

Arte impuro y lenguaje

Bases teóricas e históricas para una estética motivacional

La tesis del "arte puro" en Antonio Caso y José Ortega y Gasset

ARTURO ANDRÉS ROIG
(Argentina).

Filósofo e historiador de las ideas, nació en Mendoza en 1922. Se dedica a la docencia y la investigación, en particular sobre filosofía e historia latinoamericana. Ha publicado numerosos libros, entre ellos Platón o la Filosofía como libertad y expectativa (1972), Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano (1981), El humanismo ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XVIII (1984), Historia de las ideas. Teoría del discurso y del Pensamiento Latinoamericano (1993), El pensamiento latinoamericano y su aventura (1994), Mendoza en sus letras y sus ideas (1996), La universidad hacia la democracia. Bases doctrinarias e históricas para la constitución de una pedagogía participativa (1998) y Caminos de la filosofía latinoamericana (2001).

¿Puede el arte jugar un papel relevante en un proyecto de liberación e independencia de nuestra América? Comenzaremos a buscar una respuesta ocupándonos del "arte impuro" y su lenguaje, asunto que nos plantea desde ya la difícil cuestión de explicar qué se entiende con las categorías de lo "puro/impuro" en el arte y, luego, no menos difícil: la de si se pueden considerar como lenguaje las manifestaciones del arte en general y si lo son, propia o impropriamente y, además, cuáles serían específicas de ese lenguaje según las diversas artes.

Veamos, primero, pues, la contraposición de lo "puro/impuro". La cuestión ha tenido entre nosotros posiciones encontradas y para entrar en el asunto nada mejor que partir de quienes hablaron de "arte puro" en el mundo hispánico. El primero de quien hemos de ocuparnos es el filósofo mexicano Antonio Caso, iniciador, según se ha dicho, de la estética filosófica en México y, luego, del filósofo español, tan difundido en Hispanoamérica, José Ortega y Gasset. Ambos se han ocupado contemporáneamente de la cuestión y han tomado posiciones en favor de un "arte puro".

Pues bien, tanto para Caso como para Ortega, el arte es "puro" o no es propiamente arte. Y esto, por cierto, respecto de todas las manifestaciones estéticas. ¿Y qué se nos quiere decir cuando se nos habla de "pureza"? Pues, de "desinterés", de "contemplación desinteresada", actitud que no es según sus defensores, la de un "yo empírico" que no se sale de la "experiencia ordinaria de la vida". El arte, para ser captado radicalmente, necesita de un sujeto "indiferente al bien y el mal", ajeno al "deseo" enemigo de la "vida vulgar", extraño a lo "trivial". "El arte -dice Caso de quien son las afirmaciones anteriores- significa el desinterés pleno, la absoluta finalidad sin fin" (el subrayado es nuestro). "El arte puro -dice en otro texto- sea sonata, poema, estatua, templo o danza- no tiene jamás finalidad demostrativa. Se basta a sí mismo". En fin, termina definiendo al artista como "el sujeto puro de la contemplación desinteresada" y, en tal sentido ajeno a todo "egoísmo" (A. Caso, 1944, 35-37).

Ortega y Gasset, por su parte, nos habla de un "arte artístico", un arte que no sea más que arte, lo que implica, según lo entiende, una "liberación". Para entender en qué consiste distingue grados de proximidad y grados de alejamiento respecto del objeto representado. "En esa escala los grados de proximidad equivalen a grados de participación sentimental en los hechos; los grados de alejamiento, por el contrario, significan grados de liberación en que objetivamos el mundo real, convirtiéndolo en puro tema de contemplación". Una cosa es la "realidad vivida" (el mundo de

lo impuro en cuanto mechado de “sentimentalismo”) y otra, la “realidad contemplada” (en donde aparece un “objeto depurado” y un “sujeto purificado”) (J. Ortega y Gasset, 1947, III, 359-362). Ya veremos cuando nos ocupemos de las inevitables derivaciones sociales y políticas de estos planteos que esa propuesta de un “arte puro” se lleva a cabo mediante “deshumanización y asco” -según expresión de Ortega-, ambas actitudes indispensables para lograr un despegue de la existencia.

Caso, por su parte, acusa a esa existencia de ser vivida siempre “en relación a un propósito” y, por eso mismo, egoístamente. Y, por cierto, también nos habla de un despegue de la existencia de las cosas y del mundo como única vía para alcanzar la estética en su “pureza”. Aquí no se habla de “asco”, pero sí de una “indiferencia” que es llevada hasta lo hiperbólico y el absurdo: “...si un terremoto o un huracán, intimidan al hombre vulgar, el artista los toma como asunto de mera contemplación” (A. Caso, 1944, 35-37 y 43).

Justino Fernández y el “arte impuro”

Contemporáneamente, el mexicano Justino Fernández, interesado en rescatar, a través del estudio de producciones artísticas ejemplares las tres grandes etapas de la cultura mexicana, el arte azteca, el barroco colonial y el arte contemporáneo, habló de un “arte impuro”. ¿Qué nos quiso decir con eso? Pues, precisamente, que no es posible sacar el arte de la vida. El arte supone un compromiso del artista, no en el sentido como fue entendido en las peores expresiones del “realismo soviético”, bajo el stalinismo, en el que se dio un compromiso con el poder político y, además, dentro de un “arte oficial”, sino en el más amplio y, además, irrefutablemente noble, de arte involucrado con los valores altos de la vida humana. Por cierto, el arte no es ajeno a la realidad que vive el artista, la que es siempre social e histórica, por lo que muestra una inevitable coloración epocal. El artista, inmerso en esa realidad, no juega un papel secundario en cuanto es como una ventana desde la que se mira y enriquece creadora y expresivamente aquella realidad. Así, pues, aquel “sujeto puro”, derivado del sujeto trascendental kantiano a través de la reformulación que del mismo dio Schopenhauer, es, simplemente, un fantasma y, el “arte puro”, una creación teórica forzada. Si el arte es “liberación”, lo será, pero dentro de un marco de condicionamientos imposibles de ignorar y que están expresados en el concepto de “vida humana”. El reto no es

ahora idealista, sino realista: el arte supone la libertad creadora, pero dentro de condiciones y la relación con esa libertad no se arregla mediante el subterfugio de una imposible y utópica evasión del medio histórico-social. Schopenhauer había dicho, dentro de su kantismo, que en la producción artística nos librarnos de la “esclavitud del deseo” y “la atención ya no se dirige a los motivos de la voluntad, sino que concibe las cosas libres de sus relaciones con el querer, por consiguiente de un modo desinteresado, sin subjetividad, de una manera puramente objetiva, entregándose a ellas plenamente, en cuanto son puras representaciones y no meros motivos” (A. Schopenhauer, 1942, 190). Esta insostenible tesis es precisamente la que vuelven a defender Caso y Ortega en su rechazo de ciertas formas del realismo de su época, sin darse cuenta que el *non se viam* del célebre Huidobro nos aconsejaba rechazar la ingenua y hasta torpe exigencia de “imitar” la naturaleza y con toda razón, pero no desconocer los motivos espacio-temporales y socio-históricos de toda obra de arte. La celeberrima composición plástica de Pablo Picasso “Guernica” es un excelente ejemplo para entender lo que queremos decir. Nadie podría afirmar que el artista intentó “imitar” a la naturaleza, como nadie podría caer en la ceguera de afirmar que la obra no respondía a motivos, los que van desde una posición política hasta las motivaciones más profundas y permanentes, entre ellas una defensa de la vida humana y de sus valores, un proyecto de humanización.

En fin, Ortega y Caso, ambos, se mueven dentro de una comprensión reductivista del “realismo”, tal como lo veremos más adelante al tratar el tema en José Carlos Mariátegui y en Luis Juan Guerrero. El “realismo” deja de ser lo que se establece desde la relación “artista/objeto representado”, para constituirse en una relación con la existencia misma dentro de la cual se mueven ambos términos y en relación con la que hablar de “egoísmo”, así como hablar de “asco” son dos absurdos.

Así, pues, tan ingenuo es hablar de “arte puro”, como atenerse a la exigencia de una realidad representada. Ni lo uno ni lo otro. Además, aquel “arte puro” tenía algo aún más negativo en cuanto que en nombre de una “libertad” se apoyaba -como veremos con algún detalle más adelante- en rechazos y prohibiciones que eran de hecho formas de desconocimiento de los modos de expresión estéticos de amplios sectores sociales y, por eso mismo, una lamentable herramienta de exclusión social.

Justino Fernández, en relación con lo que venimos diciendo, afirmaba que la belleza “no es separable del complejo artístico que la produce”, que no es, en función de eso, “pura” y que “se desprende que no es autónoma” ni menos aún, una finalidad en sí misma, sin más que deleitarnos, entregándonos al hedonismo”. Así, pues, cabe preguntarse en qué sentido puede ser valiosa y qué función tiene. “A mi parecer -nos dice- el arte es valioso por su función de revelación de intereses vitales”. “La belleza es producida para develar algo”. “La belleza no es separable de otros motivos, ni es, en cuanto tal, un estado de “pureza”, ni es autónoma, ni es intemporal, ni única, sino plural y dependiente de sujetos, de un tiempo y lugar, por lo que puede concluirse que las bellezas, que no la Belleza, son históricas, pertenecientes también a tiempos, lugares e intereses varios. La belleza, en fin, es impura puesto que es histórica” “El arte -nos dice más adelante- es un bello instrumento de revelaciones”; “es también un modo consciente, poético, de hacer vivible nuestra moribundez, aunque ninguno la entienda”.

Esta radical inclusión del arte en la vida lleva necesariamente no sólo a rechazar la oposición “puro/impuro”, como asimismo las otras no menos equívocas de “arte académico/arte popular”, “arte personalizado/arte anónimo”, “arte clásico/arte primitivo”, etc. etc. Todo lo cual significa acabar con un canon de belleza único y afirmar ideales de belleza históricos. Todas estas ideas y valoraciones sobre el arte y la belleza han impulsado a conceptualizaciones no reductivas. Uno de esos reductivismos más negativos, por lo mismo que fue elemento importante en la imagen que se fabricó para sí misma y que impuso al mundo la Europa colonialista, ha sido justamente el arte griego de los siglos V y IV aC. El mismo Justino Fernández nos recuerda la absurda ceguera que padecía un conocido historiador europeo del arte ante los justamente célebres y asombrosos templos mayas del Caribe mexicano. “El arte maya en Yucatán -decía- es esencialmente arquitectónico y son los edificios los que causan admiración... El pensamiento recurre al mundo greco-romano, parece como si los hubiese dirigido un arquitecto maya que hubiese ido a los países del mediterráneo... Razonaba como un maya y planeaba como un griego” (Pijoan, 1946, 456-457). La historia del arte, en lugar de servir para una mirada liberadora de todo etnocentrismo, era puesta, en este caso, al servicio del más grosero europeocentrismo. El arte latinoamericano

tiene justamente entre una de sus tareas fundamentales, la quiebra de barreras culturales mediante la afirmación de la dignidad y valor de las diferencias, con lo que de alguna manera ya estamos respondiendo a las preguntas con las que hemos abierto esta exposición (J. Fernández, 1954, 17-22; 28-29; 32-39; 42-44, etc). Tal es el contenido profundo de la doctrina del “arte impuro” de Justino Fernández.

José Carlos Mariátegui y el muralismo mexicano

Ahora quisiéramos ocuparnos, en relación estrecha con lo que acabamos de decir, de las relaciones entre la filosofía latinoamericana y las expresiones asimismo de un arte de nuestra América. En efecto, el hecho de partir de la relación “arte/realidad”, “arte/vida” o “arte/existencia”, hace posible, siempre que esa relación no sea desvirtuada, la comunicación entre las diversas líneas de expresión artística y, más aún, del arte con otras manifestaciones de la cultura, entre ellas, como acabamos de decirlo, la filosofía. Se supera de este modo el absurdo de filosofar sobre el arte, es decir, producir teoría estética, y, a su vez, desconocer la riqueza y diversidad de la experiencia estética, apoyada en una existencia retaceada, reducida al momento contemplativo hipotéticamente liberado de motivos y gratuitamente “puro”. Desde una filosofía se puede decir que el arte es “puro”, pero nada puede “decir” ese arte, por eso mismo, a la filosofía que lo ha hecho antes incompatible con una existencia plena y lo ha condenado a una especie de mudez, o lo ha encerrado en un éxtasis de refinados.

Con lo que venimos a anticipar la segunda cuestión, a saber, si el arte es lenguaje. Pues sucede que a pesar de los desaciertos sobre el tema, así como de las dificultades teóricas, podemos afirmar -como luego lo veremos- que sí es lenguaje. Y a propósito de esto y en relación con lo que acabamos de decir sobre arte y filosofía, viene al caso recordar un texto de José Carlos Mariátegui en el que se nos dice que por lo mismo que el arte es lenguaje, puede ser “escuchado” su mensaje por el filósofo en cuanto tal. Y más aún, empuja hacia lo humano en toda su rica y multiforme diversidad. Dos comentarios de Mariátegui, ambos de 1928, manifiestan de modo transparente lo que queremos decir. Uno de ellos está dedicado al muralista mexicano Diego Rivera y sus célebres pinturas de la Escuela Nacional Preparatoria, en México DF. y la Escuela de Agricultura de Chapingo.

Para el filósofo peruano, Rivera ha logrado expresar auténticamente la Revolución mexicana, entre otros motivos porque no ha hecho mercancía de su arte. "No se ha enriquecido ni ha traficado con su pintura. Ha ganado por sus frescos un jornal como obrero..." Su obra no se puede diferenciar "de todas las que se cotizan a alto precio en los mercados europeos y americanos..." (J. C. Mariátegui, 1970, 91). ¿Ha llevado a cabo un acto de "pasteurización" de su obra, la ha desinfectado despojándola de voluntad y deseo como exigía la estética del "arte puro"? Por cierto que no. Rivera no ha renunciado a la inserción del arte en la vida, no ha declarado "indiferentes" a las mujeres y los hombres de carne y hueso que gracias a su paleta nos hablan ahora desde un "lenguaje plástico", convertidos creadoramente en símbolos (J. C. Mariátegui, 1970, 92).

Y al comentar la obra artística de José Sabogal, pintor indio que había expresado en esos años un "indigenismo en pintura", vive Mariátegui una experiencia semejante a la sentida ante la obra de Rivera. "El pintor -dice- piensa y sueña en imágenes plásticas. Mas, el movimiento espiritual de un pueblo, las imágenes del pintor son a veces expresión culminante. Las imágenes engendran conceptos, lo mismo que los conceptos inspiran imágenes" (J. C. Mariátegui 1970, 91). Y aquí vemos cómo Mariátegui no se dejó llevar por el anti-intelectualismo generado por la lectura en boga de Henry Bergson, quien hizo del concepto, en otro orden de ideas, algo tan inutilizable como la ontologización que del mismo hizo Hegel. Pues bien, hay entre el arte y la filosofía una mutua reversibilidad. Como lo dice claramente, "las imágenes engendran conceptos y los conceptos imágenes". Se trata de dos lenguajes que sin traducirse se entienden. ¿A qué se debe esta transformación, este paso de una forma a la otra? Pues, al referente común de ambos, la realidad existencial, verdadero puente entre filosofía y arte. Mas, para eso la filosofía no será un saber de puras esencias, ni el concepto será una vulgar herramienta de puro valor instrumental, ni el arte, por su lado, será, en fin, el reino de lo "puro". Ambos comparten un mismo ámbito de existencias y de contingencias, de diversidad en donde materia y espíritu como disponibilidades del artista, oscilan entre lo bello y lo repugnante, lo transparente y lo opaco, el dolor y la alegría, lo esperado y no inesperado, lo profundo y lo aparente, lo cualitativo y lo numerable, lo desmesurado y lo mínimo, lo abstracto y lo

concreto, en fin, la indignación y el contento. Así pues, conforme con lo que nos dice Mariátegui, el "grito" de Emiliano Zapata llegó a la filosofía a punto de hacerse concepto. Lo que no habrían permitido jamás "los elegantes evangelios de la estética y la filosofía occidentales", se produjo en estas tierras americanas (J. C. Mariátegui, 1970, 94). Dicho de otro modo, gracias a un arte decididamente "impuro", es decir, abierto a la abigarrada realidad, pudieron el artista y el filósofo, cada uno con sus recursos específicos, unirse en un mensaje común de liberación. Elie Faure, el amigo de Rivera en París, le había dicho que "No hay héroe del arte que no sea al mismo tiempo héroe del conocimiento y héroe humano del corazón", palabras con las que se expresa ese milagro de la comunión de lenguajes, de los que hemos hablado (J. E. Spilimbergo, 1954, 18).

Kant y la suspensión de la existencia

Aquí tendremos que dividir las aguas si queremos avanzar respecto de las categorías de lo "puro" y lo "impuro" en el arte. Se desprende claramente que para teóricos del arte como Mariátegui, los intelectuales contemporáneos, entre ellos un Antonio Caso y un José Ortega y Gasset, la respuesta acerca de qué es lo artístico fue buscada desde un neokantismo, armado con las tesis fundamentales del maestro de Koenigsberg y algunos de los matices agregados a las mismas por obra de Schopenhauer, Croce y Bergson. Esto último resulta particularmente visible en el esteta mexicano.

En líneas generales hemos de decir que así como respecto de la moral, Kant se aparta de una moral de motivos o motivada y se decide por una moral del deber, ajena por completo a motivos, -esto si nos atenemos a la primera fórmula del imperativo categórico-, de un modo semejante su estética será antifinalista, por oposición a estéticas motivadas o etiológicas. Ya habíamos señalado cómo este temor a las motivaciones del obrar le condujo a Kant hasta los límites de una patología de la vida subjetiva. Otro tanto veremos que sucede ahora con lo estético (A. A. Roig, 2002, 25-30). Por cierto que Kant tiene razón cuando nos dice en su *Crítica del juicio* que "el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento (y que) por lo tanto, no es lógico, sino estético"; mas, he aquí que la esteticidad es tan sólo cuestión "subjetiva", con lo que ya nos prepara para aceptar el principio radical sobre el que se monta toda su estética: la adíadora o indiferencia respecto de la existencia re-

al o posible del objeto que, sin embargo, es el que permite o favorece la experiencia estética, ya sea como sentimiento o, a la vez, como praxis artística. “Cada cual debe confesar -dice Kant- que el juicio sobre la belleza en el que se mezcla el menor interés, es muy parcial y no es un juicio puro de gusto. No hay que estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente tocante a ella...” (Kant, 1991, 209). ¿Qué se persigue con la adíafora? Pues, cerrarle la puerta, mediante este subterfugio a la voluntad y al deseo y con ellos a toda motivación posible. De este modo queda asegurada ilusoriamente la “pureza” del juicio, su “imparcialidad”. A esto Schopenhauer agregará un valor pesimista de la voluntad entendida como principio de dolor. Razón de más para impedir los motivos que vienen acarreados por ella. “Cuando una circunstancia exterior... -dice Schopenhauer- nos arranca de improviso del torrente sin fin de la voluntad y emancipa nuestro conocimiento de la esclavitud del deseo, y la atención ya no se dirige a los motivos de la voluntad... entonces la tranquilidad buscada antes por el camino del querer y siempre huidiza, aparece por primera vez y nos colma de dicha” (A. Schopenhauer, 1942, 190).

Por donde no sólo es “la existencia del objeto” lo que se suspende, sino también la voluntad y, junto con ella, todo deseo. Y así, esta hipotética inmersión en el “puro sentimiento” no sólo se apoya en la “suspensión” de la existencia del objeto real o imaginario -el que, según decíamos, es el que permite o favorece la experiencia estética- sino la situación existencial misma del sujeto que realiza dicha experiencia. “Entonces -dice Schopenhauer- lo mismo da contemplar la puesta de sol desde un calabozo, que desde un palacio” (*Ibidem*, 191). Así, pues, lo “puro” se logra a costas de la totalidad de la existencia, ante la cual se pone en juego un “acto desinteresado”.

En fin, ante aquella forzada “intuición pura”, ajena al querer y como reacción contra el formalismo kantiano, diremos que el goce estético no se pervierte si dejamos de practicar la adíafora y que es posible una estética motivada y, por eso mismo, “impura”. Cabe, pues, que digamos ahora cómo es posible fundar una estética de motivos y, luego, cómo se entiende en ella, tanto el valor belleza como la praxis artística.

Hacia una caracterización de una estética de motivos

Vamos a comenzar con una pregunta fundamental sobre la experiencia estética, experiencia que incluye sentimientos estéticos, así como productos del quehacer artístico en los que aquellos sentimientos se objetivan. ¿Se trata de un conjunto de actos que son indiferentes a la existencia y, en particular, a la existencia humana? Desde ya diremos que nada de lo que sienten o piensan los seres humanos, así como lo que sale de sus manos, sea arte, artesanía o artefactos técnicos, es indiferente a la vida. La idea de que todo fin supone inevitablemente lo útil, tomado, además, en un sentido peyorativo, impulsó a la adíafora y, como consecuencia, al intento de “salvar” lo estético de las espúreas relaciones con una existencia marcada por lo utilitario. No se percibió que la producción estética responde primariamente a un impulso específico, una *hormé aisthetiké* (un impulso estético), emparentada, de algún modo, con el *conatus* del que hemos hablado cuando hemos intentado definir lo moral. Y por cierto que esta *hormé* no es impulso moral, ni es impulso utilitario, como no es además de todo eso, algo que se apoye en el concepto. (A. A. Roig, 2002, 21-23). Pues bien, el ímpetu de expresión estética que mueve a los seres humanos y que muestra un cierto grado de necesidad, de no-contingencia, íntegra, junto con el *conatus*, la condición humana y su sentido último surge de ese común origen. Ahora tendríamos que agregar que su sentido les viene de la existencia, a su vez ésta recibe constantemente nuevos sentidos de esos impulsos que mueven al ser humano. Digamos que el arte es cualificado por la existencia y que ésta resulta, a su vez, cualificada por aquél. Nada más absurdo, pues, que la adíafora que ha servido para quitarle al impulso estético, así como a la creación o productividad artística, una de sus raíces fundamentales. Y teniendo en cuenta esto, ¿no podríamos hablar de una finalidad de lo estético? Pues, si arte y vida se dan en una unión y si la vida tiene fines, uno de ellos, el primario, es el vivirla y de ser posible, hacerlo de modo pleno, ¿por qué no pensar que el arte y lo estético en general, se pliegan a ese finalismo? Decir que el arte es útil para la vida sería un modo impropio de expresar lo que pretendemos decir, simplemente, porque entre otros sentimientos y otras actividades, lo estético integra la vida misma, son consustanciales. Ambos son vida *specie pulchritudinis*. Vivir dignamente y vivir bellamente,

constituyen ideales de vida que no son extraños entre sí en cuanto hacen a la vida misma. Así, pues, el arte supone a la voluntad y al deseo, ordenados en vistas de la expresión estética, si bien, ya lo sabemos, esa voluntad y ese deseo pueden estar atados al ansia de posesión del objeto estético, con lo que la obra de arte adquiere entonces y en tal sentido, valor de mercancía. Pero no olvidemos que en los niveles de degradación de la vida humana son convertidos en mercancía hasta los mismos seres humanos.

Mas, volvamos a lo que hace del sentimiento estético y de la producción artística, cuestiones que son aspectos de la vida misma y, por eso, atados a ella y una de sus fuentes de sentido. Y aquí viene precisamente la superioridad del sentimiento y la intuición estéticos sobre el concepto y, por eso mismo, de la filosofía en cuanto saber conceptual.

Nos referimos en particular a la riqueza ontológica de la obra de arte en cuanto en ella cobran vida un conjunto de aspectos de lo real que la filosofía no pudo unir jamás a pesar del gigantesco esfuerzo de los grandes clásicos, Platón, y de los grandes modernos, Hegel. Nos referimos a la conjunción de lo radicalmente individual que adquiere fuerza universal, precisamente desde lo individual mismo; a la alianza entre lo temporal, lo efímero y lo que niega esa temporalidad, despertando la vivencia de lo intemporal y hasta la ilusión de lo eterno. Conjunción dialéctica de categorías que nos abren a uno de los horizontes últimos de la experiencia humana y que ha sido motivación entrañable de todas las culturas y con lo que han enfrentado y enfrentan la amenaza sombría de lo que Justino Fernández denomina la moribundez.

La belleza

Veamos ahora la cuestión de los valores estéticos, en particular, el de la belleza. Comencemos señalando que sobre todo desde la Ilustración y más particularmente desde el Romanticismo, se comenzó a hablar de la naturaleza como motivadora de sentimientos estéticos. En efecto, se habló de "belleza natural" y muy relacionada con ella, de lo sublime. El actual proceso de destrucción de la naturaleza, que ha alcanzado un desarrollo planetario cuyos alcances son impredecibles, ha despertado nuevamente la cuestión de aquellas cualidades estéticas. Se está destruyendo algo que a más de ser nuestro radical hogar, nuestro *oikos*, es algo extremadamente asombroso y bello, de una belleza que nos aproxima constantemente a lo sublime. El avan-

ce espectacular de la astronomía ha abierto panoramas inimaginables, pavorosamente bellos que cada día achican más nuestra humanidad y su planeta. De todos modos, es necesario reconocer que todas esas formas de belleza y de sublimidad únicamente son posibles para un sujeto que posea la capacidad de percepción estética y sin que esto tenga por qué llevarnos necesariamente a una subjetivización de la experiencia estética "natural", no hay duda que la belleza lo es siempre para un sujeto abierto a su captación y vivencia.

Por lo demás, si el arte es lenguaje, con todas las dificultades que ofrece esta afirmación -y, digamos, que para nosotros sí lo es- ¿será posible pensar en un "lenguaje de la naturaleza? Sabemos que Galileo, desde la ciencia, afirmó que la naturaleza se expresa en lenguaje matemático. Esto resulta, en verdad, tan difícil como atribuir a la naturaleza un lenguaje estético, dicho sea a pesar de los estados de éxtasis que vivía aquella alma sensible de Juan Jacobo Rousseau en su diálogo con el paisaje. Para completar este haz de complejidades digamos que las relaciones matemáticas, según los matemáticos, no son ajenas a la belleza, por un lado, y que del paisaje se ha dicho que es un estado de ánimo. Siempre lo subjetivo y lo objetivo se nos presentan, pues, como confrontados, o, tal vez, integrados.

Pero veamos la belleza en el arte. Por de pronto hemos de decir que tal belleza es una experiencia que se da sobre la base de una relación muy evidente en este caso, entre subjetividad y objetividad. La belleza pareciera ser una cualidad del objeto bello, pero resulta que no es belleza para nosotros si no la percibimos como tal en sus manifestaciones naturales. Lógicamente que esta relación es profundamente conflictiva por lo mismo que la expresión de los objetos estéticos no siempre alcanza en el arte un grado pleno de representación. Pero, además de conflictiva, es compleja, ya que no debemos olvidar que la percepción de lo bello es también un hecho social. Además, la materia (sonido, colores, mármol, piedra, madera, etc.) también dicta sus leyes. Y la materia es naturaleza, directa o indirectamente ¿Acaso no hemos dicho que la naturaleza se nos presenta con un tipo de belleza que pareciera serle propio? Podríamos decir que la belleza natural de la que hemos hablado entra en comunión con la belleza artística por obra de la materia, del mismo modo que los seres humanos se unen a la naturaleza en la comunión íntima del varón y la mujer. Así lo dijo genialmente Marx.

Pero vayamos a lo que podríamos llamar rasgos identitarios de la belleza. Para responder a esta cuestión no podemos olvidar la radical historicidad de la representación estética, como tampoco la universalidad de aquel impulso al que hemos denominado *hormé* estético. La cuestión ha de ser estudiada a través de los tiempos, pero también teniendo en cuenta la diversidad incontable de las poblaciones humanas. Con esto ya estamos entrando, lo queramos o no, a la relación entre belleza y poder (social, político, económico) A propósito de esto debemos preguntarnos, por ejemplo, si son legítimos los ideales del “helenismo” impuestos por los europeos como el paradigma o modelo de lo bello. Diremos que no lo son en sí mismos, sino en cuanto impidieron comprensión de la belleza artística en sus infinitas variaciones. “La revelación de la belleza -dice Luis Juan Guerrero, uno de los más grandes teóricos del arte que hemos tenido- exalta normativamente a la Afrodita helénica, pero cierra todos nuestros resortes de acogimiento a la divinidad azteca, a la Virgen de los primeros siglos medievales, a la máscara africana y a las caligrafías de Klee” (J. L. Guerrero, 1954, 68). Sí debemos reconocer, sin embargo, que el “helenismo”, típica ideología colonialista, generó históricamente, como movimiento estético, algo que hace de supuesto del arte contemporáneo: su autonomía respecto del universo del mito, del mundo de la guerra, el de las religiones y el de otras formas de objetivación que lo tenían incorporado funcionalmente. Cuestión ésta que tiene relación con aquella fecunda y desoladora categoría de Justino Fernández, la moribundez. Esta autonomía ha favorecido un desarrollo específicamente estético del arte y ha dado las bases para responder adecuadamente a aquellos rasgos identitarios de los que hablábamos.

Ahora pasemos a otra cuestión que ha marcado pautas respecto de lo bello artístico: el “realismo”. ¿Son legítimos sus ideales de belleza? Viene al caso señalar que la “ideología helenista” no fue extraña a esa posición, a pesar de los griegos mismos. Si tuviéramos que señalar qué se ha entendido como uno de los criterios de lo bello en el llamado “realismo”, podríamos hacerlo destacando una relación canónica entre belleza y figura dentro del marco de una “configuración significativa” (J. L. Guerrero, 1967, III, 283). ¿Puede dudarse de la increíble fecundidad de ese criterio? La estatuaria antigua clásica, el Cristo de Velázquez, los paisajes de los impresionistas, por poner algunos ejemplos, son testi-

monios imperecederos de belleza estética. De todos modos, si atendemos al concepto de “realidad” del realismo debemos destacar una debilidad que le es esencial en cuanto que la misma práctica artística lo acaba por derrumbar y sacarle todo lo que tiene de ingenuo. La plástica, aun en sus momentos de máximo realismo ha sido y es arte, vale decir, una *mediación* creadora. De los textos dedicados a la crítica de arte que nos ha dejado José Carlos Mariátegui, se desprende todavía algo más importante. No sólo estamos ante una mediación creadora en todos los casos. Los llamados “realistas” no habían visto la paradoja que se oculta en esa noción, así como no habían conocido el poder catártico de dicha paradoja. “La experiencia realista -dice Mariátegui- no nos ha servido sino para demostrarnos que sólo podemos encontrar la realidad en los caminos de la fantasía”. La ficción (y eso vale para todas las manifestaciones del arte) al quebrar los marcos siempre estrechos de nuestro mundo objetivo, nos abre a lo real-infinito, que siempre habrá de exceder nuestro corto mirar, nuestra limitada objetividad (J. C. Mariátegui, 1970, 22-25). La fantasía y la ficción rasgan nuestra mirada y nos ponen ante imprevistas vinculaciones, así como insospechados campos de belleza, lo que no supone, de ninguna manera, una desvalorización de las formas “clásicas”, las que pueden ser contempladas ahora desde su propio secreto creativo.

Luis Juan Guerrero, sin ejercer la paradoja, viene de hecho a decirnos lo mismo. Para él tan “realista” es una Madonna de Rafael como una pintura abstracto-geométrica de Paul Klee. Y esto porque el “realismo” no pasa por la figura, sino que es algo más profundo: se trata, según sus palabras, de “una disponibilidad para cualquier posible vinculación con lo real” (J. L. Guerrero, 1967, III, Ibidem). Y los ángulos desde los cuales se puede mirar el mundo tanto con la mirada del artista como la de cualquier otro, son de hecho infinitos, porque lo real no es tan sólo lo que nos rodea en nuestro vivir familiar y cotidiano en el que nos movemos ajenos a lo extraño, sino que es eso y lo que nos puede salir al encuentro sorpresiva e inesperadamente. La distinción entre “realidad” e “irrealidad” es cultural y sus límites son móviles. Lo irreal puede ser lo real no vivido y la belleza puede ser uno de los modos de vivirlo.

Esta crisis del realismo ingenuo ¿nos ha abierto las puertas para el “arte puro” con los alcances con los que lo discutimos aquí? Decididamente, no. La existencia, referente último o primero de

la vida humana también es fantasía y hasta ficción. No escapa a lo insondable de la realidad.

El costado ideológico del arte puro

Pues bien, la noción de “pureza”, lograda siguiendo a Kant y sus epígonos desde la adiafora de la existencia de la realidad sensible y con ella, de la voluntad y el deseo, conduce a una concepción aristocrática del arte y, paralelamente, al rechazo de todas las formas del arte “popular”, así como a una ceguera respecto del arte llamado impropriamente “primitivo”, expresiones estéticas que suponen sectores sociales para los que la “indiferencia completa” que pedía Kant fue y es algo extraño y hasta forzado. Este aristocratismo, no visible abiertamente en Kant, se ha puesto a la luz en quienes lo han seguido y de quienes podría pensarse que se sumaron a este aspecto del kantismo porque ya eran aristocratizantes y en el peor sentido del término. Tal es lo que sucede en Caso y en José Ortega y Gasset. En el primero, el “arte puro” es “refinado”, “noble”, “culto” y por eso mismo “liberador”. El otro arte, aquél que se ata a motivos, es vulgar, plebeyo, grosero o, cuanto más primitivo, en fin, impuro, tomando este término, como es de suponer, en su sentido negativo. Caso decía de modo gratuito y forzado: “La belleza nos llena de alegría sin que codiciemos las cosas que nos deleitan” lo que es posible, siguiendo las lecciones de Kant y de Schopenhauer, porque hemos dejado antes “suspendida” su existencia y, con ella, la voluntad y el deseo. Repitiendo un texto tomado de *El Mundo como voluntad y representación*, nos dice Caso que “El hombre vulgar, producto de fabricación al por mayor de la Naturaleza que le crea por millares todos los días, incapaz de elevarse a la apercepción desinteresada que constituye la contemplación verdadera” (A. Schopenhauer, 1942, 183 y A. Caso, 1944, 33). “... En los instantes de la contemplación estética, cuando reflejamos el mundo, sin condicionarlo ni apetecerlo y nos acercamos a la posición del sujeto puro de conocimiento, ya no somos la ola agitada y opaca, con su penacho de rabia impotente, que escupe al cielo su incompreensión y su egoísmo” (A. Caso, *Ibidem*, 54- 55). “Como la vida ordinaria no consiente la intuición desinteresada ni la proyección sentimental, ella forja su mundo, su región, su universo que parece duplicar la vida ordinaria y el mundo habitual” (Caso, *Ib.* 95-96).

Los textos que hemos transcrito de la estética neokantiana y schopenhaueriana de Antonio

Caso, nos muestran su oscuro lado ideológico. No debemos olvidar que para este filósofo que vivió contemporáneamente uno de los más grandes levantamientos campesinos de nuestra América, la humanidad mexicana se dividía en dos sectores: los hombres “que han asimilado la cultura europea” y los que integraban “la raza arqueológica que no ha podido aún asimilar los beneficios” de aquella cultura (A. Caso, 1954, 134-136). Y en cuanto a la “muchedumbre”, cuya historia es “la de los hormigueros, la historia de los colmenares, la historia de las colonias de animales”, es tarea del “hombre superior oponerse a ella, vejarla si es menester, restregarle sus errores...” (Caso, 1971, 185). Y, felizmente, esto es posible según nos lo dice en otro texto, porque “sólo el sabio puede. El ignorante es naturaleza... el campo no sabe, por eso no puede. Pero la ciudad es culta sólo por el sabio”, por donde claramente, las masas campesinas de México, son la barbarie (A. Caso, 1933, 114-115).

Pero todavía hay más. Caso se encuentra con una contradicción: para gozar del arte, de la filosofía, del ocio, es necesario disponer de un bienestar económico y quienes no lo tienen se ven obligados, en función de sus necesidades no satisfechas, a vivir sumergidos en el deseo y estar movidos por el interés. Para ellos no están, pues, dadas las condiciones de la contemplación estética. Pero, aquí viene el problema: ¿acaso no exige aquel bienestar del rico, del satisfecho, un permanente cuidado económico, un interés? Haciendo a nuestro juicio una lectura desacertada de Baltasar Gracián (B. Gracián, 1986 111-112) nos dirá que para el rico la solución se encuentra en hacer abstracción de su riqueza mediante actos de liberalidad y dispendio. “Quien goza de vida lozana -dice Caso- y posee abundancia de bienes, no piensa en ahorrar. Practica como dice Gracián una ‘incompreensibilidad de caudal’. Quien no tiene lo bastante sólo piensa en ahorrar” (A. Caso, 1971, 194). Así, pues, para alcanzar el “arte puro” debemos, primero, “suspender” la existencia del objeto, así como el deseo y, luego, practicar un “desconocimiento” (una “incompreensión”) de nuestro caudal. Y si lo primero es imposible, lo segundo es, además, rayano en el fariseísmo y la hipocresía.

Pues bien, entre aquellos “hombres arqueológicos”, cuya historia era la de “las colonias de animales”, estaba Emiliano Zapata y sus gentes de Morelos, los que frente a una burguesía saturada de filosofía europea, representaba lo más auténtico de la Revolución Mexicana. Cuando Rivera, quebrando ese mundo falso, pintó el

viejo palacio de Cuernavaca en donde la figura principal es la del caudillo morelense, su actitud como artista no la ejerció desde una "indiferencia" respecto de la existencia del héroe campesino, sino que la llevó a cabo pensando en él como símbolo vivo de un pueblo. Ni Rivera, ni Mariátegui cayeron en la trampa del "sujeto puro" y de sus "puras intuiciones".

Veamos ahora cómo se expresa ese mismo lado tan poco transparente del "arte puro" en Ortega y Gasset. La sombra de Stéphane Mallarmé acompaña en todo momento al filósofo español. El simbolista francés había dicho: "Un poema debe ser un enigma para el hombre vulgar, música de cámara para el iniciado" (E. Cassirer, 1945, 305). ¿Cómo alcanzar ese nivel expresivo? Pues, para Ortega de cuya toma de partido en favor de un "arte puro" ya hemos hablado, se lo alcanzará mediante un proceso de "deshumanización" de la producción estética y, a su vez, de "asco" por todo lo que le pueda quedar de "humano". "Aunque sea imposible un arte puro no hay duda -nos dice- de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Ella llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos... Será, -concluye- un arte para artistas y no para la masa de hombres" (Ortega y Gasset, 1947, III, 359). En una especie de suicidio cultural Ortega pone el futuro de Europa en la separación, la escisión entre "hombres superiores" y "muchedumbres". "Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte -y esto lo decía antes de 1914- volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esa nueva (sic) y salvadora escisión" (Ortega, ib., 356). En otro texto, no menos saturado de suficiencia y soberbia, llega a hablar "de dos variedades distintas de la especie humana", una de las cuales, el "pueblo", la "masa" que ha pretendido ser toda la sociedad, no es más que "inerte materia del proceso histórico, factor secundario del cosmos espiritual" (Ib. 355-356). Tal ha sido el destino del "arte puro", justificar las formas más reaccionarias del pensamiento social y político, regresado a la añeja distinción y, por eso mismo, no tan "nueva", ya señalada en la antigüedad entre *mousikói* y *bánausoi*, entre cultos e incultos, entre seres humanos selectos y humanidad vulgar, entre helenos y bárbaros. Nada dicen ambos defensores del "arte puro", Caso y Ortega, del grado de "asco" -por usar el término que usa el filósofo español- que

producen los vicios y las debilidades humanas de los "selectos", de lo que se salva el vulgo ya que dentro de su humanidad aquellas lacras serían "lógicas" y "normales".

El arte como lenguaje

Vayamos ahora a la cuestión del lenguaje. ¿Podríamos decir que una obra de arte nos "comunica" algo o que nos hace llegar un "mensaje"? ¿Este es el que nos envía el artista a través de su obra, o ésta se independiza y podría entenderse que emite su propio mensaje ni siquiera pensado por el autor? ¿Y cómo se explica ese mensaje cuando se ignora el autor? ¿Y no será en buena medida construido el mensaje por el receptor del mismo? De hecho en todos los casos se ha entablado una comunicación y ¿cómo llamar a todo eso sino "lenguaje"? Por cierto que con esto no pretendemos avanzar hacia extremos como aquél en el que cayó Croce cuando desacertadamente afirmó que "La estética en cuanto filosofía del arte es una y la misma ciencia que la lingüística general" (Croce, 1926).

Volvamos, pues, sin confundir campos a la cuestión de arte y lenguaje cuyas dificultades no son pocas, si bien están a nuestro favor las palabras de Ferdinand de Saussure para quien el lenguaje es algo "multiforme y heteróclito" (F. de Saussure, 1931, 25). Prestemos atención a la última calificación. Con ella nos quiere decir que se trata de algo irregular, extraño. Lógicamente que hay artes que trabajan con signos propiamente lingüísticos, tales como la poesía, la novela y otras formas narrativas. En ese caso, el quehacer artístico tiene como materia al lenguaje hablado o escrito. Pero ¿qué sucede con las artes que no son "literarias", que no se las "escribe" y que nos llegan por otros medios de significación y de comprensión? ¿Y en qué radica estéticamente eso que llamamos en este caso "significar"? En las artes a las que hemos denominado "literarias", el lenguaje se nos da apegado al sintagma y es en ese ámbito en el que se despliega la metáfora; en las artes plásticas (pintura, grabado, escultura, etc.) no hay sintagmatismo ni lo podría haber por lo mismo que su desarrollo no es lineal, sino superficial, es decir, se desarrolla en una superficie. Se trataría de un puro paradigmatismo el que juega, además, de modo totalmente heteróclito. En la música, su desarrollo sigue un curso sucesivo temporal, como si una estructura sintagmática la ordenara internamente. Como sucede con la palabra en el lenguaje hablado, cada sonido o unidad sonora interna al conjunto,

recibe su valor del lugar en el que surge dentro del desarrollo sinfónico, lo que Saussure ha denominado hablando de los signos del lenguaje verbal, "valor diacrítico". De todos modos, a pesar del texto escrito musical, difícil resulta entender un concierto como si sus "signos" tuvieran una naturaleza semejante a los del lenguaje hablado. Aquí, lo mismo que en la pintura, arte que no tiene "escritura" (como lo tienen el lenguaje hablado y la música) se trataría de un puro paradigmatismo irregular y sorprendente.

Así, pues, la estructura de las obras de arte se aproxima en varios aspectos a la del lenguaje objeto de la lingüística. La imagen plástica y la imagen sonora pueden ser "leídas" de diversos modos y uno de ellos el conceptual, tal vez el más discutible. "Las dos formas de conocimiento -dice Croce-, a saber, la estética y la intelectual, son distintas, pero no puede decirse que estén separadas o divorciadas, como dos fuerzas que actúan en direcciones opuestas" (Croce, 1926, 67). Mariátegui desde la filosofía y con su fina sensibilidad estética no lo dudaba.

Y a propósito de las artes que se organizan sobre un desarrollo sintagmático y, por eso mismo, lineal (la poesía, la novela, la música y la plástica), "lenguaje" sin escritura cuyo desarrollo, según dijimos es de superficie y no lineal, es oportuno recordar la cuestión del "arte por el arte" que podría confundirse con el concepto de "arte puro" que hemos criticado. Aquél nació por iniciativa de Jules de Gaultier quien pensó que era posible "transponer" la pintura a la poesía. La teoría de la "transposición" consistía en intentar poner en un orden sintagmático, lineal, lo que se nos presenta como superficie, el cuadro, de valor puramente paradigmático. Se trataba de "leer" el mensaje de una obra de arte plástica mediante su "narración" con otros recursos expresivos, en particular la poesía.

La transposición se lleva a cabo, en otros casos, "pintando" con imágenes literarias, tal como lo realiza bellamente Rubén Darío en su celeberrimo *Azul*. El poeta sale una mañana "en busca de impresiones y de cuadros" y pinta primero "sin pinceles, sin paleta, sin papel, sin lápiz" y, luego, de regreso, "pobre pintor de la naturaleza y de Psyquis", salen de su pluma "acuarelas", "paisajes", un "aguafuerte", un "estudio al carbón", una "naturaleza muerta" con los que nos introduce en la magia de colores y de luces contrastadas, de penumbras, claridades y crepúsculos, para coronar todo esto con una Madame Maintenon en su tocador a la que "el gran Watteau le dedicaría sus pinceles". No po-

día faltar lo más delicado de las gracias del barroco, junto con las pinturas literarias, verdaderas manchas impresionistas.

Algo semejante pero con un sentido en otros aspectos muy distinto, es la propuesta de "poesía pura" de Stéphane Mallarmé. Lo que pretende el poeta simbolista es transponer al lenguaje hablado, poesía en este caso, valores estéticos del lenguaje musical en un intento de hacer pensar la palabra primariamente como sonoridad, por sobre su significado. ¿Cómo quedarnos con un significante desnudo? Pues, quebrando el sintagma que es de donde las palabras reciben su valor, alterando las estructuras sintácticas y otros recursos de ese tipo. Todo esto es legítimo, si bien no resulta aceptable en cuanto se apoya en una manifiesta suspensión de la existencia o, si se quiere, del mundo, y en un paralelo aristocratismo del que ya hemos hablado cuando nos ocupamos de la posición social de un Ortega y Gasset. Y todavía más, se puede poner en duda la posibilidad de la propuesta en cuanto no se trataba, en verdad, de una "transposición", sino de algo más osado: se quería efectuar una "traducción" de un lenguaje al otro. Al respecto son siempre oportunas las palabras de Ernst Cassirer, quien dice que "los lenguajes de las diversas artes pueden ser puestos en conexión, como, por ejemplo, cuando un poema lírico es puesto en música o cuando se ilustra un poema; pero no pueden ser traducidos uno en otro. Cada lenguaje tiene que cumplir una misión especial..." (E. Cassirer, 1945, 284).

Pues bien, en ese intento de conexiones tal vez uno de los más difíciles, claro que en otro plano, sea el de filosofía y arte. La cuestión aparece ricamente en los escritos de Federico Nietzsche y sabemos que Mariátegui ha sido uno de sus serios lectores. El filósofo alemán vivió los momentos de creación de la "música dramática", en los que se produjo ese encuentro de lenguajes artísticos expresados en la ópera, el que los hacía a todos significativos. De acuerdo con esto decía: "nuestra música de ahora da la palabra a cosas que nunca habían tenido lenguaje" y le parecía que los pintores habían logrado algo semejante (F. Nietzsche, 1948, 173); y por cierto, en cuanto escuchaba y contemplaba desde la filosofía rescataba el valor de significación de todos esos lenguajes, incluido el de la arquitectura, que le permitían abrirse a una "significación cósmica" y ver "un sentido metafísico en los objetos de arte" (Ib., 170). Pero a más de esto hay en Nietzsche una crítica a los que llama no sin cierta ironía "pueblos ar-

tistas", para los que han sido extrañas todas las formas "bárbaras" del arte, del que Nietzsche tenía noticias en cuanto también se habían dado, a su juicio, en Europa. Oigamos sus palabras: "Por esta liberación -dice refiriéndose al descubrimiento de ese arte bárbaro- pudimos gozar por un cierto tiempo de la poesía de todos los pueblos, de todo lo que hay en los más ocultos lugares, de brote natural, de vegetación primitiva, de floración salvaje, de belleza prodigiosa y de irregularidad gigantesca, desde la canción popular hasta el gran 'bárbaro' Shakespeare. Usamos -concluye más adelante- largamente de las ventajas de la barbarie" (F. Nietzsche, *ib.*, 178) Y ¿cuál es la función profunda del arte visto desde esta notable apertura? "Ante todo -nos contesta- ha enseñado durante miles de años, a considerar con interés y placer la vida bajo todas sus formas y fomentar nuestras sensaciones de tal modo, que terminaremos por exclamar: sea lo que sea la vida, la vida es buena". Se trata como él mismo nos lo aclara -en la más neta tradición del "arte impuro" tal como lo hemos intentado definir en estas páginas- de una teoría del arte que no es ajena a "sentir placer en la existencia" y que despierta en el filósofo "una poderosa necesidad de conocimiento" (F. Nietzsche, 1948, 180).

El arte, ya lo hemos dicho, no se resuelve en conceptos, pero en el diálogo de los ricos y complejos lenguajes del arte con la filosofía, ésta tiene el derecho de "transponer" las experiencias estéticas al conocimiento. Y tal cosa es lo que hace Nietzsche y lleva a cabo, por su cuenta, Mariátegui. Y en ambos es legítimo. El muralismo mexicano, con su peso axiológico y su fuerte mensaje, podía entrar en diálogo con la filosofía, lógicamente, siempre que no se partiera de una adiafora existencial de lo representado. Dicho de otro modo, la conexión posible entre filosofía y pintura sólo puede establecerse si nos movemos en el ámbito del "arte impuro", única manera de "aprovechar las ventajas de lo bárbaro".

No está de más y viene plenamente a propósito recordar las estrechas relaciones de Mariátegui con el poderoso y rico movimiento de las vanguardias latinoamericanas. Aquí sólo recordaremos que, en sus líneas progresistas, se movieron en lo "impuro" y en lo "bárbaro", con lo que se pusieron en una franca actitud de apertura y no de clausura y marginación sociales. Basta recordar, como uno de los casos más notables, el de los "antropófagos" brasileños movidos por el gran Oswald de Andrade, contemporáneo de Mariátegui.

El inagotable e imprevisto mensaje del arte

El arte, inmerso en la vida y motivado por ella, así como por la muerte, su otro rostro, no es ajeno, según todo lo dicho, a una historicidad. Es, a su modo, un lenguaje metido en la historia. El arte indígena de las grandes culturas americanas es, además, según nos dice Justino Fernández "el lenguaje más formidable que hemos tenido y que tenemos hasta ahora". El poder y la fuerza de su terrible belleza le viene "en tanto nos revela intereses vitales y mortales", desde una especie de transhistoria que ahonda en nosotros nuestra "moribundez" y refuerza su imagen de eternidad. Se desglosa en sucesivas e interminables hablas y nos hace sospechar que oculta una lengua generadora que las vertebra. Lenguaje, por lo demás, heteróclito y lleno de sorpresas. Los caminos del arte son, pues, muchos y, sobre todo, imprevistos. Nadie puede establecer líneas definitivas, ni últimas lecturas de un texto cuyo "alfabeto", salvo el caso de la literatura y la música, desconocemos.

Dos metáforas nos ayudarán a entender la realidad heteróclita del lenguaje artístico. Antes no podemos dejar de decir dos cosas sobre la metáfora: para Ortega y Gasset, movido por aquel "asco a lo humano, a la realidad, a la vida" (J. Ortega y Gasset, 1947, III, 370), la metáfora se le aparece como una "evasión" (Ib.372-373); para nosotros, partiendo de la sospecha de que lo real no coincide ni coincidirá jamás con el modo como lo objetivamos, la metáfora no es evasión, sino agresión. Las metáforas son victorias, aun cuando fugaces, sobre la opacidad de lo real, ellas constituyen un modo de sorprender descuidada a la esfinge y obligarla a mostrarnos una faceta de su cara, inédita para nosotros. Con la metáfora le damos un mordisco a esa realidad mediatizada, la que de otra manera acabaría siendo una repetición en la mudez.

Pues bien, escuchemos ahora a Ferdinand de Saussure, padre de la lingüística, en cuyo terreno avanzó ayudado por las más vivas y osadas metáforas. Para él el lenguaje "es un barco en el mar, no en el astillero". El mar es la sociedad y el astillero, la academia, la facultad. Pues bien, el barco en el mar tiene un curso imprevisible. Por la forma del casco que se le hizo en el astillero -nos dice- no se puede inferir, a-priori, el curso que seguirá una vez que se encuentre navegando (F. de Saussure, 1971, 36).

Diego Rivera, de cuyas manos surgió el portento de Chapingo, en una carta de inicios del

siglo XX, escrita en París y en medio del hervor de las vanguardias, decía por su parte: "En un mar tan agitado es bueno echar al agua su propia barca y ver claramente de qué lado está cargada" (J. E. Spilimbergo, 1954, 10). Navegación hacia lo inesperado, aun cuando de alguna manera lo llevemos dentro, eso es el arte e inesperados son los lenguajes en su heteroclididad. La creación artística es esa imprescindible compañera que desde su inserción en la vida, nos ayudará desde lo inesperado.

Conferencia leída en la Facultad de Artes de la Universidad Cuyo, el 31 de julio de 2003

Bibliografía

- CASO, Antonio 1919 *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*. México, Ed. México Moderno.
- CASO, Antonio 1944 *Principios de estética. Drame per musica*. 2ª Ed. México, Porrúa.
- CASO, Antonio 1933 *El concepto de la historia universal y los valores*. México, ed. Botas.
- CASO, Antonio 1954 *Sociología*. México, Porrúa.
- CASO, Antonio 1971 *Polémicas*. Universidad Nal. Autónoma de México, *Obras Completas*, tomo I.
- CASSIRER, Ernesto 1945 *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CASSIRER, Ernesto 1948 *Kant, vida y doctrina*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CROCE, Benedetto 1926 *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Madrid, Librería Española de Francisco Beltrán.
- DARÍO, Rubén 1948 *Azul...* Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, Colección Austral.
- FERNÁNDEZ, Justino 1954 *Coatlícue. Estética del arte indígena antiguo*. México, Centro de Estudios Filosóficos (prólogo de Samuel Ramos).
- GRACIÁN, Baltasar 1986 *El héroe. El político. El discreto*. Barcelona, Plaza James.
- GUERRERO, Luis Juan 1954 *Qué es la belleza*. Buenos Aires, Columba.
- GUERRERO, Luis Juan 1967 *Promoción y requerimiento de la obra de arte. Estética de las tareas artísticas (Estética operatoria en sus tres dimensiones)*. Buenos Aires, Losada.
- KANT, Manuel 1991 *Crítica del juicio*. México, Porrúa.
- MARIÁTEGUI, José Carlos 1970 *El artista y su época*. Lima, ed. Amauta, *Obras Completas*, tomo 6.
- NIETZSCHE, Federico 1948 "Del alma de los artistas y de los escritores", IV Parte de *Humano, demasiado humano*, vol. I, tomo III de *Obras Completas*, Buenos Aires, Aguilar p.139-181.
- ORTEGA Y GASSET, José 1925 "La deshumanización del arte e ideas sobre la novela", en *Obras completas*, 1947, Tomo III, p. 351 y sgs., Madrid, Revista de Occidente.
- ROIG, Arturo A. 2001 *Caminos de la filosofía latinoamericana*. Maracaibo, Universidad del Zulia (Venezuela).
- ROIG, Arturo A. 2002 *Ética del poder y moralidad de la protesta*. Mendoza, Editorial Universidad Nacional de Cuyo.
- SALA, Antenor 1919 *Emiliano Zapata y el problema agrario en la República de México*. México DF., Imprenta Franco-Mexicana.
- SAUSSURE, Ferdinand 1971 *Fuentes manuscritas y estudios críticos*. México, Siglo XXI.
- SCHOPENHAUER, Arturo 1942 *El mundo como voluntad y representación*. Buenos Aires, Ed. Biblioteca Nueva.
- SPILIMBERGO, J. E. 1954 *Diego Rivera y el arte de la revolución mexicana*. Buenos Aires, ed. Indoamericana.