

Marta Traba

La cultura de la resistencia. En *Literatura y praxis en América Latina*, comp.
Fernando Alegría, 49-80. Caracas: Monte Ávila, 1974 [1973].

Reimpreso en

Araújo, Emma (Ed.). 1984. *Marta Traba*. Bogotá: Planeta, pp. 325-331.

Pizarro, Ana (Ed.). 2005. *Marta Traba*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 37-57.

LA CULTURA DE LA RESISTENCIA*

1. LA CULTURA DE LA RESISTENCIA

A PARTIR de las guerras de la independencia, el tema número uno del continente ha sido el de la dependencia. Bien sea denunciándola o considerándola favorable, cambiando su nombre por “condicionamiento”, “esclavitud” o “asociación con otras potencias”, según obedezca a uno u otro punto de vista; combatiéndola de modo directo, frontal o tangencial; permaneciendo indiferente a ella pero sintiendo su acoso, no ha dejado de gravitar un día sobre nosotros. La obstinación de la cultura por perforar el problema de la dependencia parte, desde luego, de la confianza de vencerla y superarla, y de la certidumbre de que, dentro de ella, nunca se podrá aspirar a las formas modernas de la libertad.

Los modos de quebrar la dependencia han pasado, genéricamente, de una emotiva fe en que rompiéndola parte a parte, en sus síntomas, en sus detalles, en sus zonas diferentes de acción, dentro de un frente múltiple de avance contra ella, se podía, finalmente, liquidarla. Pero, como es sabido, en los últimos años un proyecto global ha barrido las ilusiones particulares y se ha logrado relativa unanimidad sobre la idea de que únicamente será destruida si se produce el cambio de estructuras, es decir, la transformación radical de la sociedad capitalista en sociedad socialista, de matiz múltiple y a veces, como lo corrobora la historia más reciente, inesperado.

Los escritores y artistas fueron siempre especialmente receptivos al problema de la dependencia, a pesar de que ahora se tienda a desmonetizarlos y a minimizar su influencia. Es claro que solamente sobre la base de considerar que la palabra escrita, el pensamiento emitido o la obra de arte expresada, constituyen una forma especial de poder dentro del grupo social al encarnar las aspiraciones de dicho grupo, vale la pena hablar de su papel en el problema de la dependencia. En caso contrario, partiendo de una premisa que por desgracia flota en la actualidad, según la cual el artista y el escritor carecen de toda representación diferente a la del ciudadano raso, no interesaría ni siquiera emprender un análisis superficial de su trabajo.

Todos los creadores que hablaron y actuaron reconociendo el problema de la dependencia apuntaron hacia la autonomía y la urgencia de identidad.

* Fernando Alegría; comp. *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1974, pp. 49-80.

Nota editorial: agradecemos a Fernando Zalamea por permitirnos reproducir este texto.

De José Martí a Carlos Fuentes corre un siglo (trajinado por estudiosos como Manuel González Prada, José Carlos Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña, Alberto Zum Felde, Mahfúd Massís, Leopoldo Zea, José Lezama Lima, Octavio Paz), sin que las dos metas se conmovieran un centímetro. Sin embargo, conseguir mediante la autonomía y la liquidación de la dependencia, una identidad, significaba y significa para el trabajo artístico y literario un delicado problema de utilización de fuentes culturales y de fuentes de lenguaje.

En este dilema, lo único claro fue siempre el mundo físico alrededor del artista latinoamericano, surtiéndole proposiciones étnicas, lingüísticas, geográficas, idiosincráticas, de una riqueza muchas veces excesiva. Pero todo buen artista es consciente, por vía racional o instintiva, de que la realidad no adquiere existencia sino a través de un proyecto, y que la obra es tanto más valiosa cuanto más general es ese proyecto.

América ha suministrado situaciones globales en todos los campos antes enunciados, que enfrentaban a los artistas con una visión de mundo y un estilo de comportamiento inéditos respecto a las culturas conocidas: sin embargo, este exceso de situaciones que rodeaban al artista no podía ser trasladado al campo de la cultura sino mediante apropiaciones de lenguajes provenientes de afuera. Prismas culturales sucesivos, el español, el francés, el norteamericano, se interpusieron entre la realidad y el artista, dificultando sin cesar el enunciado de un proyecto propio. El pasaje de la modernidad a la actualidad interpuso un nuevo y grave obstáculo, como fue el triunfo -dentro del capitalismo y también del socialismo- de los códigos privados, mientras se destruía paulatinamente la posibilidad de un código general. Tal situación, acorde con las nuevas sociedades altamente industrializadas en una u otra zona, no correspondía ni convenía a Latinoamérica, pero representó, no obstante, la única alternativa de trabajo: la cultura subdesarrollada no ha sabido formular hasta ahora una alternativa a los códigos privados.

Con ellos, también penetró hasta el fondo de la dependencia, el problema de la formulación de lenguajes. A cada código particular corresponde un lenguaje, en alguna manera, privado, y, por consiguiente, una forma de lectura también particular, lo cual lleva a descodificaciones múltiples que son resueltas según la capacidad de comprensión del público. Si esto produjo en los países altamente industrializados un grave desfase entre receptor y transmisor, en América Latina arte y literatura entraron en pleno desprendimiento de su grupo social,

lo cual, como veremos más adelante, nada tiene que ver con “arte clasista” o “arte elitista”, como se ha querido esquemáticamente presentarlo.

Por una parte, era preciso que el artista latinoamericano aprendiera a hablar en un idioma correspondiente a su tiempo; por otra, ese idioma lo separaba cada vez más de su situación particular, de las emergencias de dicha situación y de sus compromisos con el medio. Cuando se planteó una tajante liquidación de la dependencia a través de cortes radicales con la cultura y el lenguaje modernos, tal solución no dio más que resultados inválidos para el arte y la literatura. Me refiero a la ilusoria destrucción de la dependencia por vía de negar la cultura del siglo XX así como el lenguaje propuesto por dicha cultura, llegando a posiciones estáticas y conservadoras, cuando no arcaizantes, como fueron indigenismos, nativismos y también nacionalismos de todo pelaje, a la cabeza de los cuales se situó vigorosamente el nacionalismo pictórico mexicano.

La salida negativa constituyó una nueva forma de dependencia, no a las culturas dominantes del siglo XX sino a las del siglo XIX, cuando no una pura desviación del terreno creativo, como pasó con los indigenismos revanchistas.

2. EL ARTISTA BURGUÉS

Entre la dependencia derivada de negar la cultura del siglo XX, y la dependencia por mimetismo con la visión de los países altamente industrializados, se produjeron otras mediaciones. En una se situaron aquellos artistas resueltos a responder individualmente a los anhelos y demandas de la comunidad, forzando la conquista de una autonomía parcial. En otra, los artistas que se sentían obligados a deponer sus puntos de vista individuales para responder a las emergencias por las que atravesaba la comunidad. Pero antes de averiguar si sus posiciones fueron o no eficaces, habría que establecer de dónde salen ambos tipos de artistas, los independientes y los políticos. Tanto unos como otros siguen produciendo sus obras dentro de una misma clase social y económica, la burguesía. No hay necesidad de repetir que el proyecto artístico que avala el mundo moderno es un proyecto burgués, salido de las revoluciones burguesas y apoyado sobre la capacidad de cada individuo de expresarse y expresar a los demás. Concebido como un servicio con el destino expreso de dar satisfacción a la burguesía y al mismo tiempo de presentar los valores y puntos de vista de un mundo burgués, no se desprendió, pasando de lo moderno a lo actual, de dicha carga: el hecho de que la burguesía reciba mal la obra de los artistas

actuales, no modifica esta situación. El artista actual sigue siendo burgués y continúa expresando el mundo de la burguesía. Si aparentemente ha cesado de prestarle un servicio, es porque nuevas formas expresivas lo desalojan contra su voluntad, no porque esté situado en un campo opuesto. Sigue en el mismo campo, pero sus ofrecimientos han perdido atractivo para la burguesía desde el momento en que aparecieron competidores más tácticos, complacientes y dispuestos a facilitarle la ingestión de alimentos culturales más fáciles, así como todas las falsificaciones literarias y artísticas que constituyen la industria cultural.

En áreas donde hay fuerte producción de orden (cultura) y fuerte producción de desorden (entropía), las contradicciones del arte actual y las falsificaciones de los medios de comunicación de masas se presentan con tanta claridad, que han favorecido los contraataques de los artistas y la apertura de frentes de competencia que no es el caso examinar aquí. A nosotros nos concierne otro escenario, de escasa actividad cultural y de escasa entropía, de escasa elaboración tanto de orden como de desorden, donde el artista queda más desguarnecido y sujeto a sus propias iniciativas, casi siempre ajeno a presiones que nadie se ocuparía en ejercer sobre él.

Caminando en el desierto de la lumpenburguesía, su conducta es, por extraña paradoja, mucho más autónoma y responsable que en las áreas desarrolladas. La inercia de la burguesía favorece la toma de conciencia del artista: cuando la burguesía, en cambio, se dibuja en Latinoamérica con algún relieve y manifiesta aspiraciones más netas, el artista corre el peligro de volver a servirla y calcar las pretensiones progresistas y tecnológicas con que disfraza sus complejos provincianos. Es por eso que las formas más miméticas y despersonalizadas se han dado casi siempre en Buenos Aires y Caracas, mientras en las demás capitales prevalece en mayor o menor grado el desamparo. Sería interesante estudiar el mimetismo artístico en la dirección en que André Gunder Franck analiza el subdesarrollo latinoamericano: comprobaríamos sin mucha dificultad que a mayor desarrollo, corresponde mayor dependencia y mimetismo artístico.

Aunque la cultura de la resistencia haya florecido en el desierto, el desierto no es, normalmente, un ámbito estimulante. Lo normal es que a la anomia social corresponda una anomia creativa, una debilidad constante ante las invasiones culturales y la docilidad mimética. Esto es lo que ha inducido a estudiosos de muy diversa extracción a ver a América Latina como un campo

cultural devastado, exangüe, donde la dependencia ha marcado de modo irrevocable toda la producción creativa. Así, Darcy Ribeiro y Augusto Salazar Bondy desde la perspectiva de la sociología; un crítico preocupado siempre por los problemas de la dependencia como Edmundo Desnoes, u otro que fue durante diez años el mejor servidor del colonialismo europeo y la penetración americana, como Jorge Romero Brest, se unen en esta depreciación de las obras producidas bajo la dependencia.

Sin embargo, esto no es cierto: negar drásticamente, como lo hacen Vasconi o Dos Santos, la posibilidad de una independencia parcial para la cultura, significa ubicarla al lado de la economía o la política, en una relación mecánica de causa a efecto que no le corresponde. Gran parte de nuestra creación artística y literaria buscó con verdadera energía y espíritu exploratorio, relacionarse con formas de vida mal conocidas, confusas y poco discernibles a primera vista, justamente porque sentían sobre sí el estigma de la dependencia y necesitaban salir de él por la vía del descubrimiento y rescate de hechos inéditos donde se reconocieran modos peculiares de existencia.

Desnoes escribe en su libro *Para verte mejor, América Latina*, cosas como éstas: “Está bueno ya de exaltar este caos (América Latina), llamándolo creador y esta imaginación heterogénea llamándola surrealista”, y, más adelante: “La crisis actual de las artes plásticas en América Latina se aclara dándole la cara a cerca de doscientos cincuenta millones de hombres”. Como siempre, la solución política al asunto de la dependencia cultural, muestra las verdades como si fueran soluciones, en una capacidad de transferencia realmente envidiable. No hay duda de que si nos apoyáramos beatamente en el caos y la imaginación heterogénea, caeríamos en pleno conformismo respecto a nuestras circunstancias, así como en la exaltación de un pintoresquismo superficial. Pero nada de esto es lo que ha hecho la cultura de la resistencia al reconocer como legítima y aprovechable para la actividad creativa, una índole derivada de transculturaciones y mestizajes, de formas de vida y cosmovisiones, que no desaparecen ni tienen por qué desaparecer cuando cambios radicales en los sistemas políticos obliguen a dar la cara a doscientos cincuenta millones de hombres.

Por otra parte, considerar que dando la cara, como dice Desnoes, se supera la crisis creativa y sus contradicciones internas, es una de las tantas frases vacías amparadas en la coartada revolucionaria.

Suponiendo que nazca de un aceptable sentimiento de culpa, resulta injusta con la cultura de la resistencia, que siempre ha tenido esa actitud de “dar la cara” en la base de su trabajo inventivo o reflexivo. Así como Mariátegui, en 1920, escribe que no puede existir cultura auténtica sin asimilación, refiriéndose a la realidad peruana y por extensión a la latinoamericana, la evidencia de esa realidad es lo que alimenta la mejor historia de las artes plásticas y la literatura continental. Nadie puede ignorar de qué contactos con la realidad nacen la narrativa de Juan Rulfo como la de Juan García Ponce, la de Miguel Ángel Asturias como la de Manuel Puig, la de Ricardo Güiraldes como la de João Guimarães Rosa, la de José Lezama Lima como la de Julio Cortázar: es cierto que el recorte de la realidad que ellos operan está situado en lo que llama García Ponce “el lugar de la escritura”. También es cierto que sus obras circulan entre grupos minoritarios y no entre “los muchos” que reclama Desnoes. Pero esto corresponde a la especificidad de un trabajo que cada vez más ha sido tergiversado por el planteo político y cuyos deslindes son imprescindibles para apreciar el justo alcance de la cultura de la resistencia.

3. PLANTEO POLÍTICO Y ARTE

El actual malentendido entre planteo político y arte es más grave que el que se produjo, en los treinta, entre arte nacionalista y arte a secas. Entonces se peleaba sobre temas, sobre la eficacia o la inconveniencia de ejemplos que sirvieran de adoctrinamiento al pueblo, sobre el modo de apologizar las historias nacionales.

Ahora el enfrentamiento parte de un punto distinto. Quien es enjuiciado es el artista, mucho más que su obra. Se cuestiona su procedencia burguesa, la especificidad de su trabajo y su capacidad de acción directa: la obra pasa a un irrelevante segundo término ante tal inquisición. El empuje de este nuevo cuestionamiento va dirigido, sobre todo, a negar la especificidad del lenguaje y del trabajo artístico, y a confundirlo despectivamente entre un oleaje de consignas.

La explicación de la obra de arte como un hecho específico, que configura una tarea especializada, ontológicamente diferente a otras, parece tan obsoleta en los países desarrollados como apremiante en Latinoamérica. En los últimos años, a medida que un saludable proceso de politización sacudía más violentamente que nunca las nociones de dependencia, se ha hecho visible ese recrudescimiento de la reducción de la obra de arte a mensaje indiferenciado. También por eso se explica la persistencia obsesiva, por parte de artistas y

escritores, en defender la naturaleza peculiar de la obra de arte. Defensa, compulsión y remordimiento alteran y pervierten la relación entre artista y sociedad latinoamericana. La relación inevitable y fructífera entre artista y política se convierte en una alianza compulsiva, que elimina tanto la libertad de análisis como la libertad de crítica, sin las cuales la creatividad pasa a ser un acto de servicio donde no aporta su contribución imaginativa y transformadora. La relación viva y dialéctica entre el artista y su medio se proyecta, asimismo, sobre un telón sombrío: el remordimiento de estar en el error, de ser señalado por no haber hecho lo suficiente, de traicionar sus obligaciones para con los demás. Así, el sentido liberador de esas relaciones, de donde deberían salir mutuamente exaltados los términos de confrontación artista-política, artista-pueblo, se pierde por completo y destruye la dinámica que debería estar en la base de dicha creatividad.

Hoy día parece un crimen en el continente sostener que hay una naturaleza creadora, o que los escritores ejercen profesionalmente la actividad crítica, etc.; pero no solamente es una naturaleza, determinada por la tarea de recortar y señalar un recorte de la realidad, rehacerla nuevamente según las intenciones de un proyecto cultural, buscar los sistemas de lenguaje o los órdenes combinatorios de elementos para transmitir esa nueva visión, sino que es, también, un poder. Estoy de acuerdo con el mexicano Gabriel Zaid cuando afirma que “parece absurdo que un escritor crea menos en las opciones prácticas del emplazamiento que tiene, que en las del poder que no tiene”. Sin embargo, aunque parezca absurdo, la confusión reinante entre nosotros es tal a partir de la desestima de la obra de arte como trabajo específico, que lleva a una disyuntiva sin sentido: abandonar el poder real de la escritura o la creación plástica, para entrar en la acción revolucionaria directa o, en los casos menos dramáticos, para producir y transmitir mensajes operativos, donde no se verifica la mediación artística, sino que simplemente se vehiculan mensajes políticos, económicos, revolucionarios, populares, etc., tan impositivos y alienantes como los mensajes operativos de la industria cultural, y regeneran pseudo-obras de arte remitidas a la indefendible mediocridad y los horrores sin atenuantes del realismo socialista soviético, pasado y presente.

Pero en el momento en que el escritor o el artista resuelven defender la decisión personal con que realizan una tarea específica, no sólo entran en colisión con los planteos políticos, sino también con las burguesías a las cuales pertenecen.

Basta que el artista o el escritor reclamen la especificidad de su trabajo, para que se conviertan en los tránsfugas de la clase burguesa. Dejan de responder a la burguesía como clase, quiéranlo o no, así como tampoco pueden ser proletarios. Se quedan sin perspectiva de clase, no porque la rechacen, sino porque no resultan integrados con ella. Son hombres de transición, abocados a actuar “por la conciencia de la soledad” que apuntaba Walter Benjamin. No eligen la soledad, sino que ésta es un resultado inevitable de su tarea específica: por eso calificarla de virtuosa o viciosa, de reprobable o encomiable, es un puro error de concepto.

Si aceptamos que el intelectual ve el proceso social de manera distinta al resto, no por superioridad o inferioridad sino por simple división del trabajo, esto significa que también intervendrá en el proceso de manera diferente y que su combate frente a la dependencia se situará en parámetros distintos a los del hombre de acción y también a los del hombre de clase.

4. LA SUBVERSIÓN PERMANENTE

“El rifle del guerrillero”, “el machete del cortador de caña”, “la rueda dentada de la industria”, “la flor de la canción”, son saludados por Edmundo Desnoes como las respuestas de Cuba a la crisis de las artes plásticas latinoamericanas. Lo que cambian, únicamente, son los temas de la simbólica: símbolos de cantantes, personajes y productos de la sociedad de consumo, son cambiados por símbolos derivados de otras idealizaciones. No son exclusivas de las nuevas sociedades: también en nuestros países capitalistas se compra con la imagen de José de San Martín en el billete, se pegan estampillas con las alegorías de la patria o se colocan fenomenales carteles públicos advirtiendo que “todos los caminos llevan a México”. De cualquier manera la imaginación es coaccionada para que siga las direcciones propuestas: patria, consumo, próceres, ideales. En una y otra parte la visión ha sido elaborada para “los muchos”, para todos, especialmente para las concentraciones urbanas, donde los códigos distribuidos por grupos minoritarios terminan por obtener, por insistencia, convicción o compulsión, el consenso público. Los signos de estos mensajes pueden ser leídos por cualquiera en el mismo sentido: hay, pues, una lectura colectiva frente a un mensaje que, aunque no parte de la colectividad, ha terminado por ser aceptado por la propia anomia de dicha colectividad.

¿Que pueden tener de común estos mensajes legibles y alienantes con la obra creativa que pretende ser siem-

pre, aunque no se lo proponga explícitamente, un instrumento de liberación? Aparentemente nada.

El proceso creativo latinoamericano ha estado siempre en un vivac. Su estado de alerta frente a los problemas de la dependencia ha impedido que se ilusionara ante las diversas apariciones de códigos generales programados por grupos políticos y que los revisara con desconfianza y lucidez crítica. La modernización refleja y la degradación cultural atribuidas por Darcy Ribeiro al proceso civilizatorio de América Latina recayeron, sin embargo, sobre la zona creativa. A fachadas aparentemente dinámicas y progresistas de la modernización reflejaron correspondieron artistas y escritores también de fachada, dispuestos a seguir el juego de ilusionismo desplegado por las minorías gobernantes, mientras que la tergiversación política, la pérdida de vitalidad creadora, la confusión acerca de la naturaleza y posibilidades de la obra artística, engrosan la degradación cultural.

Sin embargo, los artistas que corresponden a la cultura de la resistencia se separan de uno y otro peligro: rechazaron la modernización refleja como una forma de impostura, pero se sirvieron de los materiales lingüísticos modernos que se conocieron a través de ella. Sortearon asimismo la degradación cultural, pero exploraron a conciencia esta zona, considerándola una rica cantera de elementos aprovechables. Las mejores obras de las artes plásticas continentales funcionaron en este orden subversivo espontáneo, no programado por ningún grupo de poder. Sólo a la luz de la cultura de la resistencia adquieren su sentido y su proyección el conjunto de los iniciadores del arte moderno en América Latina: Torres García y Figari en el Uruguay, Tamayo en México, Mérida en Guatemala, Matta en Chile, Lam y Peláez en Cuba, Reverón en Venezuela, y hasta artistas aparentemente europeos, como el colombiano Andrés de Santamaría, el argentino Pettoruti y el brasileño Di Cavalcanti.

Este gran grupo repite curiosamente, entre fines del siglo pasado y comienzos de este siglo, gestos que corresponden a fundadores de culturas. La mayoría fue perfectamente consciente de que les competía el ingreso al modernismo y establecieron ese ingreso sobre las diferencias más que sobre las semejanzas. Por entonces nadie hablaba de lenguaje, ni hubiera pensado en él como en una estructura desmontable: se hablaba de estilos y se pensaba en aprovecharlos. Las diferencias se apoyaron, sobre todo, en transgresiones al estilo impresionista, expresionista y cubista europeo, y en descubrimientos temáticos: Figari descubrió la Colonia a través del impresionismo; Di Cavalcanti, la opulencia del mestiza-

je a través del postcubismo y el Art nouveau; Pettoruti, los soles pampeanos mediante el cubismo; Reverón, el sol del trópico gracias a las pinceladas libres; Peláez, la herrería habanera a través de Matisse; Portinari fue ayudado por Picasso para situar la indigencia negra.

Pero en la generación siguiente, cuya acción comienza a ser efectiva entre 1940 y 1950, la explosión del marco de “ismos” europeos deja sin piso al artista latinoamericano. A Szyszlo en Perú y a Obregón en Colombia, a Alejandro Otero en Venezuela y a la generación de Fernández Muro en la Argentina, o a Ricardo Martínez en México, les toca trabajar en un lugar sin límites. Este momento de la cultura de la resistencia es especialmente conflictual. Buscando nuevos alineamientos, los artistas del continente se dividen entre quienes responden a la demanda de la modernización refleja y entran en la vía de las modas y la estética del deterioro; y quienes rechazan esta tendencia, tratando de acomodarse en cada caso dentro de áreas locales que ni los protegen ni los rechazan. Esta línea resistente explora por el lado de la relación con la cultura indígena en Perú y Ecuador; por el recorte crítico o romántico de la realidad en Colombia; en México, por el rechazo de una revolución frustrada y frustrante. La situación de América Latina se balcaniza, pero este fenómeno, lejos de ser una desgracia, permite la revaluación de la región, por una parte, y por la otra el careo de la cultura de la resistencia con el mimetismo que viene a reemplazar la buena conducta epigonal de la generación precedente. De tales confrontaciones nace una conciencia más fundamentada del concepto de arte nacional y el descarte definitivo de indigenismos y nativismos.

Sin embargo, esta situación más clara y definida vuelve a sufrir un profundo revés en la década de 1960, cuando la penetración de la civilización norteamericana reemplaza la influencia cultural europea. Durante unos años el golpe es tan fuerte, que la cultura de la resistencia parece eclipsarse: los certámenes internacionales, así como la velocidad de difusión de nuevos modelos, hace pensar a los artistas que la alternativa es universalidad o provincialismo, y esta opción trasnochada altera profundamente el proceso creativo. La búsqueda de universalidad, la instalación de nuevos artistas en Europa para trabajar en proyectos artísticos asimilados a la ciencia y la técnica, la vergüenza de la provincia y la avasalladora fuerza del arte norteamericano, invaden el campo creativo durante una década signada por la entrega y la derrota de la identidad. No obstante, al aproximarse el final de la década, y coincidiendo con el entusiasmo por el triunfo de la revolución cubana, toca a la generación emergente volver a pronunciarse, con un sentido aún

más subversivo, por la maltrecha y subyacente cultura de la resistencia.

En los años setenta en Colombia, por ejemplo, las declaraciones de los artistas son increíbles: se deciden por la provincia, el subdesarrollo, la temática local, el desprecio frontal por la universalidad, el rechazo de las modas, el orgullo de la identidad. En el mismo sentido, nuevas generaciones artísticas de sitios olvidados como Guatemala o Puerto Rico, levantan una bandera revanchista que está menos apoyada en las exploraciones de paisaje, raza y orígenes de sus predecesores en la cultura de la resistencia, que en el uso de “la imaginación heterogénea” que les rodea. La consigna de estos artistas proclama “la imaginación en el arte” así como en 1968 se solicitó en Europa “la imaginación al poder”. Esto los aligera del duro fardo del dogmatismo partidista y les permite entrar en la cultura de la resistencia, sin perder nada de su agresividad ni tampoco de su originalidad. Imaginación y crítica, humor y desenfado, desconfianza y ferocidad, se mezclan en este nuevo tramo de trabajo.

5. EFICACIA, OPERATIVIDAD

¿En qué medida estas obras hacen el juego al sistema o, por el contrario, contribuyen al proceso revolucionario? Esta pregunta, que se dispara sin cesar en nuestro medio, reconduce a otra más reflexiva: ¿en qué medida las artes y la literatura, actuando como ideologías culturales, aceleran el proceso hacia el cambio? Por pertenecer a la ideología cultural y no a la acción directa, los artistas han sido blanco de tres posiciones: quienes los computan como fuerzas positivas dentro de ese proceso; quienes los juzgan como elementos de distracción que favorecen inconscientemente al sistema; quienes, lisa y llanamente, los atacan porque no son “otra cosa”.

Quienes los contabilizamos como fuerzas positivas (de ninguna manera decisivas), creemos en su poder y en la limitación natural de ese poder. En su poder de descubrir relaciones no visibles dentro de la sociedad, de emparentar la acción del hombre con sus motivaciones profundas, de revelar mecanismos peculiares de tal o cual comportamiento social, y de arrojar luz sobre el progresivo esclarecimiento de grupos humanos que se desconocen enteramente a sí mismos. En tal caso, la cultura de la resistencia rebasa su finalidad estética, y toca una ética y hasta una epistemología.

Quienes los juzgan, en cambio, como meros elementos de distracción, siguen demasiado de cerca las teorías actuales, en especial las marcusianas, según las cuales

el artista crítico es absorbido por la sociedad que digiere su crítica y la neutraliza. Aunque haya algo de verdad en esto, lo cierto es que los mecanismos de defensa contra la peligrosidad del artista, dependen exclusivamente de que una sociedad sea lo bastante cultivada como para creer en la peligrosidad del artista. En la mayoría de nuestros países, el prestigio del artista es tan relativo como ínfimo el grado de peligrosidad que se le concede.

Esto facilita, desde luego, el menosprecio con que se lo juzga desde planteos políticos radicales que desconocen la valiosa naturaleza de sus aportaciones, en la misma medida en que no persiguen la asunción de comportamientos reflexivos, críticos y adultos en el continente.

A pesar de la confusión que la rodea, la tarea artística es un hecho concreto. Un conjunto voluminoso de artistas y escritores que han aumentado su público en lugar de disminuirlo como pasa en Europa y Estados Unidos; que pertenece económica y culturalmente a la burguesía pero no la representa ni la encarna como clase; que ha sido tocado sólo tangencialmente por la crisis resultante de la competencia de los medios de comunicación de masas; que corresponde a sociedades donde la técnica y la ciencia son más aparentes que reales, y donde, no habiéndose alcanzado la opulencia, es impensable y sin sentido un “arte pobre” o de desecho; que vive en ambientes donde no se ha producido ninguna escisión entre un vanguardismo en el vacío y las tradiciones culturales; se constituye en fuerte elemento explicativo de todas estas peculiaridades.

6. REGIONALISMO E IDENTIDAD

Una de las piezas claves de la explicación americana que ellos proveen con sus obras, es la de evadir la retórica utopista que unió nuestros países en un imaginario bloque latinoamericano, para asumir de frente las diferencias regionales. Han sido capaces de comunicar la voluntad y especificidad regional al mismo tiempo que construían una estructura mayor, global, donde se insertaban esos valores regionales, estableciendo entre ellos relaciones dinámicas que los convertían en verdaderas estructuras de sentido. No otra cosa es el modo de imaginar a través de Macondo, de soñar a través de Pedro Páramo, de hablar a través del Gran Sertón, de fabular a través de Wifredo Lam, de ver la geografía a través de Obregón, de sufrir a través de Cuevas, de reunificarse con la sensibilidad indígena a través de Szyszlo. Ninguno de estos sistemas expresivos regionales ha prescindido del campo global, semántico y lingüístico, donde debía establecerse. Por eso no se trata de operaciones aisladas y más o menos eficaces estéticamente, sino de inten-

tos paralelos de comunicar la realidad latinoamericana a través de un recorte parcial examinado a la luz de un proyecto general: el relevamiento de la provincia se adelantaría al cambio de táctica del imperio que, como anota Elio Jaguaribe, puede pasar de la dominación satelizante a la provinciana, estimulando en cada región verdaderos enclaves de autodependencia.

El proyecto creativo ha repensado los múltiples aspectos que se dan en un grupo humano. Las coordenadas de tiempo y espacio, por ejemplo, han sido cuidadosamente revisadas según concepciones y vivencias distintas a las de las sociedades europeas y americanas, y también diferentes, aunque más afines, a las orientales y africanas. Involucradas en dichas coordenadas, han sido reinstalados los valores que conciernen a la vida y muerte, a relaciones humanas, a la historia y la geografía. Este examen radical ha hecho que, cuando las actuales sociedades desarrolladas se perfilan, como lo apuntó dramáticamente Hermann Broch, como sociedades “sin valores”, las nuestras no acusen esa pérdida de valores, se empeñen en buscarlos y en restablecer una sociedad ontológica, y desconozcan los parámetros de negación y apocalipsis nihilista donde se desarrolla el arte actual universal. Esto no parte de un optimismo idiota, sino de un uso inteligente del subdesarrollo y de la conciencia de que uno de los síntomas más claros del subdesarrollo es cargar con los procesos ajenos.

La visión penetrante y crítica de estos procesos es la que condiciona el marco global del proyecto artístico latinoamericano. Mientras en las áreas de desarrollo la historicidad se debilita frente a un presente sin atributos y a un futurismo apocalíptico, nuestro proyecto refuerza la historia, que se manifiesta en las obras artísticas como continuidad o nostalgia, como puente para establecer formas de recurrencia, o como sistema para convalidar una circularidad cada vez más manifiesta.

En este proyecto global, la noción de provincia ha sido rescatada con propiedad y entusiasmo. Enzensberger escribe que “la provincia está en todas partes, porque el centro del mundo no se encuentra en lugar alguno, o a la inversa, porque en principio cabe admitir que su *omphalos* está en cualquier lugar. [...] lo particular, lo válido de lo provinciano -afirma-, se libera de su propia entraña reaccionaria, del limitado tipismo del museo de glorias locales, y recobra así sus derechos”. Aun cuando falta entre nosotros, todavía, la reflexión actual acerca de los valores de la provincia, sobre arte y literatura nacional, y sobre el sofisma de la universalidad, la praxis artística se ha adelantado: la revaluación de la provincia

como lugar del proceso artístico es un hecho tan contundente en la América Latina actual, como es de definitiva la liquidación del revanchismo regionalista de los años treinta. También en la praxis, la “diferencia” ha demostrado su importancia sobre el “mimetismo”. Por encima de tantas discusiones estériles, la suerte y destino de quienes apoyaron y exploraron la diferencia, no puede compararse con la de quienes apoyaron la alienación dentro del campo cultural invasor, borrados junto con el efímero centelleo de las modas. Así artistas como Lam o Botero crecen sobre el afianzamiento de una cosmovisión americana, mientras Le Pare o Soto se apagan con el eclipse de los experimentos europeos de post-guerra.

Con igual decisión con que el proyecto global persigue significar a través de la comunicación de situaciones regionales, incluye también la creación de sistemas lingüísticos donde la apropiación de formas de lenguaje actual aparece sin cesar enriquecida y transformada. La cultura de la resistencia ha redefinido, en sus obras, la debatida cuestión del arte como lenguaje, tal como lo veremos en los ejemplos que siguen.

Pero antes de pasar a ellos, quiero subrayar la toma de posición política que subyace en el proyecto global. Decretar una voluntad de independencia cada vez más posible en la medida en que verificamos nuestra identidad, es un acto político. Insistiendo en ver la realidad latinoamericana a través de ese proyecto, es que se ha conseguido abatir, en parte, la penetración cultural de la década de los sesenta, y restablecer una agresividad juvenil que coloca el arte actual en pie de guerra.

7. COHERENCIA

Para abordar críticamente el proyecto del arte de la resistencia, es preciso comprender su amplitud de registro y su coherencia. No son los artistas plásticos quienes establecen un camino exclusivo, ni tampoco los escritores o ensayistas por su lado, sino los tres al mismo tiempo. A cada situación de dicha cultura corresponde una respuesta paralela que parte de los tres sistemas expresivos. El que más altibajos ha sufrido es el ensayo, pero ha contado, en compensación, con hombres abarcadores y proféticos como Martí o Mariátegui, González Prada o el propio Octavio Paz, moviéndose las más de las veces entre intuiciones y propuestas asistemáticas sin excesivo rigor crítico, pero inventando también una forma de pensar más viva y medular que programática, más sensible que reflexiva; a lo que habría que agregar el boom de los estudios sociológicos y económicos sobre Latinoamérica en los últimos años, donde muchas

veces se advierten verdaderas y fértiles aventuras del pensamiento, como en el caso de Darcy Ribeiro o el asimilado André Gunder Franck.

En el plano creativo las coincidencias son constantes y tipificadoras. No están deducidas de paralelismos temáticos o de homologías simplistas: su relación depende de una misma manera de revolucionar la representación del mundo, o sea de operar, según las ideas marxistas, una revolución (significación que “presenta” y “produce”, trabajo transformativo, no conformista).

En los colombianos Fernando Botero y Gabriel García Márquez, por ejemplo, la revolución de la representación apunta, por vez primera, a una plena identificación de Colombia, mediante la selección intencionada de algunos datos protuberantes. Ambos elaboran un modelo, que tiende a explicar un hecho y superar una contradicción: lo que aprendemos sobre Colombia a través de sus obras es una verdad fundada en el punto de vista de ambos, que convienen en desatender las apariencias y formas inmediatas de la vida nacional, para explorarlas por detrás de esa representación convencional y construir otra apoyada en nuevas relaciones entre el hombre, el tiempo, el espacio y la peripecia. Todo lo que atañe al hombre y a su vida es profundamente alterado, buscando construir un nuevo prisma que muestre la realidad de manera diferente. En la construcción de ese nuevo modelo los dos proceden como realistas, tal cual es realista Swift bajo el análisis de Lukács, cuando éste escribe que la identidad de las cosas descritas por Swift, en contraste con la nueva dimensión, constituyen el fundamento de su profunda comicidad. Por un camino análogo al de Swift, tanto Botero como García Márquez actúan alterando arbitrariamente las dimensiones y las posibilidades de sus temas. Si Swift tuvo motivaciones sociales para actuar así, también las tienen Botero y García Márquez, cuyas obras ahondan en la sociedad colombiana, no simplemente en lo real inmediato. En las peripecias de *Cien años de soledad* o en los cuadros inflados y monstruosos de Botero, se construye un modelo de visión donde la sociedad colombiana se ve esencialmente reflejada.

En la cultura de la resistencia, la revolución de la representación no ha seguido nunca vías lingüísticas similares. Entre Wifredo Lam, por ejemplo, y *El reino de este mundo*, de Carpentier, se advierte otro aire de familia, otro parentesco ligado con lo mágico, no en tanto que sospechoso término literario, sino como el derivado natural de la negritud, de una investigación de lenguaje que advierte que la relación mágica del hombre con el mundo reconduce a la metáfora en lugar del símbolo, para golpear la sensibilidad en la misma medida en que

el símbolo apela al intelecto. En lo real maravilloso de Carpentier o en *La jungla* de Lam, no hay, pues, una utilización de lo exótico a la manera europea, o una búsqueda de campos más o menos irracionales, para imponer sobre ellos la racionalidad. A pesar de la formación europea de Carpentier y del origen chino de Lam, ambos actúan en perfecta consonancia y entero respeto hacia la tierra donde se sitúan. Estas actitudes provocan un desplazamiento del orden racional, un quiebre en la lógica del discurso, que tiende a transfigurar la realidad objetiva. El exceso es la norma. El violento dinamismo de Lam puede, en este terreno, apoyarse en *El mundo alucinante* de Reynaldo Arenas: Carpentier, Lam, Arenas, se encuentran en una vía que reconduce a los modos de ser cubanos, a las consecuencias lingüísticas y culturales de los cruces étnicos, al clima y a la historia, a la economía del subdesarrollo y a la dependencia.

La cultura de la resistencia ha hecho más por aproximar a nuestra visión crítica los sistemas de análisis y comprensión tanto lingüísticos como estructurales, que todos los tratados europeos: si bien estos afinan cada día nuestros elementos de juicio, la construcción de símbolos y metáforas, la tarea fáctica de elaboración del arte como lenguaje, están dados en las obras latinoamericanas.

De la misma manera que el uso de los modos metafóricos en Lam nos explica las formas de expresión de la raza negra y sus cosmovisiones sensibles, el uso de símbolos en el peruano Fernando de Szyszlo, utilizando la mediación simbólica de los poemarios incas, nos induce a revisar la relación perceptual del indígena y el mundo, así como su voluntad de moverse entre mitos y su capacidad de inventar vastas mitopoyesis. Esto nada tiene que ver con la visión folclórica del indio o del negro, ni mucho menos con la contingencia revanchista o demagógica que anima tantas obras indigenistas.

A veces el artista o el escritor de la cultura de la resistencia no persigue expresamente el lenguaje simbólico o metafórico, sino que actúa como transmisor de una realidad cuya riqueza, variedad y peculiaridad es demasiado atractiva para poder desprenderse de ella. Cuando Rulfo habla de los campesinos que son tema de sus ficciones, parece atrapado por ellos: ve la gente, oye a la gente: “no es que uno vaya allá con su grabadora a captar lo que dice esa gente”; si los mira fascinado, es para verificar “cómo crean la alegría y cómo sienten el dolor”. “Imaginé el personaje, lo vi -dice refiriéndose a Pedro Páramo-, los dejé entrar a todos y después, que se esfumaran, que desaparecieran”. Rulfo y García Márquez se defienden vehementemente de la imaginación que se les atribuye. “No invento nada -dice

García Márquez-, repito lo que oí a mi abuela". "Soy de chispa retardada -dice Rulfo- pero tengo el palpito de que la ficción va a ganar, simplemente por más real". Hay que creerles. La situación de Pedro Páramo, por consiguiente, es muy similar a la de los cuadros atmosféricos de Tamayo. Ambos afirman que lo real aparece transfigurado por un aura, una claridad que rodea todas las cosas y altera tanto la sonoridad como la nitidez del mensaje semántico. Las voces de *Pedro Páramo* -que se llamaba *Los murmullos*, en su primera versión-, se oyen tan distantes como se ven de nebulosas, lejanas, las figuras de Tamayo. "Tamayo ha descubierto la vieja fórmula de la consagración", dice Paz, otro consagrador. Se pierde el tacto de las cosas. Todo queda embalsamado en un aire onírico que, sin embargo, es tan patente e intenso como la propia realidad. No se trata de escamotearla sino de darla como es, envuelta y lejana, más posible que verificable.

Sumando unas y otras expresiones de la cultura de la resistencia en las áreas menos susceptibles de modernización refleja, encontramos un lugar general donde se emparentan, fuertemente vinculado con las relaciones de producción y con el subdesarrollo subsiguiente: reconocemos ahí sociedades de tipo mítico, o cuya aproximación a lo real es simpatética y perceptual, según la explicación de Cassirer, y también capaz de partir de premisas irracionales para llegar a una lectura simbólica a través de procesos lógicos.

Vivir en una sociedad mítica no lleva necesariamente, sin embargo, a crear mitos, sino a permear una determinada vivencia cultural que puede hacerse perceptible de muchas formas. Por ejemplo, ¿el arte de uno de los dibujantes mayores de América, José Luis Cuevas, no está acaso recortando una parcela de dolor y enfocándola en un discurso circular y recurrente como el del *Farabeuf* de Salvador Elizondo, sin que ninguno de los dos se interese por organizar ese material dramático *vis a vis* de un finalismo o una conclusión ética? ¿El itinerario de Elizondo, que adopta a ratos las descripciones pomenorizadas del objetalismo europeo, no se autodestruye en esa repetición irracional que prefiere, antes que avanzar, quedarse golpeando las puertas del misterio? ¿Y no ocurre esto porque, bajo su aparente desenfado, se enreda emocionalmente con pánicos cuyo sentido no logra desentrañar?

Pero también la cultura de la resistencia parte de grupos latinoamericanos que se sitúan lejos de la visión mítica y abrazan el progreso y el pragmatismo. Cuando las contradicciones dentro de tales grupos son demasiado flagrantes, como pasa en Caracas o San Juan de Puerto Rico, la cultura de la resistencia tiende a agravar dichas

contradicciones, como serían los arcaísmos tan frecuentes en la plástica puertorriqueña, o en la actividad exorcizadora de Mario Abreu en Caracas. Cuando una sociedad como la rioplatense queda calcada en la impersonalidad de la modernización refleja, la resistencia reviste la forma desafiante y rabiosa de individualismos a ultranza: enroscados sobre sí mismos, complacidos oscuramente en la derrota, inventores de la insatisfacción y la nostalgia que encarnan en protagonistas fugitivos, fracasados, mutilados. Dos grandes del sur, el escritor Juan Carlos Onetti y el pintor Hermenegildo Sábat, dan a la resistencia el tono porteño guasón y despectivo, y le añaden un tipo de movimiento que les es característico: una suerte de marcha atrás que ellos llamarían "estar a la retranca". Cuando la sociedad brasileña proclama el "milagro" desarrollista, el imaginario secreto de Marcelo Grassmann obliga a recordar sobre qué tierras movedizas se apoyan las computadoras.

No hay ninguna razón para pensar que el arte de la resistencia, cuya cohesión, variedad y número aumenta año tras año, se hace a espaldas de la dependencia, sin tomar conciencia de ella. Por el contrario, es su primer producto, el más constante a lo largo de la escasa e invadida vida cultural del continente. Otra cosa es que, en algunos casos, las obras resultantes derivan directamente de la dependencia y del deseo de vencerla: mientras que a veces reflejan de modo involuntario las situaciones emergentes del subdesarrollo. Pero como en el trabajo artístico importan más las obras concretas que las intenciones, resulta que de ambos supuestos salen obras que comunican con igual importancia la representación revolucionaria. Es revolucionaria, en cuanto corta tajantemente con la estética europea y con la norteamericana, pero también con la docilidad y la anemia internas.

Los enemigos de la autonomía cultural están afuera y adentro de nuestra sociedad: si la penetración viene de afuera, la satelización se lleva a cabo dentro de Latinoamérica, a veces con un extraño celo que sólo puede explicarse recordando que los sirvientes son más acuciosos que los mismos amos.

Esta falta de homogeneidad dificulta la posibilidad de ver la cultura de la resistencia como un cuerpo, y su acción creativa como un proyecto global paralelo al cuerpo social, pero específicamente solitario y profético. Quién sabe durante cuánto tiempo, aceptando caso por caso, seguirán estimándose mal y erradamente estas obras, al juzgarlas como decisiones personales y no como partes iluminadas y activas de la cultura de la resistencia. *