

Pablo Oyarzún

oyarzun.pablo@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

OYARZÚN, PABLO, “La cifra de lo estético: Historia y categorías en el arte latinoamericano”. *Ensayos. Historia y teoría del arte*. Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2009, No. 17, pp. 47-59.

RESUMEN

Se discute aquí, desde perspectiva epistemológica el empleo de nociones generales para acuñar el carácter del arte latinoamericano con la intención de relativizar el alcance de esas nociones, en vista tanto de las dimensiones estéticas a que se refieren como de su inscripción histórica. Apelando a tres autores latinoamericanos señeros (Jorge Luis Borges, José Lezama Lima y Gabriela Mistral), se problematiza la relación entre representación e historia, para concluir con algunas consideraciones sobre la categoría de lo neobarroco y la cuestión epistemológica de la elucidación conceptual del arte.

PALABRAS CLAVE

Pablo Oyarzún, categorías estéticas, arte latinoamericano, historia, representación, neobarroco.

TITLE

The Cipher of the Aesthetic: History and Categories in Latin American Art

ABSTRACT

This paper discusses from an epistemological point of view the use of general notions for the specification of the character of Latin American art. The discussion attempts to play down the import of those notions in view of the aesthetic dimensions to which they refer, as well as in view of their historical inscription. Resorting to three fundamental Latin American authors, the paper tries to question the relation between representation and history, concluding with some considerations on the category of the neo-baroque and on the epistemological issue of the conceptual elucidation of art.

KEY WORDS

Pablo Oyarzún, aesthetic categories, Latin American art, history, representation, Neo-Baroque.

Afiliación institucional

*Profesor titular
Universidad de Chile*

Ensayista y traductor, es profesor de Metafísica y Estética en la Universidad de Chile y en la Pontificia Universidad Católica de Chile, y Director del Seminario Central de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Ha sido Profesor Visitante en Venezuela, Argentina, Holanda y Estados Unidos. Entre más de 350 publicaciones se cuentan los libros:

El Dedo de Diógenes (1996), *De lenguaje, historia y poder* (1999), *Arte, visualidad e historia* (2000), *Anestésica del ready-made* (2000), *La desazón de lo moderno* (2001), *Tentativas sobre Matta* (en colaboración, 2002), *El rabo del ojo. Ejercicios y conatos de crítica* (2003), *Entre Celan y Heidegger* (2005), *La letra volada. Ensayos sobre literatura* (2009), *Rúbricas* (2010) y *Razón del éxtasis* (2010). Tiene también traducciones de obras de Kant, Benjamin, Celan, Baudelaire, Swift y Pseudo-Longino.

Recibido Mayo 26 de 2009

Aceptado Junio 20 de 2009

La cifra de lo estético: Historia y categorías en el arte latinoamericano

Pablo Oyarzún

Filósofo

Se puede abrir esta exposición —que tendrá más que nada el carácter de la conjetura— con una pregunta ociosa: ¿cuándo comienza el arte latinoamericano? La pregunta, además de ociosa, puede ser capciosa. Es ociosa porque se ganará muy poco con su respuesta, que no podría pasar de ser una hipótesis muy controvertible. Puede ser capciosa si se supone que existe eso que en ella misma se llama “arte latinoamericano” como algo dotado de rasgos de identidad homogénea e irreducible. Y también tiene visos de llegar a ser odiosa por el cúmulo de reparos a los que se tendría que apelar para concederle una fisonomía mínimamente estable. En todo caso es una pregunta, esta, la primera que se me ha ocurrido, para la cual no tenía en mente un esquema cronológico. ¿Cuándo comienza...? es menos el pedido de una fecha que la instancia de una razón. Razón de inicio, de principio y, por lo mismo, petición de principio —y con ella lo odioso, lo ocioso y lo capcioso— en que van envueltas, ya lo decía, muchas interrogantes: cómo pensar lo “latinoamericano”, cómo pensar el “arte” en general y, en esa conjunción, cómo calibrar, de aquel, lo que en ella pudiera ser específico; cómo conjugar, en este caso, las nociones y los predicados con que solemos armar nuestras valoraciones. Un discurso de la razón estética del arte de Latinoamérica, que tendría que ser un discurso categórico, queda minado de antemano por esa petición de principio que es también —sin necesidad de cómputos cronológicos— una petición de razón histórica.

Sin siquiera formular parecido requerimiento, con lo de las categorías estéticas y el arte de América Latina se presentan dificultades que no son menores. ¿Qué conceptos serán relevantes para el arte latinoamericano, para acusar sus perfiles y sus rasgos, su putativa entidad? Por lo

pronto, hablar de categorías es hablar de nociones universales. Sugerir que estas puedan ser especificadas regionalmente resulta por lo menos controvertible. Podría implicar que la región cultural a la cual han de aplicarse debe estar dotada de señas inequívocas de identidad, de una consistencia en virtud de la cual sea susceptible de ser tratada como un universo sostenido en sí mismo: en tal caso, los principios a partir de los cuales se da esa consistencia desde el punto de vista estético serían las susodichas categorías. Pero también podría implicar que, concedido que las categorías estéticas son de envergadura universal —transregional, si se quiere—, el arte de esta región tendría sus índices de reconocimiento y valoración en ciertos modos específicos de articularse y declinarse tales categorías. En buena medida, la discusión estética del arte latinoamericano ha estado atenazada por esta alternativa y, qué duda cabe, en ella la primera opción —la de la identidad— ha dado largamente la nota dominante. Es que esa misma discusión ha estado marcada, condicionada, por esa obcecada búsqueda de autognosis del latinoamericano, que dicta la pregunta por la identidad —o la diferencia— como un síndrome perennizado a través de décadas. Se entiende, asimismo, que al arte se le ha pedido que traiga paliativos a esa carcoma, ofreciendo retratos fehacientes de lo que somos; le ha sido imperiosamente demandado un potencial cognoscitivo que el arte da, sin duda, pero no por exacción sino como hallazgo y vislumbre, como un don que se recibe a condición de que no se lo exija.

Cuando se quiere tener a la vista un registro de los conceptos cardinales en los que se ha buscado apresar, si cabe decirlo así, la “esencia” de lo “latinoamericano” en el arte, lo usual es que se nos alleguen nociones de factura antropológica, cuando no geológica. Aquellas que acusan una procedencia estética más específica suelen enseñar huellas que alcanzan hasta la revolución romántica, en tanto que otras, más cercanas, traman relaciones más o menos evidentes con la rebelión surrealista. Basta pensar, por una parte, en lo exótico, lo costumbrista, lo pintoresco, y un enjambre de otras nociones que traen todas un gustillo a folclor; por otra parte está lo salvaje, lo virginal, lo telúrico. La que fue una exitosa noción, la de lo real-maravilloso, podría estimarse como un punto de cruce entre ambas series, aunque los efectos de contaminación no se restrinjan a ese punto y sean ciertamente más abundantes y reacios al control. Y este descontrol es seguramente la pista de algo más: de una manera u otra, las categorías estéticas con que se han pensado el arte y la literatura latinoamericanos trasuntan una mirada que no es de casa, el reflejo en la retina del extranjero —conquistador, invasor, colonizador o turista— de una *enormidad* que llama al asombro. La enormidad, bien lo sabemos, de la *naturaleza*. Esta noción o, mejor, esta valencia, presupuesta en una acepción que está a medio camino entre física y metafísica, entre realidad y quimera, es el fantasma tenaz que ha penado en todo o casi todo discurso de estética latinoamericana, y es también su polo de succión entrópica y la verdadera causa —cabe presumir— de la irrefrenable desobediencia que patentizan los conceptos de esa estética apenas se los echa a caminar por el mundo, para no hablar de sus secretas e ilícitas connivencias.

Otrosí para reforzar el punto: tómense dos de las nociones que evoqué hace un momento, la del pintoresquismo, la de lo real-maravilloso, y agrégueseles la del neobarroco. Si se

descuenta esta última, esas dos y todas las demás que mencionaba se refieren a elementos de contenido, que están fuerte si no absolutamente determinados por una *idea* de lo latinoamericano como espacio de atavismos que la ilustración no ha podido erradicar o sustituir por patrones racionales de conducta y configuración de la existencia. (Y éste es un considerando frecuente de muchas de las tentativas de elucidación de lo latinoamericano, particularmente de aquellas, diría yo, que traen marca de conservadurismo —y respaldan la apología de las culturas orales o de la religiosidad popular—; pero cierto que no son las únicas.) El tema del paisaje, bajo el paradigma de lo selvático —o de lo desértico, que viene a dar más o menos en lo mismo—, donde también la fisonomía humana pasa a ser ingrediente panorámico —tal como se revela en la costumbre—, es aquí uno de los componentes fundamentales. La pregunta no va dirigida primariamente a los modos y esquemas de producción sino al plano de la temática y de la significación, de la *representación*, y, para remate, la perspectiva desde la cual se la responde con tales nociones acusa sin muchas mediaciones su raigambre eurocéntrica, que se prolonga y reitera históricamente desde los mismísimos tiempos de la Conquista y de la fabulación del espacio americano. Esa es quizá la gran virtud —y la poderosa atracción— propia de la noción de neobarroco, pues con esta se alcanza, quizá por primera vez, un punto de vista que permite articular los contenidos con operaciones y procedimientos materiales y —no se desconsiderará esto— que facilita establecer relaciones más complejas con el horizonte histórico general del arte, menos cargadas de antagonismo y reivindicación.

Es cierto, creo, que la noción de lo real-maravilloso ya enseña algo de esa primera virtud, pero la lleva como en latencia. Ella no tiene solo el mérito de amalgamar dos dimensiones heterogéneas y peleadas entre sí, lo que al fin y al cabo es una idea trivial desde el surrealismo —para no hablar de Aristóteles, que ya concebía así el *enigma*—, sino también ese otro —tan dudoso— de compaginar las dos vertientes reconocidas de la pulsión estética que serían latinoamericanas de raíz: la licenciosa imaginación y la particularidad de lo dado. ¿Para qué decir que ambas vertientes se comunican y desbordan el vaso? Asumida la curiosa atención a los modos y los modismos, a las maneras y manierismos, a la deriva de las usanzas y de los rasgos, habrá que decir que todos ellos, si dan pábulo al regodeo, lo hacen porque se destacan contra el fondo de un paisaje cuya regla es el exceso —selva, desierto, pampa, cordillera o *sertão*—, sea este el exceso de lo ubérrimo o de la nada. Es la preeminencia de la naturaleza, hecha una con la fantasía, en cuyo desborde se recortan, con el temblor de lo efímero y lo baladí, las figuras de lo humano y su ajeteo. Naturaleza fabulada: así nos hemos acostumbrado a ver y a pensar nuestro entorno, con ojos que ciertamente no son los nuestros sino los de los arribados o los aventureros; o lo son porque seguimos llevando en el tuétano ese afán de hallazgo y de asombro, por viejos que seamos en el ejercicio de habitar estas latitudes.

En cambio, la fibra de lo neobarroco, como concepto, consiste, lo decía, en hacer de la fabulación su eje explícito, y asimismo cláusula de definición del arte —ante todo, de la literatura— de América Latina. Pero no solo eso, ya lo sugería: también indica, en la deter-

minación del enjambre de sus operaciones —porque en el neobarroco todo es operación, sin otra pauta trascendental que la emergencia del juego de los signos como orden (y desorden) general—, también indica el horizonte de la producción artística contemporánea, más allá de los regionalismos, sin cuidado del pudor de las fronteras o de su control aduanero. La idea de un régimen de transferencias híbridas celebra con ello la fiesta de su entronización. Pero se debe tener cautela. Tal como se la ha aplicado con frecuencia en el espacio latinoamericano, la noción de neobarroco tiene vínculos con el postulado del mestizaje, y, en virtud de esos vínculos, con las fundaciones antropológicas que suelen sostener —en conjunto o en concomitancia con las claves de apelación al ascendiente de una naturaleza prístina y desbocada— las explicaciones estéticas de la creación latinoamericana y que llevan el escozor de aquel síndrome de autognosis; y bien vale la pena inquirir si es posible aventurarse fructíferamente en el análisis del arte que se hace en América Latina y de sus tendencias vigentes sentando pie sobre tales fundaciones. Se sabe que la mezcla del mestizaje puede ser expeditamente erigida en principio, fijada en sustancia su fluida miscelánea, convertida en un prioriorismo que sanciona como insuperables las contradicciones que metafóricamente designa.

Y es que, desde un punto de vista ontoantropológico —ontoetnológico, si se quiere—, la cuestión del arte latinoamericano aparece tensada entre indigenismo, mestizaje y universalismo. Parecen existir en general dos grandes alternativas que hacen eco de aquel otro par que mencioné al hablar inicialmente de las categorías estéticas que serían relevantes para auscultar las calidades de ese arte: o se piensa el arte latinoamericano subrayando el apellido, con la voluntad de determinar su especificidad o idiosincrasia —histórica, ontológica, antropológica, cultural, etc.— como identidad o diferencia irreducible, en la cual cabría reconocer, por sus consecuencias, ciertos rasgos propios que permitirían incluso designar una tradición; o se lo piensa sustantivamente como arte, tramado de manera indefectible con otras tradiciones, y en cuyo cuerpo solo cabría reconocer puntual y descriptivamente señas específicas pero no constitutivas de filiación inherente. En esta oscilación —porque se trata más que nada de una oscilación—, el mestizaje hace de pivote, y su eventual ventura teórica, que en todo caso tiene más visos de ser coyuntural que constitutiva, queda indefectiblemente amagada por su ubicación entre nociones que sobre todo son estereotipos. La clave antropológica no parece gozar de mejor salud que la fisiológica, si así puedo llamar la que invoca los fueros de la naturaleza original. Pero el punto es que la producción artística y cultural latinoamericana es de tal variedad —de tal heterogeneidad, habría que decir— que lo único evidente es que no cabría clausurarla en una única matriz, cualquiera fuese su laya.

Por eso —y sin perjuicio de los múltiples dilemas que se derivan, digámoslo así, en términos epistemológicos, de la pretensión de fijar universalmente lo que sería la naturaleza propia e insobornable de una región cultural—, otro elemento fundamental de la cuestión que analizamos es la idea de que sería posible reducir a la univocidad de un principio común e identitario algo que en verdad tiene mucho más cariz de diversidad y dispersión que de homogeneidad o estrecho parentesco. Intentarlo equivale a allanar los contrastes de la

accidentada geografía del continente o de la vasta variedad de estilos, usos y tradiciones de los pueblos que en él medran. Y es de suponer, además, que en el escenario contemporáneo de las artes, notoriamente condicionado por los efectos de la globalización, la internacionalización, la fusión o confusión de horizontes y paradigmas, esa idea resulta definitivamente peregrina. De hecho, en lugar de ser —como antes pudo serlo— un argumento de cohesión programático-política, hoy el discurso que enarbola las señas de la identidad de lo “latinoamericano” tiene mucho más que ver con razones y necesidades de mercadeo, en la medida en que el llamado “primer mundo” sigue manteniendo, respecto de estas regiones, una percepción fuertemente ideologizada que tiene como nutrimento los discutibles “blasones” de lo salvaje, lo pintoresco, lo primitivo, lo telúrico y lo mágico, y en la nómina podríamos seguir incluyendo los otros que he rozado —sin descontar el neobarroco—.

Hay, pues, una responsabilidad que le caerá y le cabrá al discurso teórico y crítico que sobre arte y cultura se profiera y se difunda desde estas latitudes; y por cierto no me refiero exclusivamente a ese discurso que es pergeñado desde los fueros propios de la teoría y la crítica sino también —y, en muchos casos, sobre todo— a aquel que está implicado en la propia producción de la mayoría de los artistas señeros de América Latina y que exige una lectura atenta, matizada. Una lectura, quizá, que combata el narcótico de la identidad y de la aquilatada diferencia —otra forma de la identidad— con una dosis justa de sobrio escepticismo.

En un temprano artículo de Borges, no pocas veces visitado, hay un razonamiento, respecto del costumbrismo y el localismo, que me parece oportuno traer a cuento. Es lo que llamaría el argumento en pro del universalismo periférico, que con desplante de sarcasmo promueve “El escritor argentino y la tradición”¹. Se trata de un argumento escéptico, en el sentido acendrado del término: no rebate la posibilidad de resolver el problema sino el problema mismo. Como bien se sabe, Borges examina diversos asertos que quieren fundamentar lo propio de la literatura argentina ya sea en la poesía gauchesca, en la tradición española o en la absoluta independencia. En cuanto a lo primero, se despacha en consideraciones que desautorizan el principio del “color local” y de los “rasgos diferenciales” que habrían de precisar una filiación propia. En cuanto a lo segundo, lo literario español es, para el escritor —o fruidor— argentino, más bien ajeno. En cuanto a lo tercero, la razón de la ruptura y la rematada alteridad es un alegato que funda sus auspicios en el tenor patético, acá se tiene un fuerte sentido del tiempo y mucha historia en la sangre —y sangre en la historia, lo que acaso insinúa Borges— y lo que pase en Europa no nos deja indiferentes. Ya se ve: las variaciones sobre lo propio, se lo conciba como tono y tinte peculiar, como tradición eminente y excluyente o como identidad separada, son desvirtuadas irónicamente por el joven ensayista. Concluye con la paradoja de que la literatura argentina estriba en su universalidad occidental, pero precisamente en una universalidad que no es la misma de los países propiamente occidentales porque está animada de una libertad y un desacato que

¹Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 267-274.

le permiten la innovación, no menos que ocurre con los judíos y los irlandeses: “Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”².

La anomalía de esta comparación —trazada sobre los márgenes— es morigerada, sí, por un suplemento de alegato que aboga contra el determinismo y en pro de la soltura literaria, que le concede al argentino la posibilidad de ser, sin más, escritor.

Aunque parezca traído a contrapelo, me atrevería a sugerir que este es un argumento que evoca la distinción de Hölderlin entre lo propio y lo ajeno, aunque en términos evidentemente mañosos, puesto que aquí precisamente no hay nada que pudiera llamarse “propio” sobre suelo latinoamericano, sino que esto “propio” es precisamente una ajenidad constitutiva: constitutiva pero no localizable, sino siempre dislocada, incluso respecto de sí misma. Quizá la maña sea en tal caso el signo de tal propiedad, si cabe la equiparación.

Se recordará la paradoja del poeta alemán: lo propio es lo que se aprende con mayor y máxima dificultad; más libertad y expedición y dominio se logra en lo ajeno. Y lo propio, para ese “nosotros” que son los modernos, es la “claridad de la exposición”: extraña nos es la pasión, el “fuego del cielo”; para los griegos fue al revés. Tal es la razón de la “diferencia de épocas y constituciones”, de la relación inversa entre lo helénico auroral y lo hespérico tardío —siempre secretamente tensados—, en la filosofía de la historia que bosqueja espléndidamente Hölderlin en una celeberrima carta al amigo Böhlendorff³ y, por cierto, en otros sitios. Tensados, digo, por la eficacia latente de lo oriental. Supongamos, pues, que con este esquema pueda parangonarse lo que dice Borges en su ensayo. Como creo que se advierte a la primera ojeada, todo aparece desplazado y como escorado aquí.

Tengo para mí que de este artículo de Borges sale disparada una señal que —con auxilio de ese vínculo que a muchos parecerá un dislate— apunta a algo importante: lo que llamamos “América Latina” carece de una filosofía de la historia, es decir del estatuto de su historicidad. Y no estará de más mencionar que la idea de que los conceptos fundamentales en los cuales quedan acuñados los predicados estéticos tienen una capacidad que no es solo axiológica sino también discriminadora de épocas; y no solo porque en cada uno de ellos y en sus variaciones se eche de ver la huella del tiempo en que han sido producidos o modificados sino sobre todo porque buena parte de los que nos conciernen de manera sustantiva —quiero decir, a nosotros, contemporáneos— justamente buscaron establecer regímenes de vigencia histórica, y son piezas de sustento de lo que, en general, cabría llamar la “modernidad” estética.

² Borges, p. 273.

³ F. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, II. Hrsg. v. Michael Knaupp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, pp. 912 y sigs.

Claro: se argüirá que abogar por una filosofía de la historia para América Latina no podría ser sino otra *gaffe* en la trayectoria de discursos equívocos y sobredeterminados que pueblan el debate en torno a lo latinoamericano. Después de todo, la “filosofía de la historia” es un cartabón que sólo puede medir las magnitudes mismas desde las que ha sido confeccionado; y la “filosofía de la historia” es un perfecto engendro eurocéntrico, históricamente datado, además. Pero mi punto no es argüir en pro de semejante engendro a nuestro uso, por muy ajustado que nos lo imaginemos, sino sugerir, en beneficio del análisis, la conveniencia de mirar menos la matriz de la naturaleza y más la de la historia.

Sobre el particular, pido excusas por incurrir en cosas consabidas, pero creo que no será del todo ocioso reiterar un par de tópicos sobre América.

El primero lleva el nombre propio de Hegel y proviene de sus observaciones sobre “El Nuevo Mundo”, contenidas en el apéndice a *La razón en la historia*, que abre la *Filosofía de la historia universal*. No estará de más mencionar que este apéndice habla del “contexto natural o el fundamento geográfico de la historia universal”. Si bien el discurso sobre este fundamento comprende todas las regiones de la tierra, es respecto del “Nuevo Mundo” donde lo físico, lo geográfico, el cuerpo material sobre el que se asientan los pueblos, cobra un sentido determinante como mero sustrato de una historia que a lo sumo alcanza a ser rudimentaria y que, para ser francos, habría que estimar sin más como prehistoria. Más aún: ese mismo sustrato es inmaduro, y las mayores civilizaciones americanas llevaban la impronta de la *physis* sobre la cual se erigieron:

De América y su cultura, como especialmente se formó en México y Perú, tenemos ciertamente noticias, pero simplemente que esa [cultura] era enteramente natural, y que tenía que sucumbir tan pronto [como] el espíritu se le acercase. Física y espiritualmente impotente se ha mostrado América siempre y sigue mostrándose así. Porque los nativos, después de que los europeos desembarcaron en América, han sucumbido paulatinamente bajo el soplo de la actividad europea. Incluso en los animales se muestra la misma subordinación que en los hombres.⁴

Hegel percibía una marcada diferencia entre Norte y Sudamérica —y a esta última sumaba a México—: la primera es protestante, ha nacido de la colonización y no de la conquista y es industrial y republicana mientras la segunda ofrece el panorama de una caterva de “niños sin entendimiento, que viven de un día a otro, lejos de pensamientos y fines más elevados”⁵. El soplo del espíritu, con el auxilio imprescindible de la industrialidad europea, no puede sino barrer inexorablemente las endebles constituciones de las culturas nativas. Pero esa diferencia no obsta para que al dictamen de la inmadurez del mundo físico y de la debilidad de los pueblos originarios se sume, abarcando las dos regiones, el de lo inacabado. En el remate de sus consideraciones, y pensando sobre todo en Estados Unidos,

⁴ G. W. F. Hegel, *Die Vernunft in der Geschichte*. Hrsg. v. Johannes Hoffmeister. Hamburg: Felix Meiner, 1955, p. 200.

⁵ P. 202.

Hegel estipula que América no está concluida, ni en el dominio y la configuración de sus datos elementales ni, menos, en su fábrica política. Y si en las nostálgicas ensoñaciones de los europeos, aburridos de la longevidad de su “arsenal histórico”, puede aparecer América como la tierra del futuro, fascinante *land of opportunities*, hasta ahora no es sino el “eco del Viejo Mundo y la expresión de una vitalidad ajena”⁶. La previsión de lo que pueda significar algún día América en la historia universal podrá ser, pues, sólo divertimento de la fantasía, y de ninguna manera negocio de la ciencia y del saber histórico. Para el filósofo, tales expectativas no cuentan: “nada tiene que hacer con profecías, [sino en] la historia [...] con aquello que ha sido y con lo que es, y en la filosofía con aquello que es y es eternamente, con la razón, y con eso ya tenemos bastante”⁷. Es como si el reino de la fantasía, que el exigente mundo moderno relega irremisiblemente al pretérito, tuviese todavía este enclave, donde lo porvenir permanece sustraído precisamente por un pasado meramente germinal; y es quizá también como si el reino del arte, prohijado bajo ese primer cetro, y que, como se sabe, ha debido dar paso, bajo el peso de las exigencias del mundo moderno, a la comedida racionalidad, al afán de construcción y de dominio, gozara todavía, en virtud de esa estofa germinal, de un último espacio de despliegue, consumado ya para la historia en su clausura.

Desde luego, se puede pensar que estos asertos no tienen más valor que el de la rareza y la inferencia abusiva, propias de un filósofo ofuscado por el afán de hacer que todo calce bien dentro de la horma demasiado rígida de su sistema. Sin embargo, es claro que Hegel no está solo en estas efusiones. Lo acompañan todos los adalides de la historia del *logos*; lo acompaña, en los hechos, la historia de Europa, autodeclarada como historia universal, promulgada a porfía como contenido y horizonte de la memoria universal.

Al término de su notable secuencia de cinco conferencias que llevan el famoso título de *La expresión americana*, José Lezama Lima aventura una hipótesis acerca de “lo americano” que tiene arco y pretensiones amplias. Hay dos nociones allí que, como todo lo demás de Lezama, son asimismo —y quizá ante todo— criaturas verbales engendradas por la barroca espiral de su escritura, que dice lo que hace y hace lo que dice; esas dos nociones son el “protoplasma incorporativo” y el “espacio gnóstico”. El argumento que sostiene estas dos nociones es una teoría de las influencias, y como bien sabemos esta es pieza crucial de toda concepción de la cultura. En un extremo está la simple mimesis, una docilidad indolente, de haragán, que se deja llevar del más leve soplo y que muy a menudo se le imputa a “lo americano”. En otro, el empedernido centro hispánico, que sólo admite lo que con él forma bloque, masa recia e inmovible. Entremedio, se diría, está eso que Lezama llama el “espacio gnóstico”, que, si no me equivoco, define un principio y una matriz de conocimiento abierto y metamórfico, porque todo lo que lo invade se sume —“vegetativamente”— en un magma primordial que, sin embargo, no está hecho de rudimentos sino de vestigios, y así se transforma:

⁶ Hegel, p. 210.

⁷ P. 210.

En la influencia americana lo predominante es lo que me atrevería a llamar el espacio gnóstico, abierto, donde la inserción con el espíritu invasor se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada. Las formas congeladas del barroco europeo, y toda proliferación expresa de un cuerpo dañado, desaparecen en América por ese espacio gnóstico, que conoce por su misma amplitud de paisaje, por sus dones sobrantes.⁸

Es diciente que este argumento conclusivo, al que sucede la enunciación de lo americano, por contraste con Europa, como potencia afirmativa y regeneradora que, en su peculiar interregno, “prefigura y añora”, esté precedido por un malicioso comentario de Hegel. En las páginas previas, Lezama se vuelve contra el dechado eminente de su filosofía, queriendo jugarle una mala pasada por medio de una refutación alimentaria, como si la voracidad del *logos*, sintomatizada paradójicamente por la manducación europea de las ricas carnes americanas que el mismo Hegel difama, fuese contradicha por la libre apetencia incorporativa que acá se denota.

Hablé de dos tópicos que apuntan a la condición histórica. Bajo el segundo se pueden descubrir mil rúbricas, y son nuestras, y las tenemos borrajeadas en la memoria, y a la vez, allí mismo, indelebles. Las primeras de la fila, diría yo, son las que en el temblor de su trazo delatan la ira, la indignación, el malogro, el desengaño. Cuando los signatarios afirman que los pueblos latinoamericanos no tienen memoria, es porque han tenido que sufrir en carne propia la prueba de esa verdad y han acabado en el destierro, la ignominia o, llanamente, en el olvido. Pero no se crea que este tópico de la experiencia y la reflexión latinoamericanas solo incumbe a quienes arriesgaron su nombre, su fortuna o su nuda expectativa en las luchas iniciales de la emancipación y del establecimiento de nuestras discutibles repúblicas: reincide una y otra vez en los discursos, críticos o apologéticos, teóricos, literarios o políticos —si es que, en general, puede sostenerse la diferencia de estos cuatro géneros entre nosotros—, y reincide sin pausa desde la hora misma en que nos asomamos a la vida independiente, para abrir el expediente de un poscolonialismo que parece condenado a permanecer inconcluso. Prueba de ello sería el síndrome fundacional que aqueja, no de tarde en tarde sino en matiné, vespertina y noche, a líderes, camarillas, clubes, movimientos, clases y comunidades enteras, movidas, demagógicamente o no, por un hambre insaciable de identidad⁹. Y este apetito —signado, a diferencia del otro que encarece Lezama, por la avidez insatisfecha, pero que con él forma la horquilla de dos modos de canibalismo— sería un estigma persistente en el intento de constituir destino histórico entre nosotros.

Pero la desmemoria es solo un aspecto de este segundo tópico; por otro costado suyo, curiosamente, empalma con las aseveraciones de Hegel. Y digo que es curioso, porque ciertos

⁸ José Lezama Lima, *La expresión americana*, Santiago: Editorial Universitaria, 1969, pp. 120 y sigs.

⁹ Para qué hablar de Chile, que bien podría presentar su candidatura a caso ejemplar. Aludiendo solo a lo reciente, aquí el precio de la introducción a la modernidad sería la derogación de toda memoria, la sanción definitiva de esa amnesia atávica denunciada de maneras tan diversas.

latinoamericanistas han acostumbrado proferir encendidos reclamos contra los arrestos de discriminación que, la verdad sea dicha, sin visos de titubeo ni de mesura ostentaba Hegel. Esos mismos ideólogos explotan, sin embargo, la atribución de una promisoriosa juventud a nuestros pueblos. Con ello se ha querido enfatizar el valor de expectativa y de promesa que traen consigo: principio de raza nueva —o cósmica—, sangre y suelo para la renovación de la humanidad, ha llegado a decirse. Este brioso albor se convierte, entonces, en una coartada para la desmemoria. Si somos tan noveles, si apenas hemos ingresado a la historia, el pasado no puede pesarnos tanto.

Este doble y casi triple tópico, que apenas he bosquejado, nos deja en un limbo incómodo. Tironeada de un lado y de otro, retenida en la prehistoria, púber o en edad de merecer, o, por su revés —que no deja de acusarse—, escandalosamente violada y plagada de horrores, América, de país de la utopía, se nos vuelve, más bien, una magnitud ajena, un andurrial atópico.

Por eso mismo, y más acá del olvido crónico y de la auspiciosa mocedad, cierta experiencia de la memoria persiste para nosotros, y persiste, quizá, más poderosamente que ninguna otra. Es la memoria traumática. La evocación que hago de este término no tiene designio clínico. Recordemos que *trauma* significa “herida”, “vulneración”. En su arco de sentido está la idea de *golpe*. Y si, para buena parte de los pueblos de América Latina, esta palabra trae una carga tan inconfundible como atroz, tampoco la cito con esa intención primaria. Pienso, más bien, que el trauma cifra el ritmo de toda experiencia si es verdad que en el núcleo de esta hallamos el evento de un golpe, como operación de un antes que constituye a la experiencia en su posibilidad misma, pero que esta no llega jamás a absorber en su ahora¹⁰.

En un sentido temporal inmediato, trauma es aquello del pasado que sigue pasando. Pero, por eso mismo, es lo que no acaba nunca de pertenecer al pasado. En esa medida, se resiste a toda integración memoriosa y, así, a todo trabajo de construcción de sí mismo. No tiene la sustancia empedernida del pretérito, que ya solo se puede evocar como ruina y cosa perdida —pero que, precisamente, puede evocarse—, ni tampoco se entrega a la transformación en representación y sentido que opera el espíritu: esto último porque, ante todo, el trauma no es expresivo ni expresable; es lo inexpressable como tal. (Y a mí seduce pensar que la explicación hegeliana del recuerdo está hecha para asegurar que, al fin y al cabo, no haya trauma para el espíritu.) Curiosa, entonces, su situación: se sustrae a la memoria, y sin embargo está, insisto, como la sombra que escolta a todo recuerdo. Una manera de describir esta paradójica relación suya con la memoria sería llamarlo lo inmemorial, como si se tratara, precisamente, de *otra* memoria.

¹⁰ Permítaseme remitir a mi ensayo “Experiencia y tiempo, traición y secreto”, en Nelly Richard (ed.), *Políticas de la memoria*, Santiago: Cuarto Propio, pp. 247-252. Desde el punto de vista de lo que arguyo arriba, cabría decir que trauma es una de las nociones que da pábulo al pensamiento contemporáneo del acontecimiento y —permítaseme agregar— al pensamiento de lo singular, de la singularidad de lo singular.

Un índice de esta. Es verdad que nadie puede sentirse muy convocado por el vocablo *raza* después de los horrores descomunales que se han cometido y se siguen cometiendo bajo su conjuro ominoso. Sin embargo, su cuidadosa utilización en manos de Gabriela Mistral merece atención. Sobre todo cuando con él se pone a hablar de una “experiencia racial, mejor dicho, una *violencia racial*”, que es un portentoso experimento de cinco siglos, esa “cosa torcida” de la cual es hija: “soy de los que llevan entrañas, rostro y expresión *conturbados e irregulares*, a causa del injerto”¹¹. Nada parecido, pues, a una vindicación de la raigambre o del linaje puros, sino una confesión —y una concepción— de la pugna íntima que inquieta, las más de las veces sordamente, al habitante de estos pagos. La Mistral es una gran pensadora del mestizaje y allega a ese pensamiento toda la sarta de términos que forman su léxico ineludible: *sangre, tierra, origen* y muchos otros. Son su léxico y también los ingredientes que, volcados en la marmita, se ponen a hervir hasta formar un caldo espeso. El genuino pensamiento del mestizaje es el pensamiento de una pugna, íntima, inherente; ya lo he dicho, de un conflicto desgarrador: lejos de él la confianza en una desaprensiva manipulación de contenidos y de formas, llevada adelante en exaltación soberana, sea de poderío o de languidez. Por eso encontramos en ella una razón que, formulada en la clave de la lealtad a la herencia de la lengua que se recibió por efecto de aquella violencia, se aguja hasta la paradoja: “el *conflicto tremendo entre el ser fiel y el ser infiel al coloniaje verbal*”¹². Si la matriz del mestizaje tiene posibilidad de ser otra cosa que un pivote, cuyo sentido es finalmente secuestrado por uno u otro de los polos entre los que rota, esta interpretación en términos de lengua y de traducción es probablemente la única que da visos de alentar esa posibilidad.

He mencionado a Borges, a Lezama, a Mistral: son éstos tres modelos diversos, tres razones distintas, tres formas de abordar y de pensar lo americano y lo latinoamericano, todo lo diferentes que pueda estimarse, y en que se puede colegir también una variedad de tonos y disposiciones, perplejidad, lucidez, astucia, reserva. Todas estas formas, que aquí escojo como expedientes ejemplares, son modos de habérselas, no diré con la historia como *continuum* de sentido, como acervo y transmisión o propiedad asegurada, sino como nuda experiencia y posibilidad.

Sobre este filo de lo histórico quisiera deslizar mis últimas consideraciones, y —debe quedar claro— no para suplantarlo el paradigma de la naturaleza por el de la historia sino para indicar un punto crítico. Es, para decirlo muy abreviadamente, el punto de la crisis de la representación. Y en este mismo sentido es el punto en que la violencia irrumpe en el círculo de la representación y lo interrumpe. En cualquiera de aquellas formas que citaba, y en todas ellas, creo, este punto se acusa con insistencia, para mostrar que la fantasía de hibridación, la ironía melancólica y la memoria traumática son inseparables, secretamente

¹¹ G. Mistral, “Colofón” a *Temura*, en *Desolación – Temura – Tala – Lagar*, México: Porrúa, 1998, p. 107.

¹² P. 107.

inseparables, y que, en esta su secreta connivencia, fijan el doble código estético de una naturaleza fabulada y una historia no fabulable. La historia —como catástrofe, como historia de la violencia y violencia de la historia— es lo irrepresentable de la representación latinoamericana. Y tal vez sea este también un *innuendo* de amonestación para todos aquellos moldes en que la historia ha podido ser incorporada a la representación, en la construcción eurocéntrica de la historia, dialéctica, positivista o hermenéutica, e incluso en el pluralismo histórico. En ese mismo sentido se podría aventurar que lo que pueda haber de rasgo específico en el arte latinoamericano —y esto lo diré con todos los asomos de duda— se define por la (re)presentación de esta irrepresentabilidad.

Si tal conjetura es atinada, no tanto en el sentido de la especificidad como del doble código, valiéndonos de ella podríamos pensar que esa eminencia que le atribuía a la noción de lo neobarroco tiene mucho que ver con su capacidad, al menos indicial, de dar cuenta de la operación que anuda los dos códigos. El neobarroco precisa que la naturaleza —o la realidad— es efecto de fabulación. Mientras las otras categorías consuetudinarias se especifican en el plano de la representación, esta última formula su fábrica: vale decir, el conjunto de operaciones de representación —es decir, el juego de signos y su sobredeterminación retórica— del que no diremos que produce meramente el efecto de real —vocación ancestral mimética— sino que cifra en ese efecto —es decir, en la representación siempre evanescente, llevada de su deriva— el aplazamiento de lo real como signo de su propia ausencia; no es simplemente declaración de sinsentido o de pérdida sino expectativa de sentido para siempre inminente. Las otras categorías, en cambio, precisan lo real como el referente de la representación y confían en que esta cumpla su recuperación o su nombramiento: mantienen la diferencia de los dos órdenes como cosa afianzada desde el origen, sin presumir que el origen mismo es criatura bastarda de la diferencia ni que esta es trabajo de la representación, fulgor del artificio.

Pero creo que esta función indicial requiere todavía ser complementada. Semejante necesidad pertenece quizá a lo más imperativo en la ponderación de los cursos del arte en los comienzos del nuevo siglo. Mencioné las dificultades epistemológicas que encara la pretensión de acuñar nociones estéticas con títulos de exclusividad. La cuestión de las categorías que puedan tener eficacia reveladora respecto de las características de la producción artística latinoamericana —y del arte sin más, desnudo de apellidos— se topa, además, con otro problema sustantivo: la diseminación del arte en lo que quisiera llamar sus “usos”. No estará de más recordar que la determinación estética del arte se ha relativizado agudamente por obra de esa transformación, de manera que lo estético —en su acepción inveterada— ha devenido una de las dimensiones de la obra de arte, y no necesariamente la que en cada caso goza de mayor intencionalidad temática. La significación de la obra y de la praxis artística como discurso o intervención crítica en una realidad social o política dada, más allá de su empleo como herramienta propagandística o como instrumento de exploración y experimentación de las formas de vida, y no sólo como impronta o rúbrica de personalidad, evidencia una multiplicidad de estratos de uso y sentido del arte que no podrían bastarse

con la destinación puramente estética. Particularmente importante —diría que sobre todo para un análisis del arte en general y del arte que se produce en nuestras regiones hoy— es la inscripción del contexto, de la coyuntura, del emplazamiento y del lugar de la enunciación en esta misma. Estas transformaciones, ampliamente documentadas y encarecidas, traen consigo una dificultad no menor. Para nosotros, que intelectualmente somos todavía herederos de la Ilustración —y de varias otras cosas posteriores, sin duda—, la validación esencial de lo artístico sigue suponiendo parámetros estéticos. El estatus de tales cambios, para el cual no existe aún un discurso articulador, podría recomendar el revisionismo. ¿Debemos abandonar los criterios estéticos en la evaluación del arte y abogar por una teoría que se haga cargo de una multiplicidad de usos artísticos? Una conclusión como esta tal vez sea abusiva. Si dejamos de lado sus fundamentaciones particulares, lo estético mantiene una pregnancia que no podemos omitir. Lo estético todavía puede y debe seguir dando cuenta del cuidado del cuerpo de la obra. Y es precisamente este cuerpo —ciego vórtice de la irrepresentabilidad— lo que se constituye en gesto enunciativo y marcación de lugar, en cifra y, así, en soporte de múltiples “usos”.

La pregunta “¿cuándo comienza el arte latinoamericano?”, que inserté desprevenida-mente al comienzo de estas líneas, no es una pregunta historiográfica; es una pregunta histórica. Como tal, es inmanente; quiero decir que se responde, no desde una retrospcción de conjunto, un catastro de filiaciones y antecedentes o una hipótesis constructiva, sino en el acto mismo de enunciación artística, que ciertamente no es una respuesta: es una apuesta. Esto plantea arduas exigencias para el discurso teórico y crítico. Hablaba atrás de la necesidad que se tiene de una dosis de sobrio escepticismo para desprenderse de las múltiples hipotecas que gravan a ese mismo discurso en la búsqueda de señas determinantes de lo que sea el arte de América Latina. A esa exigencia general se debe agregar una economía de recurrencia, impuesta por el régimen mismo de la enunciación de arte. Esta es una que constantemente tiende a incidir en sus propios predicamentos: un registro de categorías estéticas es un cuadro por siempre inacabado, y si de algo puede valer, no es sino en virtud del esfuerzo de revisar a cada paso, en virtud del interrogatorio que la enunciación dispara sobre sus propias condiciones, los conceptos con que tratamos de elucidarla, de situarla.