

OTRA HISTORIA COMO PROCESO PRODUCTIVO

Alberto Híjar

1. Culturalismo sustentante de la acumulación capitalista, llama Samir Amin (1989)¹ al eurocentrismo. Una *teoría crítica de la cultura eurocentrista* plantea como necesidad para comprender cabalmente la acumulación capitalista irreductible a su sola dimensión económico-política. En efecto, nada puede entenderse de la más asombrosa expansión histórica de las fuerzas productivas, sin el humanismo renacentista, el racionalismo ilustrado y la proclama del progreso como desarrollo industrial articulados como ideología dominante para todo el mundo. Nada puede explicarse de la globalización sin estas propuestas ideológicas devenidas paradigmas.
2. A diferencia de las ciencias naturales constructoras de sus paradigmas con sentido organizador acorde con sus avances intrínsecos, en las ciencias sociales, la diversidad e imprecisión de sus paradigmas suelen crecer a partir de acontecimientos históricos.² Aún las ciencias sociales como tales, son resul-

tado del ascenso burgués aunque con Marx adquieran su *status científico* con sentido teórico fundamentado por la investigación del capitalismo. El justo parangón de Engels ("Londres, 5 de mayo de 1885, día del cumpleaños de Marx")³, entre la química del fllogisto y la revolución científica de Lavoisier al descubrir el oxígeno con Marx *desfllogizador* de la historia, explica el principio de liberar a la historia y las relaciones sociales de sustancias metafísicas como el Hombre, La Razón o el Progreso.

Pero nada en la historia se desarrolla sin articularse con lo pasado y lo futuro, tal es el caso de los paradigmas en las ciencias de la historia y las relaciones sociales.

¹ Samir Amin, *El eurocentrismo, crítica de una ideología*, México, Siglo XXI Editores, 1989.

² Thomas S. Kuhn, "Las ciencias naturales y las humanas", en *Acta Sociológica*, núm. 19, México, UNAM-FCPS-Coord. Sociología, enero-abril, 1997.

³ Frederic Engels, Prólogo a Marx K., *El capital*, tomo II.

3. De aquí que el eurocentrismo resulte articulado con el humanismo racista y discriminante, con el racionalismo negador de las historias populares no escritas, con el progreso industrial y tecnológico negador del artesanado y las relaciones tributarias. Europa como el centro de la historia prolongado en la Supereuropa que Sartre (1963-1965)⁴ ubica en Estados Unidos, es lugar geográfico y conceptual necesario para la humanidad. No hay historia sin esta condición de posibilidad y al revés, se puede prescindir de cualquier lugar del planeta para hacer el discurso de la historia, pero no de Europa ni de Estados Unidos. Sin embargo, en este proceso discursivo aparece una determinación de dominio con formación paradigmática: el coloniaje. El coloniaje es el mundo de relaciones históricas y sociales donde cruzan Europa y las potencias mundiales con los otros mundos transformados en imprescindibles a partir de su condición históricamente subordinada. Esto es terrible porque parece que por sí mismos, los mundos no europeos no tienen calidad histórica, sino que ésta la funda la acumulación capitalista y quien quede relativamente fuera de ella, resulta despreciable hasta que se le descubra algún lugar subordinado en la acumulación dominante.
4. Es obvia la dimensión moral de todo esto, tan chocante para los científicos. No puede ignorarse el derecho de conquista, la seguridad nacional de Estados Unidos desparramada por todo el planeta, la reducción de las culturas indígenas a folclores, arte popular o cualquier nombre instrumental para diferenciarlos del Arte, de la Ciencia, de la Cultura, con mayúsculas. La organización de los estados-nación como garantía política de la acumulación capitalista exige, como en otras dimensiones, adaptar y ajustar las instituciones con secciones para atender a lo evidentemente distinto a la historia eurocéntrica. Por siglos esto pareció no dar demasiados problemas, pero desde el siglo XIX, las guerras de independencia anticolonial, las de liberación nacional, las de construcción socialista y la proliferación de movimientos separatistas y de protección ecológica de regiones incluyentes de estados-nación diversos, han puesto en crisis el orden territorial económico, político y social del mundo. El sueño kantiano (1784)⁵ del *estado cosmopolita* que organizaría a los mejores esta-

⁴ Jean Paul Sartre, Prefacio a Franz Frannon, *Los condenados de la tierra*, México, FCE, 1965.

⁵ Emmanuel Kant, "Idea de una historia universal en sentido cosmopolita", en *Filosofía de la Historia*, México, FCE, 1941. (Col. Popular).

dos desarrollados jurídicamente para integrar a los menos avanzados, resulta utopía de improbable realización al inicio del siglo XXI, a no ser que se trate de las locuras de Bush.

5. Todo esto implica un problema de significación. La dimensión estética ha adquirido en la globalización una complejidad donde coexisten los formalismos académicos con las vanguardias, las postvanguardias y las transvanguardias. Pero al amparo del pluralismo, la aparente proclama del todo vale da lugar a discriminaciones de todo tipo descritas por Hal Foster (1998). Frente a esto, los historiadores del arte se ven obligados a atender a Croce (1935)⁶ cuando planteaba la identidad entre crítica e historia del arte. Una ética estética empeñada en desvirtuar charlatanerías y simulaciones, tiene que descubrir los valores en los antecedentes estilísticos, transgresores y conceptuales y enfren-ta el problema de que todo esto da lugar a un enmarañamiento de gran atractivo que de reducirse a sus partes, pierde toda su sabrosura. No queda más que atender a Lyotard (1996)⁷ cuando afirma que ha perdido sentido definir al arte para ocuparse en cambio de lo que pasa en él a partir de dos polos extremos: la academia y el kitsch en acción de *adlingüis-ticidad*. El *performance* como mag-

na acción histórica y social pobremente reflejada en las obras de los artistas victimados por el gran desmadre, todo salido de cauce, ríos y afluentes fuera de madre.

6. Lyotard (1986), atrapado por el eurocentrismo. Lejos de otros europeos como Brecht, Bajtin, Chesneaux fascinados por la antieuropa que se ha tragado a Europa para digerirla y alimentarse de ella como exigían los *Antropófagos* brasileños de los treinta. Antes, los artistas habían trabajado en una asimilación no turística de lo africano y lo asiático, aunque no pocos quedaron en la cultura del opio sin poder superarla. El eurocentrismo replicó como fundación de instituciones para atender el arte popular, los pueblos indios, el folclore, los bailes regionales. El coleccionismo de lo pintoresco y su incorporación como vestuario, joyería y mueblería urbana, contribuye a la reducción eurocéntrica. Dice un proverbio bamana de Malí, recogido por Raffaella Cedrashi (2002)⁸ "aquel que no conoce el origen de una

⁶ Benedetto Croce, *Breviario de estética*, México, 1935. (Col. Austral).

⁷ Jean Francois Lyotard, *La posmodernidad (explicada para niños)*, México, Ed. Gedisa, 1990.

⁸ Rafaela Cedrashi, "La alquimia de las formas", en *África*, México, INAH, sept. 2002-enero 2003. (Col. de los Museos de Bellas Artes de San Francisco).

máscara, los mitos, los cantos y los pasos de la danza que le corresponden, así como la manera de honrarla y propiciarla, ignora todo eso sobre esa máscara". Vale mencionar las emociones encontradas frente al enorme muro cubierto de piso a techo con máscaras de la colección de Luis Echeverría en el Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo. Para unos y ante los equipales del salón, esos sillones de cuero y vara característicos del Occidente de México, eso era la prueba de la presencia popular, para otros una falta de respeto frente a ese tercer mundo que terminó asimilado al primero. Otra vez el disturbio moral.

7. El proverbio baule de Costa de Marfil dice "el extranjero no ve aunque tenga los ojos abiertos" que es lo mismo de Siqueiros cuando califica a Diego Rivera como turista mental. Hay quien pasa la vida como turista (japonés) tomando fotos de todo hasta las miserias hasta donde llega su esteticismo. De aquí las vanguardias americanas como la citada de los *Antropófagos* o los escandalosos de *Klacson* y *Palo de Brasil*, *Martín Fierro* de Argentina, la *Anti-Academia* nicaragüense, los *Minoristas de Cuba* (1927) que arrasan contra la educación, "contra las dictaduras políticas universales, en el mundo, en la América,

en Cuba. Contra los desafueros de las pseudodemocracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno". Todavía en el umbral entre el eurocentrismo y lo popular, *Palo de Brasil* (1924) afirma: "la POESIA (con mayúsculas) existe en los hechos. Los tugurios de azafrán y de ocre en los verdes de las favelas, bajo el cielo cabralino, son hechos estéticos. El Carnaval de Río es el acontecimiento religioso de la raza. Palo de Brasil, Wagner sucumbe ante las Escuelas de Samba de Botafogo. Bárbaro y nuestro: la formación étnica rica. Riqueza vegetal. El universal. La cocinada del vatapá. El oro y la danza".

8. La utopía es ese lugar donde pueden coexistir todos los mundos posibles. No es casual que las vanguardias latinoamericanas sean un *constructo*, un "dispositivo relacional, también relativizador" de la dimensión utópica estudiada por Miguel Angel Esquivel (2000)⁹ como *constructo* utópico con variantes encaminadas a superar las fragmentaciones racionalistas y lo contrario, salvo excepciones como la Escuela del Sur de Torres García (1935), sin embar-

⁹ Miguel Angel Esquivel, "Utopía, estética y revolución en las vanguardias artísticas de América Latina", México, CONACULTA-INBA-CENIDIAP, 2000.

go inventor del mapa de América al revés donde el norte es el sur a la manera de la canción de Ricardo Arjona (1999), articulan estética, artes, política y moral en atención a la evidencia primera de las fiestas, los duelos y las marchas populares. El movimiento chicano con sus citas del muralismo mexicano, sus iconos como Frida, Rivera, Siqueiros, la Virgen de Guadalupe y Coatlicue; sus referencias al paisaje de nopales y cactus o a la *América tropical* como titulara Siqueiros (1932) a uno de sus primeros murales al aire libre en Los Angeles, descubren la estética *rascuachi* o el *art naco* de Sergio Arau como reivindicación de los colores estridentistas, las vestimentas de danzante azteca combinado con los luchadores enmascarados, el plástico y el peluche como en los *performances* de Coco Fusco y Gómez-Peña y conducen todo esto a la vida cotidiana como parodia de su propia existencia fronteriza entre el amo y el esclavo. Esto lo intuyen las instituciones: cuando el Centro Cultural Guadalupe de San Antonio descubrió que los chicanos no tenían lugar en la magna exposición del gobierno de Salinas, *Esplendores de Treinta Siglos* (1992), organizaron la suya propia y exigieron su instalación en el Centro Cultural de la UNAM y la Secretaría de Relaciones Exteriores de México

en San Antonio. El título *Influencias Mutuas*¹⁰ apuntó a la dialéctica entre el señor y el siervo y los curadores decidimos los actos de inauguración al que se sumó la parte oficial, quizá más transgresora que lo demás: el grupo veracruzano *Mono Blanco* con huapangos irónicos y burlescos, después del *performance* de David Zamora que jugó con la guerra contra Irak mediante una cruz conducida por una pareja como del ku-kux-klan para cubrir el madero con periódicos e incendiarla y luego pasar al juego de instrumentaciones de las máscaras de Frida. Inquietas, las elegantes damas voluntarias del Museo y los funcionarios, se retiraron de la plaza y se refugiaron en la galería sin saber la gran metáfora histórica que realizaban. Una parte conceptual completó la gran metáfora en la mente de los curadores porque no fue aprobada la instalación de un *low-rider*, costoso automóvil con enormes llantas y toda suerte de colgajes *kitsch*: la gran antena con falsa cola de zorro ondeante, el peluche cubriendo tablero e interiores, el zapatito y las imágenes religiosas de plástico, la bola de plástico con su flor estridente en el remate de la palanca de velocidades, todo

¹⁰ *Influencias Mutuas-Mutual Influences*, The Guadalupe Art Center; Instituto Cultural Mexicano, 1992.

acorde con las molduras bien plasteadas características de los ostentosos modelos yanquis de los cincuenta. Junto al auto hubieran estado los *pachucos* prestos para ponerse al volante y poner el sonido a todo volumen con música nortea, esa que da lugar a un gran festival en el Centro Guadalupe donde la sorpresa han sido los grupos japoneses. La globalización en pleno con su *constructo* cultural contra los paradigmas eurocéntricos diferenciados.

9. Esta sabrosa riqueza empírica es la herencia de las vanguardias americanas. El SOTPE, Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (1924), no dirige su manifiesto a los intelectuales y artistas, sino a los obreros, campesinos y soldados revolucionarios de manera más radical que el Grupo Minorista reivindicador de la lucha contra las dictaduras y por la democracia popular "en pro del mejoramiento del agricultor, del colono y del obrero de Cuba". Consumar una interlocución "por la cordialidad y la unión latinoamericana" era la utopía que el SOTPE plantea como arte público contra la pintura de caballete. La socialización contra la privatización como si se pudiera la oposición absoluta entre una y otra. Contra la escultura de *bibelots*, había planteado Siqueiros (1922)¹¹ a los plásticos americanos desde Barce-

lona con el mismo sentido que hizo decir a *Klaxon* en el mismo año: "el *campanile* de San Marcos era una obra maestra. Debía ser conservado. Se cayó. Reconstruirlo fue un error sentimental y dispendioso que rechina ante las necesidades contemporáneas". Apesta en lugar de rechina diría algún globalifóbico actual.

10. La violación de fronteras ha sido desde las luchas de independencia anticolonial, una necesidad económica, política, social y estética. De aquí dos proyectos antagónicos: el panamericanismo de Monroe, la OEA y el ALCA y Nuestra América de Martí, Bolívar, el Ché y las organizaciones revolucionarias más avanzadas de América. Hasta el nombre de América Latina choca en esto para quienes recuerdan su origen napoleónico: lo inventó Luis Napoleón empeñado en convencer a Francia de las conveniencias expansionistas que lo condujeron a América donde planteó su proyecto: *Canal de Nicaragua o un proyecto para comunicar los océanos Atlántico y Pacífico por medio de un canal* inspirado en un estudio de Michael Chevalier, *Islhme de Panamá* (1844)¹². En 1835, Tocqueville escribía sobre

¹¹ David Alfaro Siqueiros, "Manifiesto a los Plásticos de América", 1922, Barcelona, en Tíbol Raquel, *Siqueiros, inventor de realidades*, México, UNAM, 1961.

La Democracia en América y en 1852 Hippolyte Donmartin recomendaba apoyar a México como contención del expansionismo de Estados Unidos como se ha soñado en Porto Alegre (1999-2001) y como hizo la Comuna de París en 1871 en el primer *asalto al cielo*, con el pueblo armado que hace la diferencia democrática con los ejércitos de las democracias atoradas. Todo esto requiere de significación popular que habrá de nombrar calles, plazas y teatros en el diseño urbano racionalista de los centros administrativos coloniales, con los nombres de los héroes de las luchas populares como ocurrió en los primeros años del poder sandinista en Nicaragua, con el derrumbe de monumentos infames como la Columna Vendome echada al suelo por los comuneros de París transformadores en centro cultural del Templo Expiatorio construido para que los franceses expiaran la culpa de haber guillotinado a los reyes y su corte. Hizo bien la Santa Alianza de las potencias europeas en liquidar a sangre y fuego a la Comuna que en sus escasos tres meses de vida dejó las lecciones vivas de la historia necesaria. Igual hicieron los del EZLN antes de salir a la luz cuando derrumbaron el monumento al conquistador Diego de Masariegos en San Cristóbal el 12 de octubre de 1992, los de la

Unión de Comuneros Emiliano Zapata el mismo día contra un cura conquistador de Michoacán o los anónimos dinamiteros que intentaron volar con éxito parcial la estatua de Miguel Alemán en Ciudad Universitaria en el cincuentenario de la Revolución Mexicana de 1910.

11. Concretó el realismo Proudhon(1865)¹³ para no sólo superar el naturalismo testimonial practicado por Gustave Courbet, sino apuntar las determinaciones de reproducción y circulación que había que romper. La Comuna de París donde Courbet fue comisario de los artistas, abrió esta necesidad no sólo por la nueva significación necesaria sino por la conversión de artistas como Baudelaire quien al colaborar en la prensa comunera, asumió a plenitud su carácter de poeta maldito para distanciarse de la genialidad artística. El realismo, sobre estas bases, es la ruta proclamada por Siqueiros (1945) en su célebre título: *No hay más ruta que la nuestra* con el sentido de acentuar la relación política de los signos, más allá de los formalismos determinantes de los eurocentristas irredentos con su carga individualista, creacio-

¹² Alfred Jackson y Kathryn Abbey, *Napoleón III y México*, México, FCE, 1973.

¹³ Francois Jean, *El principio del arte*, México, Ed. Aguilar, 1980.

nista, genialista, para reducir el título-consigna a capricho estilístico. Tránsito entre estas determinaciones sin duda dominantes y las necesidades de construcción del socialismo como anticapitalismo con propuesta histórica significada, imaginada y utópica, el realismo es el umbral, la frontera conceptual entre la historia de los estilos y los artistas y la creación como proceso productivo integrado al proyecto político y social del socialismo. Los indicios comunitarios en el arte chicano, tendrían que ser evaluados en esta perspectiva.

12. Jean Baudrillard atinó al título-consigna: *Crítica de la economía política del signo* (1972)¹⁴. Otra historia se concreta así. Historia sin sujeto metafísico y metahistórico, sin el Hombre, el Genio, el Espíritu y la Contemplación arrobada como fundamentos de supuestos valores eternos y universales. La historia de los signos como producción material, con la salvedad del valor que no resulta inefable sino producto de determinaciones ideológicas que Baudrillard procura sintetizar matemáticamente. A esta otra historia corresponden los proyectos materiales de creación colectiva, de circulación no institucional, de valoración en y por las luchas populares y más allá de ellas, con una especie de plusvalor irreductible a la inmediatez política al sintetizar las necesida-

des de la especie humana y no sólo de la situación concreta. Guernika, *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor sobre el Partido de los Pobres de Lucio Cabañas, los cantos de Quilapayun e Inti Illimani por Chile, los de Yolocamba I Ta por El Salvador, los de León Chávez Texeiro por los trabajadores y los de Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti, todo donde hay un creador que no hay por qué reducir a sujeto determinado por un Sujeto metahistórico y metafísico. *Entre andamios y muros: Rivera en su obra mural* (20 ayudantes de Diego) (2002)¹⁵ alude al proceso productivo y no al genio, al igual que el violinista Cuauhtémoc Rivera da crédito al "laudero mexicano Alvaro Escalante en el año 2001"¹⁶. Brecht (1931)¹⁷ tiene razón: las pirámides de Egipto no las hizo sólo el Faraón ni Alejandro cruzó solo los Alpes. A nadie se le ocurriría explicar, de no ser por la vía de

¹⁴ Jean Baudrillard, *Crítica a la economía política del signo*, México, Siglo XXI Editores, 1974.

¹⁵ *Entre andamios y muros...*, México, CONACULTA-INBA-Museo Mural Diego Rivera, nov-enero 2001-2002.

¹⁶ Programa, Orquesta Filarmónica de la ciudad de México, Temporada de invierno, Jorge Mester Director Artístico, Cuauhtémoc Rivera violinista. Gobierno del D.F. Inst. de Cult. de la Cd. de México-Centro Cultural Ollin Yoliztli, del 19 de enero al 24 de marzo de 2002.

¹⁷ Bertold Brecht, *Las visiones y los tiempos oscuros*, México, UNAM, 1980. (Textos de difusión cultural).

Sartre-Foucault, la acumulación capitalista por la vida del inventor del telar industrial ni la historia de la ciencia por la vida y trágica muerte de Lavoisier. Igual tendría que hacerse con la historia del arte para descubrir el peso ideológico de la historia con sujeto humanista, racionalista, eurocentrista y culturalista y colonialista al fin.

13. Frontera epistemológica es la necesidad de la otra historia. Arnold Hauser (1961) escandalizó a los historiadores del arte con una *Historia Social de la literatura y el arte*. No sólo era y es un escándalo lo *social*, sino el poner en crisis la noción de arte al confrontarla con el arte popular y el arte del pueblo, no sin dar una buena

repasada al psicologismo y su afán interpretativo. Buen intento que no aterrizó en la historia concreta fuera de Europa. Ahí queda como gran conclusión problemática el nombre del capítulo de *Introducción a la historia del arte*: "sobre la dialéctica de la historia del arte: constitución y cambio de las convenciones" (entonces no se hablaba de paradigmas).

Frontera geohistórica, económica, social y política es la determinada por los estados-nación en crisis para exigir tratamientos críticos donde iconos, símbolos y sentidos, se integren a un *constructo* social revolucionado conceptualmente como contribución a la crítica de la significación necesaria.

