

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas
Outubro 2011



Hacer la historia

Ariel Jimenez

Curador de arte moderna e contemporânea da Coleção
Patricia Phelps de Cisneros, Caracas

Hace algún tiempo escuchaba en París a la galerista Denise René afirmar que no le importaba la proveniencia de los artistas, ni el lugar donde trabajaran, sino su obra, única y exclusivamente. He escuchado de muchos artistas latinoamericanos, de generaciones distintas, afirmaciones similares. En el fondo, para ellos, el arte es una necesidad de la especie, y por lo tanto, cuando es auténtico y profundo, alcanza un nivel de universalidad que la coloca fuera de las contingencias y azares del tiempo y del lugar. Y por supuesto, comparto con ellos esa profunda desconfianza hacia todos los nacionalismos y esencialismos, cualquiera que ellos sean, y hacia las distorsiones que el amor exagerado de lo propio puede introducir en nuestro comercio con el mundo, y no sólo con el arte. Sólo que para mí esa desconfianza se dispara también ante la pretendida universalidad del arte, justamente porque creo ver allí otra forma de esencialismo.

Sólo quien crea vivir en el seno de un espacio de sentido que se extiende de manera homogénea y sin accidentes al planeta entero, puede imaginar que la interacción entre un individuo y una obra se hace de forma directa, sin intermediario ideológico o estético alguno, objetiva. Pero nosotros, que estamos constantemente obligados a vivir

entre dos o más coordenadas temporales, y entre distintas perspectivas históricas, sabemos que no es cierto, que no se ve ni se aprecia del mismo modo una obra en París o en Río de Janeiro, y que incluso aquí, para un católico ferviente o un ateo, la imagen de un cristo crucificado no significa exactamente lo mismo. Ya lo señalaba André Malraux en *El Museo imaginario*: la perspectiva desde donde vemos una obra cambia considerablemente la idea que podamos hacernos de ella, de su funcionamiento y su valor cultural. Después de todo, decía, durante siglos la misma Europa fue ciega al arte medieval, y no precisamente porque careciera de valor. Durante siglos, también, las piezas que hoy vemos como esculturas y apreciamos por su valor estético, no valían para las comunidades que las crearon sino como ídolos, no precisamente en tanto que obras de arte.

El concepto que nos hacemos de lo bueno y de lo malo, de lo bello y lo feo, de las funciones que deberían ser las suyas, definen y modelan, lo queramos o no, nuestra percepción de una obra, o de cualquier objeto. Las historias incluso que escribimos, las enmarcan dentro de perspectivas específicas, las jerarquizan, y por eso mismo las valoran o las condenan, a los ojos de una comunidad específica. Y aquí llego al tema que me interesa exponer ante ustedes, el de esas historias que llegan a imponerse en un momento dado como si se tratara de leyes naturales y que, escritas por otros para responder a necesidades que no son exactamente las nuestras, llegan a moldear la visión que nos hacemos de nosotros mismos.

El hecho es que aprendemos una historia *universal* del arte que nos excluye. Nos la enseñan en la escuela, la leemos en los libros, está a menudo implícita en los documentales que vemos en la TV. Junto a ella, estudiamos también una historia local, como si estuviésemos ante mundos y tiempos aparte, imposibles de reconciliar. Un ejemplo ya clásico y tremendamente influyente de estas historias *universales*, en realidad occidentales: la de Gombrich,^{*} se inicia con las llamadas culturas primitivas, e incluye al mundo precolombino de las Américas. A partir de allí esa perspectiva que se presenta como LA HISTORIA DEL ARTE, salvo una mirada tangencial al oriente, es esencialmente Europea, para finalmente incluir, ya en el siglo XVIII, a los Estados Unidos. Para quien lea a Gombrich (y lo hacen miles y miles de personas en occidente), entre nosotros sólo existió una forma de arte en las culturas precolombinas. Luego, sencillamente, no existimos. Nunca más se creó algo remarcable entre nosotros, y ese silencio, se quiera o no, funciona como una condena implícita.

Esta exclusión ha producido en algunos intelectuales un malestar que generalmente se expresa en dos posiciones opuestas: o bien reclamando, con amargura, nuestra inclusión en esas historias (como si pudiéramos exigirle a los europeos que escribieran por nosotros), o simplemente pretendiendo, desde una perspectiva nacionalista, que no tenemos nada que ver con Europa, que somos una civilización aparte.¹

¹ Es también el punto de vista de Huntington quien, desde una perspectiva esencialista, pretende que la América Latina debe ser considerada como una civilización aparte.

La realidad, sin embargo, es mucho más compleja, primero porque es evidente que sí tenemos que ver con ella, que somos a la vez su producto y su continuación aquí en América, sólo que de una manera muy peculiar, mestiza, híbrida. Luego porque esas historias no son fenómenos meteorológicos, hechos naturales, sino construcciones que se hacen *en* y *desde* un lugar específico y que por lo tanto materializan una determinada visión, sirven los intereses simbólicos de quienes las escriben. En general – porque siempre existen excepciones – Europa no nos mira como parte de su historia, sino como territorios de influencia, y nuestra exclusión en las historias escritas desde allá lo materializa con absoluta claridad.

Para que una historia del arte occidental nos incluya, y para que lo haga prestando verdadera atención a las particularidades que son las nuestras, es necesario concebirla y escribirla desde acá. De nada sirve exigirle a los europeos y norteamericanos² que nos incluyan en los textos que ellos escriben para su propio uso, y que luego exportan a todo occidente. Somos nosotros quienes debemos pensar y escribir esas historias. Es nuestra responsabilidad producir el aparato crítico necesario para explicar lo producido en nuestros escenarios, uno que no sólo nos diga que efectivamente formamos parte de occidente – lo que ya sabemos – sino que nos haga

² Algunos dirán que los Estados Unidos son también un país americano, y que sin embargo parecen poder asumir la historia del arte occidental como una continuidad que los incluye, sin saltos, sin traumas, y que por lo tanto ese debería ser también nuestro caso. Y sin embargo, me parece por una parte que el caso no es exactamente el mismo, que nuestra hibridez es mucho más profunda y constitutiva que la suya, lo que exige a mi entender otros procedimientos de estudio. Por otra parte, nada dice que esas contaminaciones de las que hablamos no se den también allá.

comprender de qué particular manera lo somos. Que nos permita pesar cuánto de esa especial forma de ser occidental se la debemos a Europa, a la manera como ella conquistó, pobló, pensó, estos territorios. Cuanto a las diversas culturas primitivas de América, pero también al esfuerzo de nuestros artistas y pensadores, de ese aquí y ahora mestizo, desde los tiempos de la colonia hasta el presente. Que nos diga además en qué medida nuestras lecturas, y nuestra mirada sobre esas diversas tradiciones, las enriquecen también.

Para eso, sin embargo, me temo que así como la resurrección del arte medieval durante los siglos XIX y XX exigió para Europa mucho más que un capítulo nuevo, para que esa historia *universal* a la Gombrich nos incluya, hará falta algo más que una rama suplementaria en el árbol genealógico del arte occidental. Quizás nos toque incluso repensar los modelos operativos que la constituyen, o al menos en parte, y los criterios de valoración que se materializan *en* y *por* ellas. Nos será por ejemplo indispensable estudiar no sólo cómo las formas se expanden desde su centro de invención hacia nuevos escenarios, sino también considerar las mutaciones sufridas por ellas en su pasaje de uno a otro universo de sentido. Las contaminaciones, los desvíos, las torsiones que pudieran sufrir con el tiempo. Y para ello, es evidente, nuestros análisis no podrían limitarse al estudio formal y cronológico, es decir, no pueden centrarse exclusivamente en el estudio de una solución técnica (el divisionismo de los puntillistas, por ejemplo), y su aparición posterior en otros

ámbitos, sino que esos estudios deben hacerse además desde una perspectiva topológica, es decir, desde la pertinencia de esas formas a un medio específico; atentos a las lecturas que se haga de ellas en el lugar donde se les recibe y al sentido que ellas adquieren entonces.

Muchos historiadores, aquí y en otros países de la región, hablan de esa necesaria reescritura de la historia *desde nuestra perspectiva*, y en muchos de sus ensayos ciertamente lo intentan. Yo, por mi parte, busco también en mis trabajos sobre un artista o un movimiento específico, detectar esos elementos que permiten su inserción compleja en el contexto general de las artes occidentales, y sin duda en algunos casos puntuales me ha parecido observar algunos de los inconvenientes que será necesario superar para lograrlo. Aún así, hasta donde sé, no se ha escrito ni pensado entre nosotros una historia del arte occidental que nos incluya. No se ha emprendido la tarea enorme de pensar su estructura, materializándola en un libro. Y esa, a mi entender, es una labor que está aún pendiente, y una de las más útiles que sean, de las más exigentes también.

Con esta corta intervención quisiera aportar algunos de los elementos que considero oportuno tomar en cuenta a la hora de emprender un proyecto como este, comenzando por dos de los preconceptos que, aunque más fuertes y activos durante la primera mitad del siglo XX, siguen aún vivos. Me refiero a dos de las actitudes más comunes entre nosotros a la hora de considerar nuestras relaciones con las fuentes históricas que nos alimentan, particularmente las europeas.

La primera de ellas, es la idea de que somos ciudadanos de un mundo hoy absolutamente globalizado, que nuestras fuentes son las mismas que la de cualquier otro habitante culto del planeta y que por lo tanto una atención cuidadosa a las particularidades locales o regionales no puede sino disminuir el alcance universal de nuestras obras. Si bien es cierto que la interrelación planetaria es hoy enorme, y cada vez más grande, que gracias a internet prácticamente todos los habitantes del planeta tienen *o podrían tener* acceso a la misma información, y que eso es en cierta medida un hecho positivo, no deberíamos olvidar, si queremos comprender en toda su complejidad los fenómenos culturales que nos interesan, que los ciudadanos de esa comunidad planetaria no reciben esa información de la misma manera, sencillamente porque la buscan y la interpretan desde necesidades no siempre equivalentes. Esto sin contar que, además de ese cúmulo de datos hoy accesible a muchos de nosotros, siguen existiendo tradiciones locales y regionales, que ellas continúan modelando nuestros modos de actuar y de pensar, y que es desde allí, desde esas particularidades locales, que se introduce en la web el contenido que luego creemos de acceso universal.

Para ilustrar este primer punto, es decir, el peso que tienen las tradiciones desde donde buscamos e interpretamos la información disponible, me gustaría mencionar el ejemplo a dos de los artistas más conocidos en Brasil y Venezuela: Lygia Clark y Jesús Soto. Me enfocaré específicamente en la lectura que cada uno hizo del *Blanco sobre blanco** de Malevitch, lo más brevemente

posible. Tanto Soto como Clark vieron en Malevitch una referencia fundamental al inicio de su carrera. Ambos se concibieron como artistas universales y abordaron esa particular solución plástica desde la América Latina.³ Y sin embargo, sus lecturas fueron radicalmente opuestas. Clark vio en el *Blanco sobre blanco* el último paso antes de llegar a la tela virgen,* es decir, al soporte material de la pintura, para pasar luego trabajar con ella,* plegándola. Soto, por su parte, vio en esa solución plástica luz sobre luz,* algo absolutamente inmaterial, y prosiguió sus investigaciones en el campo óptico en busca de la energía y la luz. Y claro, podríamos decir que esa doble lectura, corporal y lumínica, formaba parte de las posibilidades intrínsecas del *Blanco sobre blanco*, y que por lo tanto ellas eran y son posibles sea cual sea el escenario nacional o regional desde donde la observemos.

Y es cierto, sólo que a mi en mi opinión eso no invalida el hecho de que sus lecturas le deban *también* (ese *también* que tanto nos cuesta pensar), al peso o a la textura de las tradiciones culturales desde donde las hacemos, y que perderíamos una parte importante del sentido de estas obras, de su compleja manera de inscribirse en la historia occidental y regional, si las pasáramos por alto. Y esto porque la lectura corpórea que Lygia hace de esa referencia fundamental puede comprenderse mejor si la leemos desde las tradiciones antropofágicas del Brasil, que si bien no son las únicas activas, fueron y siguen

³ Y digo que la abordaron *desde* la América Latina, porque me parece evidente que incluso si trabajaron en Europa largo tiempo, es claro que la perspectiva desde la cual abordaron las obras que les interesaron se forjó acá, en Brasil y Venezuela, y que ese simple hecho tiene más importancia de la que generalmente le acordamos.

siendo determinantes, y la lectura impresionista de Soto se comprende más profundamente cuando conocemos la importancia que tiene en Venezuela una cierta tradición de la luz que,* de Reverón a Soto y más allá, dibuja una línea histórica perfectamente diferenciada. Y es que de ese modo no sólo descubrimos cómo nos inscribimos en la historia de occidente, sino también cómo, desde adentro, nos pensamos a nosotros mismos, qué imagen nos hacemos de nuestro presente y nuestro futuro, de nuestra forma de pertenecer a ese occidente ampliado que somos.

De modo que si queremos vernos como seres sencillamente universales, pensándonos exclusivamente a partir de nuestras referencias europeas, es mucho lo que podríamos perder, mucho de nuestra propia vida lo que quedaría sin respuesta, tanto al menos como si intentásemos hacerlo desde una posición estrictamente nacionalista, esa otra amenaza que nos asecha constantemente. Lo que nos conviene, por el contrario hacer, es pensar esa múltiple pertenencia, o esa manera múltiple de vincularnos con los diferentes pasados a los que pertenecemos por igual.

Para ello – ya lo sugerí – el estudio cronológico de la aparición y expansión de algunas formas, procedimientos y técnicas, no es suficiente, es además indispensable estudiar lo que ellas devienen aquí, entre nosotros. Quisiera dar tan sólo un ejemplo de lo que entiendo por esa mutación de las formas y de su sentido. En Venezuela, al menos, es muy conocida la *Espiral** de Soto, y si no todos, muchos sabemos que ella tiene su fuente inmediata en el Rotativo de Marcel Duchamp. La filiación es clara e históricamente

documentada. Y muchos historiadores del arte creen agotado el problema cuando hacen evidente la relación formal entre ambos artistas y cuando además demuestran, basados en entrevistas de Soto, que efectivamente la suya proviene de Duchamp. La observación, por lo demás, confirma un hecho histórico: que las ideas y las formas en las que encarnan, vienen de Europa hacia América. Y sin embargo, lo más interesante de este caso no es precisamente que una espiral surja de la otra, sino la mutación que esa solución formal sufre al ser reutilizada por Soto desde otras necesidades históricas y para otros fines. Con ello, además, el flujo de ideas proveniente de Europa se encuentra ahora con otro, y la lectura de una obra, de sus fuentes y de sus resultados, se enriquece considerablemente.

La espiral de Duchamp surge dentro de un universo más Dadá que cinético, y el efecto mecánico, casi hipnótico de su movimiento, está asociado a una crítica profunda de la razón, de sus productos y sus efectos. Hay allí una crítica clara de los modelos de progreso vigentes durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX que se materializa en una visión negativa de lo óptico. En el caso de Soto, por el contrario, esa solución plástica de Duchamp, su carácter óptico incluso, se inscribe dentro de un esquema de progreso plástico, de avance histórico, puesto que representa para él un medio para agregar el tiempo a la pintura, para completarla, ampliando sus posibilidades. Pasando pues de la obra de Duchamp a la de Soto, el sentido de esa forma cambia radicalmente, se invierte. Hay

allí un fenómeno de torsión semántica, si pudiéramos decirlo así, puesto que la misma forma llega a tomar y a transmitir contenidos diametralmente opuestos. Y esto es posible porque esa forma responde a aspiraciones diferentes, y eso es más interesante y más complejo como lectura, que la simple filiación formal y cronológica. Pero eso no se consigue sino haciendo estudios que le presten al menos una mayor atención a las manifestaciones topológicas, de estudio de un lugar específico, ese desde donde Soto trabaja y piensa.

En Francia, en un país que acababa de atravesar una de las más horribles guerras del siglo, y donde la ciencia puso su admirable saber al servicio de la destrucción, la espiral de Duchamp, su movimiento mecánico y repetitivo, su carácter de globo ocular desvariado, expresa justamente ese temor y esa desconfianza ante los efectos del progreso. Pero para Soto, esa misma espiral, incluso si la descubre en Francia, se transforma de repente en un valor positivo, en una solución eficaz y capaz de agregarle algo a la pintura en su desarrollo histórico, porque quien la ve y la interpreta es un artista, ciudadano de un país pequeño y atrasado, que va a Europa justamente a buscar modernidad y progreso.

Por eso, estimo que no sería del todo inútil reconsiderar también la pertinencia de algunos modelos operativos a la hora de abordar las filiaciones históricas de un artista, sean estas europeas, americanas o de cualquier otro orden. Me refiero, por ejemplo, al modelo que nos ofrece el árbol genealógico, con su raíz,* su tronco* y sus ramas,* para pensar la obra producida en escenarios distintos o, como

sucede en el caso de muchos artistas latinoamericanos, producidas no solamente *en*, sino también *entre* escenarios diversos.

La estructura del árbol tiene la ventaja de ofrecernos un modelo de filiación que permite explicar cercanías y diferencias entre un amplio conjunto de creaciones, a partir de un tronco y de referencias comunes. Explica pues como lo múltiple* puede en un momento dado canalizarse en un sentido específico,* creando un tronco a partir del cual se genera una filiación histórica, capaz a su vez de producir corrientes o ramas claramente diferenciadas.* Esa es la estructura misma de la historia pensada por Gombrich. A partir de un fondo primitivo común, de unas raíces (que, precisamente porque se piensa universal, incluye a las culturas *primitivas* de América),* se produce un día, en Grecia,* un despertar. Y ese despertar genera un tronco, es decir, una continuidad histórica de la cual se reclama occidente en su conjunto, hasta los Estados Unidos,* en una fabulosa floración de obras... Salvo la América Latina, que queda excluida... Entonces pregunto, ¿si ese árbol de la historia occidental así concebido incluye entre sus raíces las culturas primitivas de América, y por último florece también en los Estados Unidos, por qué no podría florecer en la América Latina?* Hay allí, estoy convencido, mucho del prejuicio que tienen aún las metrópolis coloniales ante sus antiguas colonias.

Pero hay algo más, y que a mi modo de ver se relaciona con las insuficiencias del modelo operativo que nos ofrece el árbol genealógico para comprender lo que sucede en América

latina. Octavio Paz lo decía muy bien cuando comparaba los procesos históricos de Los Estados Unidos y de la América Latina, y es que si los EE.UU. se formaron como una expansión de Europa en América, excluyendo sistemáticamente a las poblaciones autóctonas, la América Latina toda se pensó a partir de una inclusión de las poblaciones americanas y africanas, incluso si esa inclusión se hizo desde el desprecio y la injusticia, bajo la forma de la esclavitud. Pero los incluyó, y con ello incluyó también – a su pesar quizás – sus diversas filiaciones históricas de un modo que no se explica ya, o no completamente, con el modelo del árbol. Y eso es lo que estamos viendo por ejemplo en los procesos políticos de Venezuela y Bolivia, donde se ha hecho evidente que inmensos sectores de la población se sienten más claramente identificados con sus raíces americanas, incluso si lo dicen en español, que con ese tronco, ese despertar griego que dibuja Gombrich. ¿Cómo pensar entonces una realidad así, donde una misma población se siente tener raíces distintas, alimentadas por tradiciones culturales, por suelos diferentes? ¿Cómo hacer para que incluso aquellos que en América Latina se sienten vinculados de manera prioritaria a ese tronco de la historia occidental, puedan *también* pensar sus vinculaciones históricas con tradiciones específicamente americanas, es decir, con otras raíces? ¿Qué hacer además para conseguir que esas diferentes vías de vinculación con el pasado convivan pacíficamente en un mismo territorio, y compartan una misma visión de su futuro?

A mi entender hay otro modelo, extraído también del mundo natural, que puede ayudarnos mejor que el árbol

a pensar esas múltiples filiaciones históricas, y es la de la hierba común, lo que en español llamamos la grama.*

Un modelo de esta naturaleza permite mantener un tronco de filiación* entre cada una de las pequeñas plantas que van surgiendo en su crecimiento,* modelo arbóreo también, sólo que cada uno de estos brotes* tiene ahora la capacidad de echar raíces en los terrenos que ocupa. Y si la composición de esos terrenos es diferente, como podría ocurrir en su trasplante de Europa a América, esa planta se nutrirá de otros elementos, y sus frutos serán distintos, a veces en pequeñas proporciones, otras de manera más radical. De ese modo, además, el sentido en el que se desarrollan podría ser otro, orientándose en direcciones diferentes,* incluso regresando, sin que esa orientación nueva signifique para ella una regresión. Cada una de esas minúsculas plantas que van echando raíces podrían pues sobrevivir por sí mismas, incluso si en un momento dado se corta el vínculo* con ese tronco mayor del que provienen. En ese proceso multidireccional de crecimiento puede suceder (como de hecho ocurre en los procesos culturales y en los biológicos), que las condiciones del medio le impongan a esos pequeños seres mutaciones diversas, variables locales similares a las que Darwin estudió en las islas Galápagos, o como las que en Brasil produjeron, a partir del concretismo europeo, esos curiosos frutos que son los bólidos de Oiticica, contaminados por las particularidades geográficas y antropológicas del Brasil. Y si con este modelo se hace posible estudiar las vinculaciones de Oiticica con sus fuentes europeas, también se hace factible analizar

el impacto que tuvieron sobre él las particularidades del terreno donde el arte concreto echó raíces.

Y ahora que menciono el ejemplo de Darwin, sería útil agregar que así como las variaciones de una especie a otra son anotadas y estudiadas, no a modo de degradaciones o ecos tardíos de una forma originaria, sino en tanto que pruebas de su adaptación al medio y por lo tanto como *necesidad*, así deberíamos aprender a ver las variaciones que las formas provenientes de Europa o de cualquier otro centro puedan tomar entre nosotros, no como ecos tardíos y por lo tanto despreciables. Porque ese es otro de los juicios estéticos y morales que permiten a menudo desechar la producción de muchos artistas latinoamericanos, condenándolos por su anacronismo. Allí donde hay necesidad, adaptación vital al medio, no existen anacronismos. ¿Por qué, por ejemplo, si el estudio de las repercusiones que tuvieron las invenciones plásticas de la Italia renacentista son vistas en toda Europa como expansión de ideas que al norte de los Alpes y al suroeste produjeron formas nuevas, o variaciones respetables, entre nosotros esos mismos procesos se condenan como simples ecos tardíos, prueba de nuestra dependencia? Hay allí muchos preconceptos que vencer, sin caer por ello – insisto en este punto – en las cegueras del nacionalismo.

No pretendo, por lo demás, proponer un relativismo tal que permita colocar a un mismo nivel a todas las obras entre sí, bajo pretexto de que son el producto de procesos similares o equivalentes. Por supuesto que no. Procesos similares pueden y de hecho producen obras muy dispares

entre sí, unas más fuertes, complejas y densas que las otras. Pero entre ese relativismo indefendible y la también inaceptable condena total que a menudo escuchamos profesar contra el arte latinoamericano en su conjunto, bajo el pretexto de que es muy dependiente de sus modelos europeos existe, eso creo, un área fecunda de estudios que a nosotros particularmente nos conviene explorar.

Para concluir esta corta intervención, me gustaría proponerles algunos ejemplos que, desde mi punto de vista, prueban de manera contundente ese constante navegar entre ideas prefabricadas, generalmente negativas, que perturban el estudio de nuestras producciones plásticas y que prueban una vez más la necesidad que tenemos de forjar nuestro propio aparato crítico e historiográfico. Me disculpan si la mayoría de los ejemplos que tengo son de Venezuela, por ser la realidad que conozco más íntimamente.

El primero de ellos es de Alejandro Otero,* autor de una considerable obra abstracto geométrica durante los años cincuenta y quien le escribe un día al arquitecto Carlos Raúl Villanueva comentándole la negativa acogida crítica que recibe la exposición de arte venezolano organizada en París, a finales de 1962.

...La falta de información sobre lo que somos -desde el punto de vista de la órbita cultural en la que estamos inscritos, y que no es otra sino la de Occidente- hace que aquí se nos considere como provenientes de países exóticos de los que se espera no sé que originalidad que los sorprenda. La decepción es grande cuando constatan que nuestro lenguaje expresivo es el mismo de los europeos y no es extraño que se nos tome por snobs o cuando menos por imitadores.

Lo que este texto demuestra es que el europeo, en general – ya lo dijimos – no nos ve como un mundo que pertenece a la cultura occidental, sino como territorios exóticos, áreas de influencia en todo caso, no más. De allí la sorpresa inicial y luego la condena. También el desinterés por estudiar esa particular forma de ser occidentales que es la nuestra, y por lo tanto la necesidad en la que estamos de forjar, nosotros mismos, el aparato crítico capaz de explicarlo adecuadamente. Eso es, ustedes dirán, lo que han venido haciendo desde hace al menos un siglo los mejores intelectuales latinoamericanos, y es cierto, tan cierto al menos como el hecho de que ese trabajo no ha sido completado y aún exige de nosotros un estudio cada vez más profundo, que piense incluso sus modelos operativos y sus métodos de análisis, sin esperar que ellos le lleguen ya hechos de Europa o Estados Unidos.

Otro ejemplo, esta vez de Jesús Soto, muestra algunos de las nociones heredadas que nos impiden a veces abordar libremente la producción de nuestro propio medio cultural. Me refiero al comentario que me hizo un día Jesús Soto cuando conversábamos sobre un conocido paisajista venezolano, Armando Reverón,* quien tuvo siempre un particular interés por la luz y sus efectos sobre el paisaje. Para Soto, Reverón no se interesó en la luz porque viviera en el trópico. Y si la luz tuvo en él las características que le conocemos, no le debía nada al medio donde vivió y trabajó. Para Soto, Reverón pintó un concepto de la luz, y lo hizo como lo hubiera hecho Vermeer en Holanda. Su molestia era evidente cada vez que se trataba de pensar

la relación entre la obra hecha por un venezolano y el medio donde la hacía, porque con ello a su entender perdía en universalidad. Y sin embargo, durante esa misma conversación, hablando esta vez de Monet,* Soto me afirmaba que él nunca pudo comprenderlo en Venezuela, porque nunca pudo observar esa calidad plateada de su luz en el paisaje. Sólo lo comprendió, dijo, cuando llegó a Francia por primera vez y pudo en efecto constatar que esa calidad plata de su pintura era una característica de la luz en Europa, al menos en Francia.

O sea que Soto le negaba a Reverón lo que aceptaba en Monet: la posibilidad de hacer una obra universal observando con detalle una particularidad del paisaje en el que vivía, la posibilidad de alcanzar lo universal reflexionando a partir de su experiencia concreta en un lugar específico. Lo que hay allí es evidentemente un complejo, un preconceito negativo, una condena moral, del que a mi entender debemos mantenernos alejados, tanto como deberíamos mantenernos alertas ante cualquier otro esencialismo reductor.

Sólo desmontando metódica y meticulosamente estos y otros sutiles preconceitos podremos abordar la realidad polivalente, multidireccional y estratificada que es la nuestra, sin complejos ni arrogancias. Sólo entonces comenzaremos a pensar esa curiosa, rica y densa manera de ser occidentales que nos caracteriza.