

# Interrelaciones entre el arte y la historia

Alejandro Lora Risco

*“¿Qué valor puede atribuir el hombre a su ciencia si no puede utilizarla para comprender su propia historia?”*

*Pierre Vendryes.*

*“Un esquema conceptual puede ser apropiado para analizar un grupo de problemas, pero totalmente inapropiado para estudiar los mismos datos a la luz de un conjunto distinto de cuestiones igualmente válidas”.*

*C. Kluckhohn y O. H. Mowrer.*

La importancia del tema resulta capital. Como dice Wladimir Weidlé, formulando un hermosísimo pensamiento, “el hombre desposeído del arte es tan inhumano, como el arte privado del hombre. Pues la medida del hombre, tanto de su grandeza como de su miseria, es el arte”. Hagámonos, entonces, con audacia no exenta de precauciones, la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto la creación original es independiente de la situación histórica que condiciona al creador?

Si echamos una mirada a la historia de las creaciones originales y tomamos como modelo de referencia el ámbito de la cultura europea, podemos advertir que la intención de la voluntad creadora apuntó siempre, ya sea implícita o explícitamente, hacia una superación de la condición histórica.

La explicación es muy simple, y radica en la naturaleza de las relaciones entre el arte y el mito, por un lado, y el arte y la religión, por el otro. Mito y religión, sin duda alguna, mueven las potencias irracionales del hombre y, en primer lugar, excitan su fantasía, proyectando, por cierto, su experiencia, metafísicamente. La reflexión tardará dieciocho siglos, sobre poco más o menos, en tomarse a sí misma como tema o pretexto de autognosis. Con el violento racionalismo de la Ilustración, en efecto, la conciencia aspirará a depurarse

de algunos resabios renacentistas, a eximirse de toda participación fantasista en la consideración de sus relaciones con el mundo y el universo. Nace, entre otras cosas, un nuevo concepto del arte: el del arte que se construye ante la más severa vigilancia crítica de la conciencia. La creación modifica a fondo las condiciones y las leyes de su actividad imaginativa. Vuelve a partir de cero, disolviendo todo presupuesto canónico. La paradoja del arte por el arte, a la postre, impone su imperio. Pero ello no quiere decir tampoco que la dinámica creadora se hubiera liberado, por último, de todo condicionamiento finito, espacio-temporal. Al modificar su criterio, simplemente, el artista supone que posee el poder de neutralizar la dirección de la corriente histórica, de suspender el rigor de la historicidad, de liberar a la imaginación de los estragos de la temporalidad, de desprenderse de toda metafísica oscura, de contrarrestar, en fin, la obstinada y torturante duda religiosa de que se alimenta vivamente la fe. Pretendiendo cambiar los supuestos de todo condicionamiento finito e histórico, no hace más que abundar en nuevas manifestaciones concretas que retratan, de cuerpo entero, la pequeñez del hombre, de toda forma de desamparo humano (lo cual, sin duda, jamás se pone de relieve en lo pequeño, mezquino o inhumano de la humana experiencia, sino, por el contrario, en los contados momentos en que el hombre se mide con su propia grandeza, con el máximo de su poder espiritual).

La conquista de la imaginación por el arte, pues, tiene tanto porvenir como el propio momento histórico en que aquélla se despliega y hace concebir al espíritu tamaña fe *ilusoria* en el poder de la creación ilimitada. Pronto, nuevas modificaciones del marco social orientarán la conducta político-literaria en sentido diametralmente opuesto. Ha llegado, inclusive, el momento en que se repudiará del arte, de la fantasía, de toda forma de imaginación creadora, ingrávida, que se remonte por encima de las dimensiones terrestres y pretenda brindar al ser humano un conocimiento metafísico de su inmediata realidad. Estamos viviendo ya tales momentos. Pero, ¿qué ocurrirá mañana? ¿Y quién puede anticipar lo que mañana ocurrirá?

Hemos planteado un problema genérico, a grandes rasgos y a modo de preámbulo. Quisiéramos referirnos ahora a otra cuestión muy problemática. Las corrientes artísticas suponen también modelos o tendencias de la dinámica del oficio generalizadas. ¿Tienen, pues, algo que ver las modalidades genéricas de la conducta artística con la creación verdaderamente original? Creemos que no coinciden entre sí, y que si bien unas con otras se tocan, se cruzan por algún punto de la red total del complejo humano, subsisten radicadas en estructuras autónomas, diferenciadas claramente —por mucho, repito, que la sociedad absorba y retenga a la creación original en su inextricable red de interrelaciones y recíprocas influencias. Mas el hecho es que también en arte se dan las conductas uniformes o comportamientos generales, de que la cultura hace acopio y distribuye, *forma formiflua*, entre sus más diestros y susceptibles cultores.

Sin embargo, la creación original lo es justamente porque se atreve a romper los esquemas, a disentir y a contravenir, a pugnar con las conductas artístico-estilísticas más diversas, que suponen complejos cristalizados o congelados de expresión histórica *abstracta*. Esta contradicción o dicotomía entre lo original y lo congelado, hecho de que parece ser ya consciente el artista contemporáneo, ha dado lugar también a la anarquía de una actividad creadora que suele complacerse en calificar su conducta como eminentemente antiartística<sup>1</sup>. El pretexto es sublime: por un lado, la intención de ser a toda costa “actual”; por el otro, la necesidad de disponer de materiales industriales u orgánicos que multiplican al infinito la voluntad artesanal de una muchedumbre de artistas. Puede decirse, pues, que, hoy día, hablar de originalidad a toda costa, es utópico. No la forma, ni los materiales del arte, sino la materia artesanal impone su “carga” social incontenible al artista ilusionado de novedades. La presión de las multitudes desorientadas contribuye también, con su propio peso, a acrecentar esa postura insólita. Poesía, pintura, drama, danza, todo forma parte ya de esa gran ola de “folklore” universal que se propaga inexorablemente por toda la tierra. El compromiso social, por una parte, el hambre de materias nuevas, por otra, constituyen las dos dimensiones en que se concentra, se mueve y se disipa la dinámica de la participación artística en la sociedad contemporánea. No existe, realmente, concepto de constructividad, de creación en la unicidad del carácter y del juego absoluto de los valores, sino participación colectiva, y, gracias a ésta, confusión en lo ya predeterminado, de una vez para siempre.

La historia, los rasgos socio-históricos, no ya de la comunidad, sino de la sociedad (de acuerdo con la dicotomía establecida por Tönnies), dominan ahora al creador. Este no puede dispararse hacia el plano de lo profundo. Ya no pretende destacarse por encima del todo; por el contrario, aspira a contribuir socialmente a la uniformidad y seguridad del conjunto social, tal como ha sido éste determinado en ausencia y crisis de su verdadero fundamento en la comunidad. Cuánto hay que decir todavía en este sentido.

No creo que se trate sólo de una cuestión de perspectiva. Mozart compone en el estilo de su época, y era Mozart tanto por lo que “decía” como por la forma en que se expresaba, en la cual ponía un sello y un “genio” que no estaba implícito en los materiales formales de que se sirve para escribir su música. ¿Y no ocurre algo parecido con Bach? ¿Y no dice Boris de Schloezer que Beethoven era un revolucionario desde la primera hasta la última nota que escribió? Eran portadores, pues, de un secreto que sus épocas no conocieron y que les fue revelado por ellos, y no sólo a su tiempo, sino a todos los tiempos. La conciencia, quizás de dimensiones anómalas, de que se debe ante

---

<sup>1</sup> “Toda escritura —se atrevía a decir A. Artaud— es una porquería”.

todo a su tiempo (este tiempo de transición que nadie conoce aún en sí mismo), es lo que marca, determina y limita el nivel de una creación artística "igualitaria".

En lo que concierne a la problemática del creador americano, sus intereses artísticos en nada difieren de los de cualquier otro. Puede distinguirse por su talento, por sus muchos talentos, pero no *de por sí*. La coyuntura "americana" no puede quedar abolida por arte de magia, gracias a un toque de pincel o de pluma. Si nuestro artista se remite a lo autóctono y telúrico, en busca de determinación exclusiva, amparado *a priori* en su condición americanamente original, y se da un baño de decorativismo indígena, traiciona la pasión de universalidad de su época, a la que no puede renunciar como coetáneo de su contemporáneo. Si deja esto último de lado, cae en el vacío, por admirables que sean sus medios técnicos de expresión. Guayasamín no puede ser él mismo sin apelar a Picasso. No hace, pues, indigenismo; hace pintura, y pintura archiviaja, densamente penetrada de estilo, de contenido universal y cósmico. La obra de arte que quiere y logra ser ella misma, al autoafirmarse de este modo, niega, precisamente, todo lo que representa. Parecida cosa sucede con Vallejo, alma que nutre su poesía con pavorosos desastres, con la irremediable hambruna de eternos desheredados, aquellos a que se refiere en sus versos:

*¡Amado sea  
el que tiene hambre o sed, pero no tiene  
hambre con qué saciar toda su sed,  
ni sed con qué saciar todas sus hambres!*

Hambre y sed, no de bienes percibles: de poesía, de realidad única y absoluta. Y porque amaba con profundo amor a la pobre gente, a la cual quisiera llenar con el pan, intangible, de su visión metafísica del ser, sabiendo que eso es ya imposible, sufre, llora, se revuelve en su "vaina".

Ambos artistas pertenecen, por esencia y estructura generacional, al pasado, pero sus obras alcanzan y tocan permanentemente el porvenir.

El esclarecimiento y comprensión de la categoría *América* es imprescindible para juzgar el alcance de la problemática artística americana. Su especificidad, por ejemplo, radica en el hecho de que sus problemas no se plantean en la misma forma, ni de lejos, para pueblos históricos que conocen niveles económicos de productividad "sobredesarrollados". Esto es, que han vivido una larga historia sopesando, día a día, todas y cada una de las fases que concurren dentro de un *continuum* de historicidad dialécticamente polifacetado.

La cultura americana, por el contrario, en razón de su característico *status* económico, situado, permanente e invariablemente, a determinada distancia *fija* respecto de su modelo histórico, encierra en sí más bien el bosque-

jo de una sociedad "occidental" en pequeño, que no un microcosmos de la misma.

Una cosa resulta palmaria: puesto que ha tenido siempre ante sus ojos la evolución completa del viejo modelo cultural europeo que obra como campo de referencia ineludible, creyendo conocer América, por anticipado, la *ruta del porvenir*, aspira a alcanzar las últimas etapas de su desarrollo potencial dando un salto al vacío. Sí, al vacío, en tanto que no posee ingénitamente la estructura global dinámica que habría hecho posible, en forma lógica y necesaria, dicho "salto" (pero entonces ya no sería tampoco salto, sino recaptulación mutativa).

Semejante modo de supeditación —que nada tiene que ver con el concepto de dependencia económica—, lejos de dotarla con la capacidad, los medios y las formas más directas de obtener su propósito, la socava y despoja, al revés, radicalmente, de todo germen de libertad, indispensable, como sentimiento del mundo, en cada una de las fases constituyentes de la autognosis. Aprisionada, empero, por una deuda incancelable con el desarrollo social "prometido", digámoslo en pocas palabras, América ya no puede *inventar la Historia*, crear y determinar libremente su propio destino histórico.

Insisto en que los *secretos* de la historia —para nosotros, desde el punto de vista de la "caza del Porvenir" en que tanto venimos empeñándonos—, yacen demasiado a la vista, a flor de piel; pero constituyen un espejismo. En efecto, la organización americana de nuestra sociedad ha pretendido descifrar sus propios impulsos y disposiciones generosas, ejecutando una sinfonía ya instrumentada con todo detalle en la partitura "occidental", y no se ha preocupado de elegir y de imaginar por sí misma su propia "música". Toda historia debe ser siempre, en su fundamento mismo, una creación original.

Quienes suponen que la sociedad constituye un universo —conjunto— exclusivamente dominado por un parámetro de horizontalidad, puede llamarse a engaño. Está en su base misma conformada por una compleja estructura bidimensional, en la que predomina, en rigor y con mayor fuerza aún, el parámetro de la verticalidad. Las sociedades no sólo se extienden en el espacio, como es sabido de sobra. Arraigan también en la temporalidad: el espacio social se articula inextricablemente con el espacio histórico, lo horizontal con lo vertical, lo sincrónico con lo diacrónico. Si aislamos teóricamente uno de estos planos o espacios, conseguiremos sólo desarmarlo en el aire. Pues aunque por razones metodológicas cabe estudiar a cada uno como conjunto separado, el primero de ellos, en realidad, es inimaginable sin el sustentamiento que le ofrece su primario y constitutivo arraigo en la historicidad (podemos denominarlo "estructura de arraigo"). Por su explanación en el espacio, recibe y distribuye todas las influencias culturales que dimanan del contorno de un mundo social cada vez más abierto a la manera planetaria. En cambio, si queremos inquirir a fondo por los procesos a que realmente

obedece la sustancia de su función unificadora, ya que de ellos depende el carácter único, exclusivo, determinante de la identidad del sujeto programador de la trayectoria histórica, lo que hay que hacer es ahondar en estructuras significativas tan complejas como la de la tradición. Que no es lastre, peso muerto, sino fuerza direccional, impronta y voluntad de personalización colectiva, si se puede decir así.

América no es, pues, solamente, lo que parece ser como efecto de su involuntario parecido con una sociedad mundial desorbitada, grotesca y uniformemente propagada por todo el orbe, en razón misma de tremendas urgencias vitales que se deben de encarar y tratar de resolver como un todo. Sin embargo, el hecho de que todas esas coberturas conductuales nos envuelvan y repentinamente nos sorprendan confundidos con un todo mayor —pero de dimensión menor— no quiere decir que la identidad más profunda de América surja de allí, ni que sólo pueda ser lo que es a condición de sufrir esa avasalladora influencia extraamericana.

La peculiaridad de nuestro sustrato ontológico, sin ninguna duda, radica y se aloja en la estructura de la historicidad americana. Que ésta venga a quedar enterrada bajo el formidable y agresivo aluvión de lo contemporáneo, sinónimo de indistinción y de empobrecimiento pernicioso, no quiere decir que no exista, siquiera sea como intencionalidad primordial. Pero si la contingencia de la historia permite que aquello que, perteneciéndonos por derecho propio, caiga aplastado bajo el peso de cierta expansión mundial uniforme y desuniversalizante, debemos realizar un esfuerzo y tratar de desenterrarla. ¿Dónde está esa historia recóndita de nuestra propia historicidad? Hay que preocuparse ya de ella y preguntar por el significado de su verdadero caudal intrahistórico. Me he esforzado por comprender el sentido de esta problemática ontológico-histórica en mi ensayo sobre “La Existencia Mestiza”: si está a mano, tal vez pudiera contribuir a dar a conocer los verdaderos términos del problema, que aquí sólo puede ser apuntado en un rápido asomo.

Justamente, conocemos mal, y a la mala, la naturaleza de nuestra realidad histórica en cuanto tal, así como su respectivo proceso de transformación intrahistórica, y ello por la sencilla razón de que no conocemos los factores o presupuestos epistemológicos de que hay que partir para describir correctamente su estructura global y controlar sus principales componentes teóricos. Mal podemos resolver ningún problema si los datos barajables no son correctos e ignoramos el valor de los diversos factores y parámetros. Reunámoslos antes en una ecuación matemáticamente integrada. La teoría es aquí el camino iluminador de la praxis. ¿Cómo no acudir a ella para entender la naturaleza de las relaciones entre el creador americano y la realidad histórica americana, en que él pone en juego su designio vital? ¿De qué manera comprender que son inseparables uno del otro, hasta cuando se contra-

ponen antagónicamente, y que la caracterización epistemológica de esta trabazón nada tiene que ver con los términos acusados en otras formas de condicionamiento mutuo, entre hombres e historias de otros pueblos y culturas del mundo?

