

Elementos y sugerencias para una historia de las ideas estéticas en nuestra América¹

Horacio CERUTTI GULDBERG

Sorteando objeciones en manojo

“... nada tan burdamente péfido como estetizar —o literarizar— una realidad minuciosa y radicalmente inhumana”.

ANTONIO CORNEJO POLAR, en *Escribir en el aire*.

Antes que nada, convendría encarar decididamente una reiterada objeción, que afecta a campos colindantes del quehacer intelectual de modo esterilizador, y que se podría enunciar de manera resumida de la siguiente manera. La disciplina historia de las ideas tiene una impostación idealista que impide aprehender las inserciones —¿u orígenes?— institucionales y colectivos de unos productos socio-culturales llamados ideas. Su condición de relato totalizador, teleológico y progresivo es incapaz *per se* de dar cuenta de un proceso tortuoso, complejo y sin fines explícitos, salvo que sean preconcebidos y, por lo tanto, atribuidos en forma arbitraria. Nuestra América, o cualquier otra de las expresiones insuficientes que históricamente han servido para medio identificarnos — (¿autoidentificarnos?)— es una denominación que alude impropiamente a una ilusión, a una realidad inexistente. Con énfasis mayores o menores, esta objeción, que quizá cabría más bien denominarla como manojo de objeciones ensambladas burdamente, tiene un efecto esterilizador fácil de constatar. En vez de afrontar con decisión la tarea, todo se queda en dispersión de esfuerzos individuales e institucionales y en trabajos pretendidamente monográficos, la mayoría de los cuales no van más allá de la glosa, algunas veces inteligente y sugestiva, de bibliografía secundaria, por muy importante que ésta sea, y cuya repercusión, hasta internacional, no se puede desestimar. Así, el suelo no sólo se mueve, sino que desaparece bajo los pies, y la presuntuosamente presentada como investigación en el área opera como una máquina, que añade perplejidad a la que *ad nauseam* ahoga nuestro mundo.

¹ La base del presente trabajo fue una conferencia magistral pronunciada en el ciclo “Ideas Estéticas en América Latina. Entre la lupa y el caleidoscopio”. Jornadas de ensayo y diálogo hacia una historización, celebradas en el Aula Magna José Vasconcelos del Centro Nacional de las Artes, el 17 de mayo del 2000. Posteriormente apareció con el título “Elementos para una historia de las ideas estéticas en nuestra América”, en *Configuraciones de un filosofar sureador*. Orizaba, Veracruz, Ediciones del Ayuntamiento de Orizaba, 2006, pp. 77-97. [1ª. reimp. corregida.] Esta es una versión reelaborada. Agradezco a Mario Miranda Pacheco sus valiosas sugerencias.

Con esto no pretendo eludir lo que de objeción fuerte pueda contener este manojo. Sin embargo, cuando se examina el asunto más de cerca y con cuidado se advierte que la fuerza de la objeción proviene de la superposición no justificada —ni justificable, según me parece— de diversos niveles de reflexión y lenguaje. Por no advertirlo fracasan también los intentos de superar el manojo en un solo plano.

En lo que sigue pretendo avanzar, siguiendo la estrategia de desactivarlo. Aunque conviene no postergar algunas observaciones preliminares. La disciplina se ha reconocido y ha echado raíces entre nosotros con ese nombre, sin eludir la objeción de idealismo, sino procesándola en su mismo seno. Quizá este sea uno de sus más señalados aportes. El esfuerzo por desarrollar el conocimiento a partir de la disciplina no es equiparable al funcionamiento de una máquina, donde los *in puts* determinan en un automatismo de caja negra sus correspondientes *out puts*. Si Nuestra América no es una realidad completa y acabada en sus perfiles, no deja de aparecer y reaparecer en la materialidad misma de aquello que se pretende historiar, aunque más no sea —¡y no es poca cosa!— como proyección deseable. Pero, y éste es un matiz decisivo, esa misma entidad *projectual* no puede empañar la aprehensión de las ocasiones en que su efectividad es comprobable y hasta evidente.

Se trata, en suma, de dar un impulso —ojalá cualitativo— renovado a una tarea nunca abandonada y nunca del todo cuajada. De modo directo: poniendo manos a la obra sin más dilaciones. Indirecto u oblicuo, proponiendo sobre la marcha respuestas más adecuadas al manojo que obstaculiza las objeciones. Ni más ni menos.

¿Para qué historia de las ideas estéticas?

“Nuestra evolución hacia la autodeterminación estética no depende de nuestra sensibilidad exclusivamente, sino de nuestra mentalidad estética en especial; es decir, advertiremos que los conocimientos científicos del arte resultan hoy indispensables para nuestra autodeterminación estética. Si ejercemos la soberanía conceptual respecto a nuestra cultura estética, lograremos el desarrollo estético que nos conviene. Nuestra dependencia también fue y es estética”.

JUAN ACHA

La desarticulación de la memoria colectiva ha sido un instrumento eficaz en el ejercicio de extendidas formas de dominación con objetivos de explotación y expolio económico en la historia mundial. A veces se nos pierde de vista que hemos atravesado también situaciones coloniales, muchos de cuyos rasgos todavía perviven en el lenguaje y en hábitos culturales. Para aprehender lo que vino después de esas situaciones coloniales, todo lo *sui generis* que sea menester caracterizarlas, sólo contamos con la terminología de situaciones de dependencia. Y esta terminología es sugestiva, aún cuando las elaboraciones teóricas contrastantes en que se consolidó y adquirió repercusión importante en el debate institucional hayan sido insuficientes. Es más, lejos de todo fácil anacronismo, su (re)uso no sólo reclama esfuerzo teórico renovado, sino que quiere expresar, al menos en

mi caso, la agudización de fenómenos incipientes en su momento, y que ahora se presentan con vigor abrumador. Cabe mencionar, por ejemplo, un aspecto no marginal del *corpus* de ideas referido, el que las decisiones que afectan a quienes habitan en esta región del globo se tomen de manera sistemática en otra parte y por quienes responden a otros intereses, que no son los de los afectados.² En todo caso, esas situaciones posteriores (post) a las coloniales requieren de una recuperación de la memoria para poder otorgar algún sentido a la existencia y al quehacer individual y colectivo.

Por supuesto, memoria quiere decir articulación explícita de la relación entre recuerdo y olvido en los procesos de selección y exclusión que les son inherentes. Reorganizar una memoria en estas situaciones sólo puede consistir en una tarea rebelde e insumisa que tiene el objetivo expresamente asumido de quedar en mejores condiciones para ejercer hoy una reflexión estética con rigor y fecundidad. Rigor para dar cuenta cabal de aquellas manifestaciones artísticas a que se refieren, y fecundidad para estimular la producción y hasta la proliferación de unas y otras, obras e interpretaciones. A sabiendas de que esta manera de hablar (obras e interpretaciones o ideas estéticas) no es más que una aproximación preliminar y provisoria a una relación entrañable y mutuamente constituyente, lo que quiero apuntar es que contar con memoria posibilita una reflexión con enjundia por enraizada, y que esa relación entre memoria y ejercicio actual de la reflexión es necesaria en nuestra situación, so pena de realizar un esfuerzo sin sentido.³

¿Cómo realizar esa ansiada historia (historiografía)?

“Hay que continuar esforzándose por alcanzar un lenguaje que sea capaz de hacer frente a la confusión”.

ARNOLD HAUSER

La respuesta a la pregunta que plantea el título de este apartado sería algo así como: “para realizar esa ansiada historia se debe realizar algo así como caminar sobre una cornisa con equilibrio inestable para intentar proferir una interpretación integradora que incluya dimensiones analíticas en lo que los fenómenos mismos requieran en su reconstrucción”. Por supuesto, pretendiendo articular, con la provisionalidad urgente, a estos menesteres, totalizaciones y fragmentos.

Más adelante examinaré una manifestación de la actitud que parece posibilitar lo que propongo, y que ejemplifica, de maneja magistral y paradigmática, aquella orientación, aquel *surearse*

² Cf. Roberta Traspadini, *A teoria da (Inter)dependência de Fernando Henrique Cardoso*. Río de Janeiro, Topbooks, 1999, 174 pp.; Roberto Hernández, *Cardoso-Marini: un debate inconcluso. Desarrollo, dependencia y democracia en América Latina*. Tesis. México, UNAM, 2004, y Roberto Hernández, “La dependencia a debate” en *Latinoamérica*, vol. 1, núm. 40. México, UNAM, CCYDEL, 2005, pp. 11-54.

³ Remito a mis trabajos “Identidad y dependencia culturales”, en *Enciclopedia Iberoamericana de la Filosofía*. David Sobrevilla, edit., *Filosofía de la cultura*, vol. 15. Valladolid, Trotta / CSIC, 1998, pp. 131-144; Horacio Cerutti Guldberg, *Filosofar desde Nuestra América. Ensayo problematizador de su modus operandi*. México, Miguel Ángel Porrúa, 2000, 203 pp.

inestimable que encontrará con gran perspicacia Rafael Gutiérrez Girardot (1928-2005) en las obras de Pedro Henríquez Ureña: la edad de oro está por delante...⁴

La voluntad de incluirse decididamente, de adscribirse a una tradición intelectual comporta ventajas y desventajas, ampliación de miras y zonas de poca visibilidad. Trabajar en historia de las ideas hoy en Nuestra América implica advertir los riesgos de pérdida de historicidad, de evasión de lo histórico, que se presenta en lo que Arturo Roig ha caracterizado como ontologismos y esteticismos. Para lo que nos incumbe, esteticismos que han terminado por vaciar de sentido a una realidad histórica compleja, y, sobre todo, conflictiva que queda edulcorada así por un tratamiento de belleza que enmascara.⁵

Sólo si nos hacemos cargo de la tradición de la historia de las ideas estaríamos en condiciones de desecharla, lo que no es nuestro caso, continuarla o recrearla. En estos dos últimos énfasis “la cuestión crucial es la del sentido de su práctica”. Y así lo ha puesto en evidencia en un sugerente artículo Yamandú Acosta, cuando pasa revista “en forma abierta [a] cinco órdenes de cuestiones para motivar la reflexión y el debate”,⁶ los cuales pueden enunciarse como sigue: objeto de la disciplina, ideas y/o ideologías, interna o externa, historiografía (relatos), categorías. Yamandú Acosta efectúa un repaso de los avances de la disciplina en América Latina desde las décadas de 1940, 1950 y hasta la de 1990, para afirmar la necesidad de retrabajarla asimilando la discusión que se propone desde la narrativa de la *globalización* y la sensibilidad posmoderna. Antes, en artículos y en un texto editado de manera póstuma, el colega Javier Sasso (1943-1997), también uruguayo, había planteado críticas a la historiografía de la filosofía latinoamericana, y había reclamado la posibilidad de abrir otras vías de interpretación a partir de la base documental puesta a disposición por los historiadores de las ideas de generaciones anteriores.

Esta pretensión parecería del todo justificada, aunque requiere de una doble condición, al menos para efectivizarse plenamente. Primero había que interpretar en forma pertinente lo que plantean los investigadores a que se hace referencia, y, segundo habría de internarse, con todo rigor, en las fuentes y dejar abiertas las puertas para una posible ampliación de la base documental.

⁴ Rafael Gutiérrez Girardot, *Aproximaciones*. Bogotá, Procultura, 1986, 157 pp., y también *Pensamiento hispanoamericano*. Prólogo de R. H. Moreno Durán. México, UNAM, 2006, 441 pp. Remito también a mi estudio “Pensador generoso”, en Jorge Tena Reyes, edit., *Ponencias de la Semana Internacional de Homenaje a Pedro Henríquez Ureña en el cincuentenario de su muerte 1946-1996*. Santo Domingo, Secretaría de Estado de Educación / Bellas Artes / Cultos, 1996, pp. 148-178, reproducido en Mario Magallón Anaya y Horacio Cerutti Guldberg, *Historia de las ideas latinoamericanas. ¿Disciplina fenecida?* México, Casa Juan Pablos / Universidad de la Ciudad de México, 2003, pp. 153-170.

⁵ Cf. sobre la obra de Arturo Roig los trabajos de Carlos Pérez Zavala, *Arturo Andrés Roig, La filosofía como compromiso*. Río Cuarto, Argentina, Universidad Nacional de Río Cuarto / ICALA, [s.f.], 197 pp. Hay una segunda edición corregida y aumentada, 2005, 265 pp., y Sonia Mirna Lenina Carreto Blanco, “La filosofía de los calibanes y la teoría poscolonial”, en *Revista de Filosofía*, vol. 1, núm. 28. Maracaibo, Universidad del Zulia, 1998, pp. 9-34. Un enfoque semejante también en Juan Acha, (1916-1995): *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*. Toluca, UAEM / UNAM, 1996, p. 128. La propuesta estética de Roig ha cuajado recientemente en un valioso trabajo: “Arte impuro y lenguaje. Bases teóricas e históricas para una estética motivacional”, en *Pensares y Quehaceres. Revista de Políticas de la Filosofía*. México, núm. 0, año 1, mayo-octubre, 2004, pp. 9-24.

⁶ “Consideraciones sobre la historiografía de la historia de las ideas en América Latina”, en *Cuadernos del CLAEH*, 2ª serie, núm. 83-84, año 24. Montevideo, 1999, p. 274.

Por desgracia, creo que ninguna de las dos condiciones se cumplió en el esfuerzo de Javier. Por un lado, porque en contra de su propia propuesta, globaliza esfuerzos intelectuales inconmensurables, aunque ligados, como los de Zea y los de Roig. En segundo, porque el acceso a las fuentes que refiere es incompleto o falto de la precisión indispensable. Con todo, su propuesta de revisar la *escena*, o lo que yo preferiría denominar la *puesta en escena* de la historia de las ideas por parte de la historiografía, parece sugerente, y ayuda a evitar apresuradas y hasta excluyentes totalizaciones.

Por otra parte, la extensión —a mi juicio incorrecta— de la categoría de normalización a ámbitos que no le son propios confunde más que aclara no sólo la propuesta de Francisco Romero, sino la canonización ulterior de la misma.⁷

Esto quiere decir, me parece, que un ejercicio fecundo de la disciplina requiere satisfacer ciertas cotas mínimas de información, erudición, rigor y entrenamiento para los cuales no existen —es verdad— condiciones institucionales adecuadas, ni órganos de debate específicos. Esta es una tarea aún pendiente. Por eso, quizás y para colmo, surgen esbozos con buenas intenciones, pero sumamente inconsistentes en el ámbito mismo de lo que nos ocupa: la historia de las ideas estéticas. Lo parecido no es sin más igual y el procedimiento de asemejar todo en el plano intelectual, mientras se predica el respeto a las diferencias culturales no produce más que frustración.⁸ Porque, y esto es decisivo, la labor disciplinaria no se puede quedar en un gesto, y el retorno a las fuentes es una exigencia seria, que incluye explicitar qué se entiende por tales, y cuáles son los límites de su *corpus*, siempre provisionales, por supuesto.

No alcanza con un gesto que deja permanentemente en el aire la cuestión del sentido y que elude una y otra vez la consideración rigurosa y pertinente de los contextos de producción y recepción.⁹

⁷ Javier Sasso, *La filosofía latinoamericana y las construcciones de su historia*. Caracas, Monte Ávila / Cátedra / UNESCO/Embajada de España, 1998, 228 pp. Sobre Romero remito a mis trabajos: *Hacia una metodología de la historia de las ideas (filosóficas) en América Latina*, 2ª ed. México, Miguel Ángel Porrúa / UNAM, 1997, pp. 122-137 y *Experiencias en el tiempo*. Morelia, Jitanjáfora, 2001, pp. 37-66.

⁸ Una ejemplo de estas frustraciones es la que produce la lectura del trabajo de Gabriel Castillo: "América Latina como aporía: las estéticas nocturnas", en *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, núm. 31. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998, pp. 30-51.

⁹ A propósito, es interesante anotar lo que se consigna bajo la entrada correspondiente de *Semiótica; Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1980. [1ª reimp. 1980.]. En principio el "sentido es indefinible" y se manifiesta como "significación articulada". Más allá de estas consideraciones se cae en un ámbito de imprecisión "a menos que se hicieran intervenir presupuestos metafísicos de graves consecuencias" (p. 373). Por su parte, José Ferrater Mora, en su *Diccionario de filosofía*, encuentra "El pleno sentido equiparado a la perfección de la realidad", y afirma que "es el nombre de un concepto límite".

Un ejemplo en busca de una actitud fecundante

“El arte ha sido tolerado como las bellas cortesanas, por el placer que daba a los sentidos, pagado para ataviarse a pleno lujo y lujuria, mas siempre que su carne y su alma se subordinaran a los poderes constituidos, religiosos, económicos y últimamente políticos y sociales”.

JUAN LARREA

Un modo de introducirnos al tema de las vanguardias sería empezar citando algunas de las palabras conclusivas, demoledoras en su constatación, de Eric Hobsbawm, en su conferencia “Behind the Times”, impartida en las Walter Neurath Memorial Lectures de 1998. “Sin embargo, como incluso la Bauhaus descubrió, cambiar la sociedad es algo más de lo que pueden conseguir las escuelas de arte y de diseño por sí solas. Y eso no se ha conseguido”.¹⁰

Y, en consonancia, según Hobsbawm, las vanguardias no consiguieron tampoco expresar su tiempo en formas artísticas. Ni expresarlo, ni cambiarlo. No pudieron expresar la modernidad (“La modernidad reside en los tiempos cambiantes no en las artes que tratan de expresarlos”.¹¹) y no lograron ganar la batalla contra *la obsolescencia tecnológica*.

El diagnóstico, de este modo, se vuelve implacable:

La cara de la pintura de vanguardia es que se convirtió en el único arte viviente que quedaba, pero la cruz es que al público no le gustaba. La pintura abstracta no empezó a cotizarse a precios elevados hasta la guerra fría cuando, por cierto, se benefició de la hostilidad que Hitler y Stalin habían mostrado hacia ella. Y así se convirtió en una suerte de arte oficial del “mundo libre” contra el “totalitarismo”: curioso destino para los enemigos de los convencionalismos burgueses.¹²

Y las preguntas se suceden sin respuestas a la vista:

No sabría responder adecuadamente por qué entre 1905 y 1914 la vanguardia rompió deliberadamente esa continuidad con el pasado, pero lo que está claro es que, una vez lo hubo hecho, emprendió sin remedio su viaje a ninguna parte. ¿Qué podía hacer la pintura una vez que había abandonado el lenguaje tradicional de la reproducción o se había apartado de su lenguaje convencional lo suficiente como para hacerlo incomprensible? ¿Qué podía comunicar? ¿Hacia dónde iba el nuevo arte?¹³

Para culminar en una constatación inapelable: “Lo que hay que tener en cuenta de las artes verdaderamente revolucionarias es que fueron aceptadas por las masas porque tenían algo que

¹⁰ *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo xx*. Barcelona, Crítica, 1999, p. 47.

¹¹ *Ibidem*, p. 14.

¹² *Ibid.*, p. 23.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

comunicarles. Sólo en el arte de vanguardia el medio es el mensaje. En la vida real, el medio experimentó una revolución a favor del mensaje”.¹⁴ Y continúa:

En resumen, es imposible negar que la verdadera revolución en el arte del siglo xx no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo, sino que se dio fuera del ámbito de lo que se reconoce formalmente como “arte”. Esa revolución fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético. Y en primer lugar, sin duda, fue obra del cine, hijo de la fotografía y arte capital del siglo xx. El *Guernica* de Picasso es, como obra de arte, incomparablemente más impresionante que *Lo que el viento se llevó*, de Selznick, pero desde un punto de vista técnico ésta es una obra más revolucionaria.¹⁵

Aquí es donde viene a cuento nuestro Juan Larrea (1895-1980), nuestro por muchos motivos, el más entrañable: por su propia decisión epistémico-poética, como tendremos ocasión de apreciar.

En 1944 la revista-editorial *Cuadernos Americanos*, que había ayudado a fundar, y a cuyas legendarias secciones había dado nombre con su verba poética *sugerentísima*: “Nuestro Tiempo”, “Aventura del Pensamiento”, “Presencia del Pasado”, “Dimensión Imaginaria”, le publica su *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. Para apreciar cabalmente las raíces de la matriz simbólico-poética, desde la cual se elabora su reflexión crítica es menester hacer referencia a otra obra suya capital, publicada en dos volúmenes el año anterior, por la misma editorial. En *Rendición de espíritu. Introducción a un mundo nuevo* había señalado: “menester es concluir que tal diferencia [la esencial que existe entre los términos *dormido* y *despierto*] procede exclusivamente del embrague o desembrague, de la conexión o desconexión del estado de conciencia con la realidad del mundo objetivo”.¹⁶

El sueño es, en definitiva, el elemento constituyente del impulso creador, poético, en su sentido más pleno. “Sucede, pues, que cuando se emplean en estas condiciones los términos *dormido* y *despierto* se distinguen dos estados de conciencia diferentes, mas ambos propios del sueño, uno del sueño imaginado o ensueño, y el otro de su antítesis, el sueño racionalista”.¹⁷

El tiempo del surrealismo había estado enmarcado entre los años 1918 y 1939, y en este movimiento —mucho más que un intrascendente estilo, en sus palabras— se darían cita diversos afluentes: Nerval, Freud, romanticismo, superrealismo de Apollinaire, la videncia de Rimbaud, Novalis de modo eminente, la supervisión de Rubén Darío, cubismo, Dadá, humor negro, unanimismo de grupo de Walt Whitman. En paralelismo con Nerval, los surrealistas buscarán el acoplamiento entre sueño y realidad. Breton, en sus dos manifiestos de 1924 y 1930, mostrará el itinerario desde la búsqueda de la superrealidad, echando mano del hipnotismo, la *mediumnidad* y la escritura

¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 34-36. Sobre las vanguardias en nuestra América cf. Arturo Roig, *Caminos de la filosofía latinoamericana*. Maracaibo, Universidad del Zulia, 2001, pp. 103-113. La posición de Larrea sobre Picasso aparece sugerentemente delineada en: “Toma del *Guernica* y liberación del arte de la pintura”, aparecido inicialmente en *Cuadernos Americanos*, marzo-abril, 1948, pp. 235-257 y reproducido en la interesante antología elaborada por Teresa Waisman: *Juan Larrea. Apogeo del mito*. México, CEESTEM / Nueva Imagen, 1983, pp. 291-313.

¹⁶ México, *Cuadernos Americanos*, vol. I. 1943, p. 225. Agradezco a Jaime Vilchis el haberme llamado la atención de nueva cuenta sobre la sugerente obra de Larrea.

¹⁷ *Ibidem*, p. 229.

automática, hasta la conversión en iglesia para negar en la práctica sus teorías. Según Larrea no tuvieron los surrealistas capacidad para experimentar a fondo la religiosidad como la Teología Mística lo permite. Se quedaron más acá. Sólo en “ciertos pequeños juegos sin trascendencia ni significación”.¹⁸

De lo que estéticamente se trataba, según él, era de dar el paso del surrealismo a la realidad. Y este tránsito sólo se haría posible con el reconocimiento apocalíptico del fin de Occidente, suficientemente visible en diversos sueños premonitorios, pero estos aspectos radicales, con presencia virtual en la propia tendencialidad del movimiento, quedaron ocultos a los ojos de sus protagonistas, en una especie de censura psíquica colectiva, particularmente evidente en el “caso Brauner”. Hasta aquí llegarían los surrealistas incluso en la diáspora. “En los cuatro años de su dispersión nada han producido que signifique el menor adelanto. Su mensaje decisivo era, a lo que parece, el “caso Brauner”.¹⁹

Con todo, al formar un *egrégores*, en terminología de Pierre Mabille,²⁰ alientan la convicción de que estado de conciencia es equivalente a estado de videncia, y permiten avanzar en la aclaración de las combinatorias innumerables de complejas simbologías, para atisbar (ojo en vagina —ser conocido—, ojo cuerno —ser conocedor—) jeroglíficamente una concepción de la historia. “La Historia se define así como un sueño donde se realizan los deseos de la Humanidad”.²¹

El poeta bilbaíno empuña la dialéctica como un arma, y ejercerla le permite afirmar taxativamente que el mundo de la Realidad (con mayúscula) es el Nuevo Mundo.²²

Dejémosle la palabra y leámoslo en su impecable expresión:

Haciendo funcionar sobre estos datos la calculadora imaginativa, se obtiene el siguiente resultado: el surrealismo, último producto poético del mundo occidental en su tendencia a su superación futura, indica y revela que el reino de la Realidad se ubica en el Nuevo Mundo y se relaciona con el contenido de los sucesos españoles, con su “mito inmenso”.²³

Y continúa:

En este nuevo continente se ubica el solar de la Realidad. En él, el Occidente se sublima en la Universalidad rindiendo su profecía y su legado. [...] se vislumbra aquí una copulación inminente entre dos series de términos disociados: objetivo y subjetivo; intuición y razón, realidad geográfica

¹⁸ Juan Larrea, *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. México, Cuadernos Americanos, 1944, p. 23.

¹⁹ *Ibidem*, p. 60. Así pude constatarlo en una magnífica exposición sobre “Los surrealistas en el exilio”. Madrid, Museo Reina Sofía, 2000.

²⁰ Mabille, citado por Larrea, en *ibid*, p. 44, dice: “llamo *egrégores*, palabra empleada antaño por los hermetistas, al grupo humano dotado de una personalidad distinta a la de los individuos que lo forman”.

²¹ *Ibid.*, p. 50.

²² Con sutileza, no exenta de ironía, añade en contra de cierto materialismo mecanicista de cortas miras: “No puede ser otro el destino que le está reservado a cierto materialismo histórico que hoy, cuando se halla en vigor el designio planetario de constituir un preciso ámbito muscular y producir un esfuerzo de ruptura, consigue plenitud de evidencia en tantas mentes como niegan, en su absoluta relatividad de antítesis, cualquier otra superior dimensión. También aquí funciona y funcionará ineludiblemente la dialéctica”, en *ibid.*, pp. 58-59.

²³ *Ibid.*, p. 64.

concreta y representación ideológica abstracta; [...] hasta en cierto modo, entre los dos pretendidos sexos complementarios sueño y realidad.²⁴ [...] supone la creación en América de una cultura nueva y universal basada en la utilización técnica de los valores socialistas, al modo como se han de dominar las máquinas, para alcanzar el esplendor sin restricciones en lo individual y en lo comunal de lo humano, la consecuencia de cuanto los hombres han creado hasta hoy y padecido: de cuanto se ha gestado a través de la complejísima experiencia genérica.²⁵ [...] Cree saber quien esto escribe que [...] ese supermito o sistema poético de creación del Mundo Nuevo ha empezado a devanar su maravilloso ovillo.²⁶ [...] aquí en América tenemos ya hoy día siquiera un pie en el mundo poético de la Realidad.²⁷

Y todo esto aprehensible a conciencia “Por el tumulto del Amor”.²⁸ En palabras de Vallejo en “Los heraldos negros”:

“¡Amor contra el espacio y
contra el tiempo!”²⁹

Este andamiaje conceptual, aquí apenas sugerido con el recurso de estas citas, fraguado como consecuencia del conflicto español, su exilio y durante la Segunda Guerra le dejará en inmejorables condiciones para parir en pocas semanas (el 21 de septiembre a fines de noviembre de 1945) su deslumbrante *Videncia del Guernica. Avant la lèttre*, en el que quedaba perfectamente establecido lo que Hobsbawm medio siglo después asentaría en su conferencia: “lo que los nuevos lenguajes necesitaban de verdad eran subtítulos y comentaristas; es decir, necesitaban palabras que aún tenían significados convencionales”.³⁰ Y es que sin el *Guernica* de Larrea, el de Picasso queda clauso y en buena medida inaccesible, como parece que le sucedió a Hobsbawm.

El texto de Larrea se editó en inglés, en 1947, en la ciudad de Nueva York, y habrá que esperar hasta 1977 para contar con una edición en castellano que editó la revista y editorial *Cuadernos para el Diálogo*.³¹ El libro casi no ha circulado y es poco conocido.

²⁴ *Ibid.*, p. 75.

²⁵ *Ibid.*, p. 94.

²⁶ *Ibid.*, p. 104.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 94.

²⁹ *Ibid.*, p. 95.

³⁰ *Ibid.*, p. 31. Aquí es imposible recordar lo señalado con agudeza por Roland Barthes en su comparación entre escritura clásica y moderna. Cf. *El grado cero de la escritura*, seguido de *Nuevos ensayos críticos*, 18ª ed. Trad. de Nicolás Rosa. México, Siglo XXI, 2006, pp. 46-57.

³¹ A excepción del artículo de 1948, que ya hemos citado en la nota 16, tengo la impresión de que los siguientes párrafos pueden sugerir por qué el texto se editó allí. “En este sentido es también significativa la evolución de *Cuadernos para el Diálogo*, la revista fundada por Joaquín Ruiz-Giménez en 1963, cuyo nacimiento Giménez Fernández consideró con suspicacia, temeroso de que evolucionara hacia alguna forma de colaboracionismo con el régimen. Sin embargo, *Cuadernos* se afirmó como un centro de atracción en torno al cual giraban personas de muy distinta significación política democrática, y que fue derivando cada vez más claramente hacia la izquierda, de lo cual surgió algún conflicto interno. En septiembre de 1973, por ejemplo, al producirse el golpe de Estado contra el gobierno de Unidad Popular en Chile, la revista no ahorró sus críticas a la posición abiertamente favorable a la intervención militar del sector de la Democracia

Larrea escribe este texto por encargo, y en él deja volar su pluma, molesto por la actitud del pintor malagueño al permitir que su obra degenerara de arma contra el franquismo en gesto espectacular de horror. “Sobrevinieron las apreciaciones estéticas tendientes a prescindir del significado de sus símbolos vitales [...] comenzó a ser moralmente más distinguido [...] ignorar la extrema belicosidad del *Guernica*”.³²

En realidad, para Larrea todo se concentra en la interpretación de ciertos puntos clave de la obra: el significado del toro y del caballo. Indignación no velada le causa el que califica de *taimado* proceder de Picasso, quien “Si tanto le temía a la ‘paloma’ [que llegó burdamente a calificar de pollo] ha de ser porque la obra no era suya, sino del Espíritu de su pueblo”.³³ Su admiración por la pintura es grande y se expresa en frases autocorrectivas para enfatizar su contradictoriedad: “se caracteriza por no ser una pintura”³⁴ y “la pintura más pintura de cuantas conocemos”.³⁵ Partiendo de la idea decisiva de Leonardo en cuanto a que “la pintura es cosa mental”, Larrea puede mostrar al *Guernica*, más allá de cualquier opinión de Picasso, como una obra culminante de la experiencia pictórica, estética, simbólica y política de este siglo. Lo que hace Picasso, en su opinión, es llevar adelante el proceso de desactivación y reactivación de la pintura misma. Dice: “Salvo él [el toro], todo en este lienzo se encuentra fuera de sí, empezando por el autor, siguiendo por el escenario y acabando por el arte de la pintura”.³⁶

La simbología que trabaja en la obra alude a la tradición cristiana con todo detalle. Una trinidad que se hace cuaternidad mediante la incorporación de la madre-virgen, etcétera. Este punto es decisivo para Larrea, en la medida en que la fuerza de combate de la pintura descalificaría al franquismo, “calificando al mismo tiempo de anticristiano al catolicismo franquista”.³⁷ La obra, para quienes la sepan leer, está llena de insinuaciones, y Larrea lo sabe hacer como nadie. Con gran maestría se le aparece la dimensión claramente teológica implícita, y no duda en caracterizarla con toda precisión: se trata del “espantoso trance descrito por el teologuema tope de la metafísica occidental: el fin del mundo”.³⁸ Claro que no fin de todo el mundo, sino de un mundo muy específico. Y quizá sea éste el paso más audaz de Larrea. Con plena conciencia enuncia su apuesta:

Cristiana chilena encabezado por el ex presidente Eduardo Frei, lo que provocó que unos cuantos disidentes abandonaran su consejo de redacción, en desacuerdo con lo que consideraban una peligrosa desviación izquierdista.

Desde hacía tiempo era perceptible en *Cuadernos* la influencia de un grupo de católicos descontentos por las indecisiones de la Democracia Cristiana y por sus dudas a la hora de romper puentes con la dictadura y alinearse definitivamente con la oposición, sin exclusiones. Varios de esos descontentos terminaron ingresando en el PSOE, y desempeñaron un papel relevante en ese partido durante la transición y en la instauración de la democracia. El estrepitoso fracaso de la Democracia Cristiana encabezada por Ruiz-Giménez y Gil-Robles en las elecciones de junio de 1977 significó la liquidación de ésta como “fuerza política”. Cf. Nicolás Sartorius y Javier Alfaya, *La memoria insumisa. Sobre la dictadura de Franco*, 3ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 2000, pp. 162-163.

³² *Textos de Juan Larrea; Guernica; Pablo Picasso*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo / Alejandro Finsterre, 1977, p. 18.

³³ *Ibidem*, p. 23.

³⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁵ *Ibid.*, p. 33.

³⁶ *Ibid.*, p. 30.

³⁷ *Ibid.*, p. 53.

³⁸ *Ibid.*, p. 71.

Por mi parte me veo inclinado a admitir que el trance histórico descrito por el *Guernica* no es ni más ni menos que el decisivo del llamado “fin del mundo”. Del fin del mundo tal como fue prescrito por la escatología metafísica de la cultura occidental que, por tratarse del fin de su mundo, lo definió de un modo natural y subjetivo, tomando su parte por el todo, como el fin del mundo.³⁹

A pesar de las reticencias de Picasso a brindar pistas para interpretar la obra e, incluso, al alienato que brindó a burdas apreciaciones cuyo fin era despistar, Larrea localiza una perla, una declaración de Picasso que ratifica la validez del camino genético seguido por el crítico para reconstruir el proceso de elaboración del cuadro: “Se percibiría quizá por qué camino se dirige un cerebro hacia la materialización de su sueño”.⁴⁰

Lo acertado de esta interpretación, la propia gestación de la misma, sólo se hace posible a quienes, como Larrea, han podido estar cerca del proceso creador. Según esta interpretación, si estamos frente a una alegoría del fin del mundo occidental, el exilio republicano tendría que haberse reconocido como dotado de una posición especial, incluso estratégica en ese proceso. Y lo afirmaba con palabras sugestivas: “como una eyaculación del Verbo espermático, la emigración española”⁴¹ está llamada a identificar ese tránsito y a ejercerlo a plenitud.

Es un exilio que merecería en toda la línea la rectificación terminológica propuesta por Gaos, un transtierro pero no para continuar en lo que se estaba, sino “para dar ocasión a que se instaure el universalismo cósmico a que corresponde la personalidad *neomúndica* de América”.⁴²

Aquí es menester subrayar la apreciación integral del arte que ejerce Larrea. Nada más lejos de su experiencia que una captación reductiva y sensiblera, como si la fuerza del *logos* nada tuviera que hacer en un ámbito inefable, irracional y puramente evasivo. Por el contrario, enfatiza que “cada vez va siendo más arduo poner en duda la existencia de una verdadera y orgánica universalidad, llevando hasta sus últimas consecuencias el postulado de que tanto la materia física como el arte son cosa psíquica o mental”.⁴³ Y si son cosa mental, también un esfuerzo mental puede ayudar a recuperar su sentido, siempre y cuando se evite el conformismo fácil de lo que permanece confuso en la apreciación inicial. Así, no se valen las generalizaciones imprecisas, y es menester establecer con claridad quién es quién y qué papel juegan los símbolos articulados en la obra. El punto decisivo es la aclaración del significado del caballo. Éste fue uno de los elementos más elaborados y reelaborados por Picasso en su proceso creativo, como atestiguan las series de fotografías de Dora Maar, quien fuera su esposa durante esos años. Y para Larrea no caben dudas. El caballo representa al “franquismo eclesiástico-militar-capitalismo”; al “nazi-fascismo”. Constituye, en esta alegoría apocalíptica, la encarnación del Anticristo. Queda así liberado el toro de la carga semántica anglosajona, y aparece como padre protector, además de otras significaciones complementarias y articuladas.

El poeta bilbaíno sabe muy bien de las dificultades y resistencias que puede despertar en sus lectores la interpretación que propone. Y no las elude, sino que les sale al paso con toda la fuerza

³⁹ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁰ Citado en *ibid.*, p. 81.

⁴¹ *Ibid.*, p. 81.

⁴² *Ibid.*, p. 84.

⁴³ *Ibid.*, p. 86.

de su palabra y de sus argumentos. Solicita que se aprecie cómo “todos estos [fenómenos distantes e inconexos] se refieren a la gran transformación del psiquismo occidental en su tránsito a lo universal”.⁴⁴ Que se cate, con las precauciones que el caso exige, el “fin del occidentalismo y el principio de la Universalidad”.⁴⁵

En su colofón surrealista, añadido para esta edición en castellano del texto, no le tiembla el pulso para remachar con clara convicción el peso demoledor de su ejercicio hermenéutico. “El *Guernica* no es una obra de taller. Procede de la gran intemperie creadora de la Historia”.⁴⁶

No lo dice así, pero podría decirlo con las alusiones bíblicas instaladas a cada paso en su reflexión: los que puedan oír esta interpretación que lo hagan. Porque “puede antojarse absurdísima para una concepción estrechamente racional de la realidad humana; ignorante de las sobrenaturalidades del logos de la cultura”.⁴⁷

Con este esfuerzo intelectual exquisito, no sólo abría para la posteridad la posibilidad efectiva de apreciar la potencia de combate del *Guernica*, sin subterfugios, sino que —en mi opinión— nos muestra nítidamente un camino a seguir en el siempre difuso y evasivo ejercicio de la crítica creativa.

Curiosos y estimulantes paralelismos

“La interpretación adecuada del arte es lo que lo convierte en arte”.

PETER CHRISTIAN LUDZ

Alienta, por otra parte, encontrar en un autor ahora ya muy poco leído y explícitamente preocupado por el estilo, en contraposición a Larrea, similitudes confirmatorias de algunas facetas del proceder de este último.

Arnold Hauser (1892-1978), ilustre y nunca desmentido discípulo de Lukács (1885-1971), llegó a proponer tipos de estilo a partir de las sugerencias de Max Weber. En un texto que recoge con primor algunas de sus últimas conversaciones con su maestro, y en entrevistas en las que rememora sus años de formación y las tertulias del Círculo Dominical organizado alrededor de Lukács, y al que asistía también, entre otros, Karl Mannheim, en el Budapest de 1916, Hauser desarrolla puntos de vista muy propios que conviene recordar.

Es taxativo al aceptar la necesidad de incorporar el aporte del psicoanálisis clásico a la interpretación de la producción surrealista. “Sin la teoría freudiana es imposible hablar de orden en un cuadro surrealista”.⁴⁸

⁴⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁸ “Entrevista para la televisión húngara”. Londres, 1975, en *Conversaciones con Lukács*. Madrid, Guadarrama / Punto Omega, 1979, p. 67.

Aporta un trabajo pletórico de sugerencias dedicado a un aspecto crucial de los empeños de su maestro: el ejercicio dialéctico. Según Hauser habría que distinguir una dialéctica en bifurcación de una en ramificación. Esta última es la que opera en la obra de Lukács, a partir del esfuerzo precursor de Wilhelm Dilthey, justificada, porque “la dialéctica admite la elección no sólo entre dos posturas”.⁴⁹

Y es que no puede evadir la constatación de que “El dualismo dialéctico se revela demasiado estrecho donde está cuestionada la vida como todo”.⁵⁰

Cargadas de la experiencia intelectual y política de sus 85 años, aparecen estas líneas maestras sobre el ensayo, las cuales sólo cabe reproducir *in extenso* para rumiarlas en toda su potencia evocadora.

El ensayo es, junto con el ejemplo anterior [la dramaturgia], una de las primeras variaciones del *tertium datur* [...] da la impresión de un provisional e incompleto caleidoscopio [...] es una disquisición libremente divisible en la que se pueden tratar diversas y hasta contradictorias observaciones, vivencias e impresiones referentes al objeto, a las que el autor siempre puede añadir posteriormente facetas de compromiso que, entonces, más que decidir el conjunto significan una evasiva. La meta no es describir el tema en aproximaciones sucesivas, sino circunscribirlo desde diversas perspectivas. El ensayo es esencialmente un pretexto para captar y considerar todo sin distinción, todo lo problemático, lo aventurado, enigmático o anecdótico que tenga alguna relación con un tema determinado [...] no sólo se brinda una concepción total del mundo sino también la imagen existencial del ensayista. A menudo el ensayista apenas atiende a la orientación específica de la investigación o las reglas propias del género, preocupándose escasamente de cuál es el objeto a debatir y cuál no; por el contrario, suele proponer lo que sirva de esclarecimiento aparente o paralelo de todo lo que se le ocurra. El criterio de validez [...] consiste [...] en la posibilidad de experimentar con hipótesis [...] Como decía Walter Benjamin “la crítica viene a ser un experimento con la obra de arte” [...] el crítico no se halla muy alejado del ensayista [...] Cualquiera que sea el asunto a tratar, habrá siempre oportunidad de hablar también de cosas diferentes [válida] la teoría surgida con el Romanticismo, según la cual el verdadero artista es crítico o ensayista [...] la función estética originaria consiste en la recepción y estimación de la obra [...] Concepción y recepción son inseparables el uno del otro; el signo de unión es la cópula que las transforma en el *tertium datur* de un fenómeno estético.⁵¹

Por supuesto, todas estas reflexiones de Hauser tienen como base un distanciamiento explícito de la creencia de su amigo Mannheim y de Alfred, el hermano de Max Weber, en una *intelligentzia* supuestamente separada de toda contaminación ideológica (*freischwebende Intelligenz*) o inteligencia flotante.

⁴⁹ “Variaciones sobre el *tertium datur*, en Georg Lukács”, en *ibid.*, p. 76.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 82-83, 84, 85 y 86. Otro contemporáneo, Erwin Panofsky, coincide también por otros caminos en el peso que debe concedérsele a la conciliación de contrarios en la interpretación de fenómenos estéticos. En su clásico de 1957, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, dedica todo un capítulo a mostrar cómo “las ‘soluciones finales’ se consiguieron al precio de la aceptación y de la reconciliación de posibilidades contradictorias”. Madrid, La Piqueta, 1986, p. 63.

Por otra parte, en su magno estudio sobre el manierismo hace dos afirmaciones complementarias. La primera es ampliamente ratificatoria de la interpretación de Larrea, porque según Hauser “de Picasso podría afirmarse que pinta cada uno de sus cuadros como si quisiera descubrir de nuevo el arte de la pintura”.⁵² La segunda reconoce en Kant uno de los maestros de la crítica de la ideología en su esfuerzo copernicano por incorporar la subjetividad en la teoría gnoseológica.⁵³

Provisorias sugerencias

De los materiales traídos a colación, y del modo en que he intentado articularlos, me surgen las siguientes conclusiones a modo de sugerencias teórico *procedimentales*, para futuras tareas compartibles.

Una vez más, me parece que debo insistir en la imprescindible recuperación y hasta reivindicación de los aportes *procedimentales* e, incluso, instrumentales de la historia de las ideas nuestras, americanas, y, consecuentemente, en lo valioso de su muy particular historicismo, que no consiste en un relativismo trivial, sino en una demanda reiterada por no evadir o fugarse de la historicidad; un esfuerzo obstinado por contextualizar la producción simbólica para hacer aprehensible la plenitud de sus sentidos.

No cabe duda, entonces, de que la memoria se ejerce como insumisa en los marcos delineados por las y los mejores exponentes de esta tradición.

Una vez más, también, se me evidencia el constitutivo *ya, pero todavía no* de Nuestra América. Es nuestra, pero todavía no del todo... Y es que las dependencias estructurales, con sus antecedentes colonialistas, siguen haciendo sus estragos, los cuales padecemos, dolorosamente, más que nunca. Por ello advierto que cobran renovada urgencia las propuestas de Juan Acha, cuando exigía enfrentar complementaria y decisivamente también la dependencia estética en pro de nuestra soberanía conceptual.

Considero que deberíamos (re)trabajar, por ello, con entusiasmo, en la historia de las ideas estéticas *nuestroamericanas*, enfrentado con decisión el manojo de obstáculos que suelen esgrimirse para intentar desacreditarla como disciplina, pretendiendo olvidar nuestra tradición en la materia.

Me reitero en la convicción de que el objetivo deseable es lograr una autoconciencia estética a partir de la reconstrucción de nuestras culturas estéticas, de nuestras teorizaciones, interpretaciones o ideas, y de nuestra producción estética más propia.

Y no puedo dejar de constatar un evidente desequilibrio entre una creatividad (artística), frondosa en todos los órdenes, y una reflexión (textual) más bien magra. El filósofo *nuestroamericano* tiene aquí una vertiente estética por cubrir a cabalidad.

⁵² *El Manierismo. Las crisis del renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid, Guadarrama, 1965, p. 394.

⁵³ Aquí debo señalar la importancia de algunos trabajos de Alberto Híjar Serrano, cuando sugiere la fecundidad de partir de Kant para potenciar la reflexión estética. Cf., por ejemplo, “La estética de Kant hoy y para México (apunte)”, en *Thesis*, año IV, núm. 13. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, abril, 1982, pp. 34-36, y “Sobre la cientificidad de la estética”, en *Revista de la Universidad Cristóbal Colón*, núm. 1, enero-abril 1990, pp. 19-22. Plenamente complementarios de estos esfuerzos de Larrea me aparecen también las exigencias de estudiar nuestras culturas estéticas por parte de Juan Acha, desplegadas a lo largo de su magisterio ejemplar. Cf. *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*, op. cit.

Considero que el paralelismo con la historia de las ideas filosóficas no surge tanto de la estética en cuanto disciplina, sino que viene impulsado por la tradición misma de la historia de las ideas en nuestra América.

La actitud de *nuestro* ¿no merece, acaso, cuando menos, ese reconocimiento como *transferido* plenamente asumido? Juan Larrea (1895-1980) ejemplifica paradigmáticamente la independencia de espíritu con que se puede y se debe apreciar las manifestaciones estéticas, con toda la fuerza de la inteligencia y con toda la pasión de las causas asumidas a plenitud, potenciándose de manera mutua, sin rubores. Se trata de ejercer la crítica y la creatividad en el ámbito mismo de América, particularmente en la *nuestra*. Y es que el mundo de la realidad, en la visión larreana, constituye un Nuevo Mundo, previo fin (apocalíptico, sin duda) de un *no del mundo*, tal como el *Guernica* —en su interpretación— lo atestigua y prefigura. Apocalipsis circunscrito, si cabe. Y ello me sugiere una conexión con lo que anoto a continuación.

El énfasis *nuestroamericanista* reclama, para evitar los aldeanismos contra los que tronara Martí, recoger los aportes de autores como el ya medio olvidado Arnold Hauser y sus reivindicaciones de la dialéctica, tema que espera estudios más detallados, y del ensayo, por demás característico de nuestra producción intelectual, con su función circunscriptora de temas que acoten perspectivas múltiples.

La invitación es a una renovada —y hasta refrescada— remisión a las fuentes, para profundizar en la relación con sus contextos sociales, lo cual permitirá acceder a los sentidos más insospechados y plenos.

Me parece importante destacar que la contextualización debe ir a fondo, por así decirlo, y no quedarse en meras referencias anecdóticas insustanciales.

Me siento, así, en mejores condiciones para interrumpir, de momento, estas reflexiones. Huelga consignar que estas conclusiones, en que he procurado explicitar y recoger aspectos dados por supuestos a lo largo de este texto, tienen la modesta pretensión de convocatoria al trabajo colectivo, y constituyan, quizá, la introducción o el prólogo a estudios por venir. Más que cierre, ojalá signifique apertura hacia ansiados esfuerzos convergentes esperables.