humanidad, y principalmente la juventud, aprestaba sus energías para jugarse tal vez una de sus últimas cartas contra el empobrecimiento de la vida en el capitalismo, cuestionando de refilón el modelo de razón en que se basaba la vida empobrecida en que había desembocado el sueño de la modernidad. Así, los fundamentos filosóficos del realismo mágico asentaban en un cierto anticapitalismo romántico de buen tono que daba origen a una literatura atractiva.

En la exégesis infinita de que ya fue objeto, *Cien años de soledad* ha sido leída como metáfora de la historia de la Humanidad, de América Latina o de Colombia. Por lo que respecta al Continente, la novela de García Márquez lo representa como una tierra mágica en que ni la física newtoniana ni el racionalismo cartesiano tienen la última palabra en la explicación de las leyes que gobiernan el mundo. Macondo –o América Latina– es una tierra de alegría festiva en la que jóvenes hermosas se van volando, los gitanos hablan con los objetos, del incesto pueden nacer niños con cola de cerdo, la peste del insomnio puede reorganizar el conocimiento del mundo y los muertos se le aparecen a los vivos determinando el ritmo de las migraciones y la fundación de ciudades. En esa visión, las leyes de lo verificable racionalmente conviven con el mito sin chocarse; inclusive, éste llega a hacer las veces de aquéllas.

Al hablar de *Cien años de soledad*, Gabriel García Márquez siempre afirmó que para él la realidad latinoamericana era más compleja que la realidad europea, y es por eso que para contarla era necesario otro tipo de realismo, ese que se ha adjetivado como “mágico”. Sin embargo, no hay que olvidarse de que América latina siempre fue una tierra de excepción.

Hugo Achugar dice que, según Ernesto Mejía Sánchez, “...el primero en usar la expresión ‘nuestra América’ fue el poeta neogranadino Hernando Domínguez Camargo, en su alabanza a Cartagena de Indias, obra publicada en Madrid en 1676, como contraste con Europa.” (ACHUGAR, 1994, p. 637.) La formulación de este sentido de pertenencia no lo era apenas como patria chica, ni como uno de los tantos territorios que

conformaban el imperio de Felipe II (muerto ya en aquella España gobernada por el enclenque Carlos II, *El Hechizado*, en quien daba sus últimos estertores la Casa de Austria) en cuyo suelo no se ponía el sol: lo era también en sentido ideológico, como aspiración o alteridad radical para la ya por entonces “vieja Europa”, en los primordios del capitalismo y de la modernidad.

Dentro de los primeros navíos que cruzaron el Atlántico no vinieron a América solamente españoles, portugueses, holandeses y franceses ávidos de riquezas y tesoros: junto con ellos vino todo un imaginario cuya fuerza fue tal que sentó las bases para el establecimiento de la “esencia” y el “ser” de las nuevas tierras, dotándolas de una “ontología” que de manera ideológica pervive hasta hoy. En contraposición a la visión negativa (que por razones utilitarias los conquistadores y colonizadores, transformados en “encomenderos”, fomentaron con el objetivo de instaurar bajo su tutela las instituciones de la colonia que irían a ejercer el control de las riquezas), en la cual América es vista bajo la óptica religiosa y es “escrita” como un espacio de degradación, de pecado y de mal, y Europa y el cristianismo, en esa narrativa, aparecen como los salvadores del nuevo continente –tarea para la cual tanto la espada como la cruz serían herramientas igualmente eficaces–, surgió un archivo imagético de signo positivo, presente en los *Diarios*, *Cartas* e *Historias* escritos por los descubridores, exploradores y colonizadores, en el cual América aparece como el territorio del bien y de la utopía posible, y sus habitantes como seres no corrompidos. A pesar de sus diferencias, en ambas visiones reposa la imagen de un continente que constituye la alteridad radical de Europa, y desde entonces América es vista como tierra de lo descomunal, de lo desaforado, ora atroz, ora fabulosa, donde aún es posible lo que ya para aquel entonces era inimaginable en una Europa desbravada por la religión, las leyes y la incipiente razón. Si ya desde los *Diarios* del Almirante surgen los recuerdos frescos de su lectura de *Il Milione*, de Marco Polo (LIENHARD, 1993, p. 46.) –quien sí viajó a las Indias–, bien pronto serán proyectados sobre el Continente las imágenes del Edén pagano, del Paraíso cristiano, de la bucólica Arcadia, de los Reinos de la Abundancia, del mito del Tiempo Feliz, de la Edad de Oro, etc., cuya huella puede rastrearse en Platón, Aristóteles, San Agustín, las *Saturnalias* de Luciano, Joaquín de Fiore, San Francisco de Asís, Tomás Moro, Erasmo de Rotterdam, además de los textos de viajes de Marco Polo y de John de Mandeville.

En esa visión desaforada en la que parece que el “nuevo” Continente nunca fue antes, para decirlo con Pablo Neruda, una tierra “...sin nombre, sin América” (NERUDA, 1976, p. 4.), los nuevos territorios se tornan el espacio de las *Amazonas* (en clara alusión a las mujeres sin un seno que en el imaginario de la cultura griega representaban la alteridad radical a la *polis* dominada por los hombres), de la *Patagonia* (por el nombre del gigante que aparece en el *Primalión*, texto de caballerías de Antonio Pigafetta – ROJAS, 1993, p. 145.), y por eso sus conquistadores se afanaban en buscar *El Dorado*. Así, desde los *Diarios* de Colón y las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés hasta *María*, *Doña Bárbara*, *La vorágine* y tantos otros textos relevantes, América Latina es representada como la alteridad radical al mundo civilizado –en sus aspectos positivos y negativos. Es con esa “ontología” del Continente que entronca *Cien años de soledad* y la propuesta estética del realismo mágico. Si desde finales del siglo XV América representaba la alternativa a una Europa ya envejecida, hoy el movimiento se completa con la crítica de la modernidad, para cuya rigidez asfixiante no se encuentran salidas, a no ser la imagen romántica del continente joven, bronco y bárbaro

modernizado de manera insuficiente, y que presentaría brechas desde las cuales resistir a una civilización petrificada. O al menos es eso lo que se cree.

Uno de los aspectos que permiten entender qué hace de una obra literaria un clásico, es que ésta se abre paso en la floresta de los libros y reordena el canon, que ya no puede ser leído omitiéndola. En el caso de la literatura en español, con toda seguridad *Cien años de soledad* (obra a la que sólo le han bastado cuarenta años de existencia para gozar de unanimidad ante sus lectores y críticos) ocupa un lugar de privilegio en el conjunto de los textos fundamentales de la literatura del Continente. Si bien es verdad que Gabriel García Márquez no es el creador del realismo mágico, hay que reconocer que a partir de él se funda una tradición, no siempre a la altura de tan insigne representante. Y es que con el surgimiento de su novela cumbre se consolida no sólo el llamado realismo mágico, sino una nueva forma de experiencia estética. Es relacionando la tradición a la experiencia estética inaugurada por *Cien años de soledad* que puede dimensionarse el valor de esta obra paradigmática. A partir de ella, los lectores conquistaron nuevos territorios de percepción y deleite, disfrute y cognición, que no poseían antes y que a partir de ahora no podrán serles arrancados fácilmente. Sin embargo, la advertencia dialéctica de que toda conquista implica en una potencial pérdida no debe ser descartada en este ámbito.

William Ospina escribe: “Recuerdo que un día le dije: «Gabo: tú eres ya un autor más leído que el Espíritu Santo, y eso es pecado. ¿Podrías contarme tu secreto?». Me contestó con una sonrisa: «Te lo voy a revelar. Todo consiste en evitar que el lector se despierte».” (OSPINA, 2007.)ⁱⁱⁱ Este postulado, que de tan trillado se ha tornado imprescindible en el realismo mágico, no constituye solamente una reivindicación de la eficacia narrativa en la construcción de un objeto narrativo sin fisuras, sino también, y principalmente, la convicción de que la ficción es imprescindible en la novela – aspiración a la cual el genio de Cervantes desde hace mucho había descartado por falaz–, lo que conduce a una imagen de la literatura en tanto narcótico.

En un texto inconcluso de 1969 –dos años después de la publicación de *Cien años de soledad*–, ya Adorno había dicho que “Se ha tornado manifiesto que todo lo que respecta al arte dejó de ser evidente, tanto en sí mismo como en su relación con el todo, e inclusive su derecho a la existencia.” (ADORNO, s/f, p. 11.) Más tarde, en 1991, Artur C. Danto decretó que se había llegado al “fin del arte”, expresión que significa “...el fin de cierto tipo de relato que ha prevalecido en la historia del arte durante siglos, y ha llegado a su fin al liberarse de los conflictos de una clase inevitable en la era de los manifiestos. (DANTO, 2003, p. 59)^{iv} De cualquier manera, en esta época post-moderna en la que se afirma no ser evidente lo que define a una gran obra de arte (tamaño es la pérdida de referentes valorativos), hoy es evidente que la estética del realismo mágico (no es el único caso, es preciso reconocerlo) ha sido ampliamente apropiada por una “literatura” de dudoso caletre. De Isabel Allende a Paulo Coelho, pasando por Laura Esquivel e innumerables otros y otras, la estética del realismo mágico circula y se enseorea conformando lo que alguien, de manera certera, ha llamado “Disneylandia de lo sagrado”. Aunque aún se mantenga la vieja idea de que no existe una definición estable sobre lo que sea la literatura, así como la duda de si ésta es cognición, documento histórico, reflexión, deleite, entretenimiento, consuelo o compensación, no obstante es bastante seguro que el predominio radical de uno de estos elementos sobre los otros implica en una pérdida sensible del valor estético de la literatura, por lo que el privilegio de la dimensión de entretenimiento y de consuelo en ausencia de los otros

elementos que crean el campo de fuerzas y tensiones que conforman una gran obra constituye la base de la literatura de la compensación narcótica.

Si este siglo que comienza tan mal ha visto multiplicarse exponencialmente el hambre, la miseria, la explotación y las invasiones bárbaras –que son promovidas justamente por las naciones más civilizadas–, provocando la sensación de precariedad y empobrecimiento de los sujetos (a los que ya ni siquiera les cabe tal denominación, ya que como suele decirse, no pasan de un “cuerpo”), también ha visto multiplicarse una literatura de consuelo en la que se opera una vuelta a la naturaleza, a los caminos místicos del apóstol Santiago o a una realidad mágica. Hace algunos años, Georg Lukács dijo que “Comprender la necesidad social de un dado estilo es algo bien diferente de ofrecer una evaluación estética de los efectos artísticos de ese estilo. En estética no prevalece el principio de que «todo comprender es todo perdonar».” (LUKÁCS, 1968, p. 58.) En ese sentido, no basta para reivindicar la estética de la compensación y el consuelo el comprender que ella extrae su necesidad histórica de un mundo en que el hombre se siente expulsado de la naturaleza, absorbido por un mundo industrializado a escala planetaria, en que los hombres se sienten precarios, sujetos a un mundo administrado en el que cada momento se encuentra minuciosamente reticulado, medido y cuantificado, desencantado a tal punto que no sobran más ilusiones. De forma maliciosa, alguien se preguntó un día: si cuestionado sobre su vida, ¿qué respondería un mendigo que durmiera más de doce horas por día y en sus sueños soñara ser un millonario, con grandes banquetes, ropas lujosas y llevara una vida confortable y de gran placer?” Semejantes razonamientos deben estar en la base de lo que sea una literatura que esté a la altura de lo que ocurre en este milenio que se abre, y que no pretenda ser sólo consuelo y compensación ilusoria para un mundo sin corazón.

Tal vez sea por eso que en nuestros días, junto con esa literatura basada en el encantamiento, desconfiando de sus efectos narcóticos, están surgiendo manifestaciones en sentido inverso. Expresiones de una narrativa que se quiere ensayo, como la que es practicada por José Saramago, quien afirma no escribir “novelas”, y cuyos títulos así lo anuncian, o de esos *Bartleby's* que no obstante haberles enmudecido la pluma aún así deciden quedarse en el territorio de la literatura y traen sus reflexiones sobre lo que ésta sea en la era “del fin del arte de contar”, o de esa *Nueva Novela Histórica* que en el mundo hispánico se está multiplicando, son sólo algunos casos de manifestaciones literarias que intentan construir una experiencia estética diferente a la que se apoya en el sueño edificante. Esa nueva experiencia estética, aunque aún no se sepa muy bien cuál será su figura nítida, posee al menos una alegoría precisa que la definirá: la del gordo cocinero que despertará a la princesa encantada de una bofetada, trayéndola de vuelta a su reino devastado que la reclama con urgencia para que deshaga el sortilegio compensatorio que se ha apoderado del mundo y lo ha transformado en el infierno de los dormidos.

Aunque esa historia no le incumbe a *Cien años de soledad*, obra cuyas virtudes le tienen asegurado un merecido lugar de privilegio en la literatura latinoamericana y mundial, parte de esa nueva novelística que parece estarse gestando constituye una defensa del poder de la imaginación que necesita primero reivindicar la fuerza de la materialidad más concreta. En esta época de desconcierto en que lo mediático está en el orden del día y se enseñorean el simulacro postmoderno, la magia, el encantamiento y la ilusión inocua, tal vez la mejor defensa de la imaginación sea promover una experiencia estética que desconfíe de los usos místicos de ella.

Bibliografía

ACHUGAR, Hugo. “La hora americana o el discurso americanista de entreguerras”. In **América Latina: Palavra, Literatura e Cultura. Volume 2 – Emancipação do Discurso**. Organizadora Ana Pizarro. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994, pp. 635 – 662.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, s/f. (Arte & Comunicação, 14)

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BOLAÑO, Roberto. **Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos, (1998 – 2003)**. Edición de Ignacio Echevarría. 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 2006. (Compactos, 363)

BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor del Quijote”. In **Obras Completas 1**. Barcelona: Emecé Editores, 1998, pp. 444 – 450.

DANTO, Arthur C. **Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia**. Traducción de Elena Neerman. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2003. (Transiciones)

LIENHARD, Martín. “Los comienzos de la literatura ‘latinoamericana’: monólogos y diálogos de conquistadores y conquistados”. In **AMÉRICA Latina: Palavra, literatura e cultura. Volume 1. A situação colonial**. Ana Pizarro, organizadora. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993.

LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever”. In **Ensaio sobre literatura**. Coordenação e prefácio de Leandro Konder; tradução de Giseh Vianna Konder. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp. 47 – 99. (Biblioteca do Leitor Moderno, 58)

ROJAS Mix, Miguel. “Los monstruos: ¿mitos de legitimación de la conquista?”. In **AMÉRICA Latina: Palavra, literatura e cultura. Volume 1. A situação colonial**. Ana Pizarro, organizadora. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993.

FUENTES, Carlos. “Cien años de Soledad” es “el Quijote americano”. <http://www.elcomercio.com.pe/EdicionOnline/html/2007-03-26/onEcMundo0697152.html>. (Última consulta, 3/7/2007)

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Presentación del libro y DVD “Gabriel García Márquez. La escritura embrujada.” Entrevista realizada por Conchita Penilla a Gabriel García Márquez, filmada por Yves Billon y Mauricio Martínez-Cavard. In:

<http://www.fuentetajaliteraria.net/catalogo/libro.php?id=45>. (Última consulta, 16/7/2007)

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. “El libro y el viaje que hicieron historia”. In: http://www.lanacion.com.ar/Archivo/nota.asp?nota_id=912918. (Última consulta, 7/6/2007)

“MONUMENTOS: CIEN AÑOS DE SOLEDAD”. In: el-jáuregui. <http://el-jauregui.blogspot.com/2007/03/monumentos-cien-aos-de-soledad.html> (Última consulta, 16/7/2007)

NERUDA, Pablo. *Canto General*. Prólogo y Cronología de Fernando Alegría. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1976.

OSPINA, William, “García Márquez y El Poder de la Poesía.”. In: <http://www.revistanumero.net/N%C3%BAmerosAnteriores/N%C3%BAmero52/Garc%C3%ADaM%C3%A1rquezylpoderdelapoes%C3%ADa/tabid/118/Default.aspx> (Última consulta, 16/7/2007)

ⁱ En uno de los tantos sitios en los que se saluda la edición conmemorativa de la novela cumbre de Gabriel García Márquez hecha por la Real Academia Española de la Lengua, puede leerse: “Precisamente, 'Cien años de soledad' y 'El Quijote' han sido las dos únicas novelas escritas en español que se encuentran entre las 20 mejores de la historia de la literatura universal, según un listado elaborado por un grupo de 125 intelectuales. El jurado, entre los que se encontraban desde Stephen King a Salman Rushdie, basó su selección en la importancia y el aporte que han realizado al universo de las letras estos libros. Posteriormente, se hizo un sondeo entre el público para que votara por su favorita. Además, de las obras de Cervantes y García Márquez, en tan selecta lista se encuentran 'Ana Karenina' y 'Guerra y Paz', de Leon Tolstoi; 'Madame Bovary', de Gustav Flaubert; 'Lolita', de Vladimir Nabokov; 'Las aventuras de Huckleberry Finn', de Mark Twain; y 'Hamlet' y 'El Rey Lear', de William Shakespeare. 'En busca del tiempo perdido', de Marcel Proust; 'Cuentos', de Anton Chejov; 'Middlemarch', de George Eliot; 'Moby Dick', de Herman Melville; 'Grandes esperanzas', de Charles Dickens; 'Dublineses' y 'Ulises', de James Joyce; 'La odisea', de Homero; 'Crimen y castigo', de Fedor Dostoievsky; 'El gran Gatsby', de Francis Scott Fitzgerald; y 'Emma', de Jane Austen, completan la lista.” <http://el-jauregui.blogspot.com/2007/03/monumentos-cien-aos-de-soledad.html>.

ⁱⁱ “Agosto de 1967 fue el mes que cambió la vida de Gabriel García Márquez. Había cumplido 40 años el 6 de marzo de ese año, y en septiembre anterior había puesto punto final a *Cien años de soledad*, su novela de gloria.” (MARTÍNEZ, 2007.)

ⁱⁱⁱ En otro lugar, Gabriel García Márquez ha dicho que “La escritura de ficción es un acto hipnótico. Uno trata de hipnotizar al lector para que no piense sino en el cuento que tú le estas contando y eso requiere una enorme cantidad de clavos, tornillos y bisagras para que no despierte. Eso es lo que llamo la carpintería, es decir es la técnica de contar, la técnica de escribir o la técnica de hacer una película. Una cosa es la inspiración, otra cosa es el argumento, pero cómo contar ese argumento y convertirlo en una verdad literaria que realmente atrape al lector, eso sin la carpintería no se puede”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007.)

^{iv} De manera crítica, Perry Anderson relee las ideas de Danto de la siguiente manera: “Aquí, el “fin del arte” es más filosóficamente anunciado como el colapso de todas las narrativas maestras que dieron un significado acumulativo a las diferentes obras de arte del pasado. [...] El entierro de esa narrativa fue el *pop art*... Para Danto, el *pop art* marcó la entrada de la pintura en la libertad “post-histórica”, en la cual todo lo que es visible se podría tornar obra de arte; un momento cuya epifanía podría ser la caja de jabón en polvo de Warhol. [...] Una vez que no había más una prescripción de modelo de arte, un caramelo podía ser tan aceptable como obra de arte, si como tal fuese propuesto, como podría serlo cualquier otra cosa.” (ANDERSON, 1999, pp. 116 – 117.)