

Dr. Juan Marín

## Génesis y proceso del arte



**N**UESTRA información y conocimiento de los tan numerosos como disemejantes libros y ensayos hasta ahora consagrados a esta trascendental cuestión de la creación artística nos muestra cómo los hombres siempre han aparecido divididos en dos grandes grupos y cuerpos de doctrinas para explicarla: los espiritualistas y los materialistas. Mejor dicho, han llevado al terreno de la creación artística la inmensa y antigua grieta que divide la razón humana, tanto en el campo de la filosofía como en el de la religión, las ciencias puras, la sociología, la economía, etc. ¿Qué es el arte? se han preguntado una y mil veces desde Platón hasta nuestros días, en la misma disposición de ánimo del que se pregunta: ¿Qué es Dios, qué es la creación, qué el universo?

Difícil parece a primera vista, llegar a concebir una respuesta que concilie las diversas respuestas con que los hombres han dado y dan satisfacción a tales interrogaciones. En el terreno del arte, de un lado están

los que hace siglos se llamaron «realistas» en sus luchas contra los «nominalistas» y que hoy se continúan en los que moldean su pensamiento en la dialéctica expresada por Carlos Marx. Del otro, forman fila todos los que plantean la supremacía del espíritu sobre la materia, los místicos, los filósofos idealistas en el sentido platónico del concepto, los individualistas puros, los iluminados, los espiritualistas de toda clase y categoría.

Vieja querrela sin cesar renovada y que hoy deja oír sus voces apasionadas en las tribunas de los Congresos de Escritores o muestra sus frases apretadas en libros, encuestas y artículos de revista o de periódicos. Porque al fin de cuentas no es otra la verdadera cuestión que se plantea cuando se discute la ubicación del escritor dentro de la sociedad, cuando se habla del arte con contenido social en oposición al «arte por el arte», etc.

Hemos tratado de abarcar el mayor número de aspectos y de remontar el cauce de este agudo y trascendental problema, hasta llegar a las mismas fuentes originales. El tema nos pareció siempre apasionante. Tentaba al cientista tanto como al escritor, al buscador de fórmulas sociales como al escrutador de verdades abstractas. Creímos muchas veces llegado el momento de decir: los términos de esta ecuación son incompatibles. O se acepta uno de los factores o se profesa el otro. En los últimos años, el abismo parecía crecer entre ambas tendencias. El materialismo marxista por una

parte nutría robustamente una de las corrientes. El psicoanálisis daba un aporte gigantesco y sin precedentes a la otra. Mas he aquí que llega un punto en que el psicoanálisis y el materialismo histórico se dan la mano y en que aquellos dos ríos que parecían venir de torrenteras tan divergentes, juntan y confunden sus grandes raíces de agua en una sola fuente profunda, misteriosa, recóndita: la conciencia del hombre primitivo. Es allí, en aquella lejana perspectiva, donde al través de las brumas entrevimos, débilmente iluminada por el rayo de sol de la psicología de profundidad, la matriz única y fecunda de donde arrancan todos nuestros conceptos sobre el arte y la vida. Como un lago entre montañas inexpugnables, la mente arcaica guardaba sus secretos. Freud nos dió el instrumento prodigioso para explorarla. Marx y Engels la piedra Rosetta para descifrarlos.

De allí deberemos partir para emprender este viaje al través del arte. Larga y tortuosa es la jornada. Nos ayudaremos, sin embargo, con los señalizadores que los grandes viajeros han ido dejando en el camino. Sus nombres y sus ideas son como faros en la noche turbadora. A pesar de todo es éste un viaje que seduce y arrastra, porque su objetivo es la comprensión del más grande de los problemas que puedan sacudir o conturbar la inteligencia humana. Clave para descifrar enormes misterios. Comprensión de lo cósmico a través de lo psíquico. Entendimiento de lo psíquico a través de



lo biológico. Nudo vital de explicación de todo lo humano.

Emprendamos pues la marcha:

«El hombre, mientras más primitivo, dicen los psicoanalistas, más cerca está de lo colectivo». El inconsciente colectivo «jungiano» nutre anchamente las raíces de la psiquis arcaica. «La imago, resonancia psíquica de la percepción sensible es en el hombre ancestral tan poderosa y dentro de ella está lo sensible tan acusado, que al surgir reproductivamente, o sea, al surgir en el recuerdo llega a tomar los caracteres de una típica alucinación». (C. G. Jung, «Tipos psicológicos»).

El producto neto del inconsciente es la fantasía, que si bien contiene algunos estratos perisféricos de conciencia, es esencialmente involuntaria y aparece como extraña a los contenidos conscientes. «La relación entre el hombre y su fantasía, dice C. G. Jung, está en gran medida acondicionada por la índole de su relación con lo inconsciente general, y esta relación está a su vez condicionada fundamentalmente por el espíritu de la época».

Aquí encontramos el entronque común entre las dos grandes corrientes del pensamiento, el eslabón perdido en la cadena mágica de las ideas.

Oigamos a Marx: «Mi método dialéctico no sólo difiere del método hegeliano en cuanto a su fundamento, sino que es su contrario. Para Hegel, el proceso del pensamiento, del cual hace con el nombre de idea un

sujeto autónomo, es el creador de la realidad, o demiurgo de la realidad, que no es sino el fenómeno exterior. Para mí el mundo de las ideas no es más que el mundo material, transpuesto y traducido en el espíritu humano. La tesis, la antítesis, la síntesis, son momentos de la realidad exterior a nosotros, del mundo objetivo del cual formamos parte».

Este entronque común entre ambas doctrinas, que se nos aparece como tan evidente, se ve poderosamente reforzado por Sigmund Freud, cuando dice éste textualmente, al explicar la concepción animista del universo: «La formación de las representaciones de las almas como reacción del hombre primitivo ante los fenómenos exteriores que se ofrecían a su reflexión y la ulterior transferencia de dichas representaciones a los objetos del mundo exterior, parece perfectamente natural y nada enigmática.

El mismo autor cita en su abono los trabajos de Wundt y de H. Spencer en los artículos correspondientes de la «Enciclopedia Británica, 1911». Dice Wundt que «estas representaciones son el producto psicológico necesario de la conciencia creadora de los mitos y que el animismo primitivo debe ser considerado como la expresión espiritual del estado natural de la humanidad en la medida en que este estado es accesible a nuestra observación». Muy parecidos conceptos expresa Hume en su «Historia Natural».

Según Freud, sería grave error imaginar que los hombres se vieron impulsados a la creación de sus primeros sistemas cósmicos por una pura curiosidad intelectual o simplemente por el ansia de saber. «La necesidad práctica de someter al mundo, dice, debió de participar indudablemente en estos esfuerzos».

El mito creador y la concepción animista del Universo aparecen íntimamente ligados. Ahora bien, el sistema animista se proyecta sobre el medio social y las necesidades utilitarias al surgir acompañado de claras y precisas indicaciones sobre la forma en que el hombre debe actuar para dominar a los hombres, a los animales, a las cosas, a los fenómenos del Universo. Estas indicaciones que Salomón Reinach llama la «estrategia» del animismo y Hubert y Mauss denominan su «técnica», es lo que constituye la «magia» o «hechicería».

El hombre primitivo era un esclavo de sus necesidades elementales. Vida fué siempre sinónimo de lucha. El excedente de energías que las necesidades vitales no eran capaces de saturar, dejó lugar para la lucha por la lucha. Surgieron así los juegos que hoy se llaman deportes. El arte finca en sus primeras etapas sobre la imitación del trabajo cotidiano y sobre la estilización del juego. Su base utilitaria es evidente. Fué dictado por la necesidad. La arquitectura nació con la primera choza y la plástica, con la modelación de objetos para comer, para trabajar o para descansar. Cuan-



do el hombre prehistórico comienza a tallar la piedra, crea puntas de flecha y hachas de sílex. Y aun los mismos juegos repiten fielmente los temas del trabajo: se juega a luchar, que es una cosa elemental para subsistir, a construir o aun se imita en el juego el acto de la reproducción. La primera nota arrancada por el pastor cavernario a una tibia o a un fémur agujereado o a una rústica caña adaptada al objeto, no fué sin duda para crear con ella una grata melodía, sino para llamar a su rebaño, dice Elías Castelnuovo.

El hombre arcaico era por definición un introvertido. «La gran inquietud interior del hombre, dice Jung, ante los fenómenos del mundo exterior, no es otra cosa que el temor de excitación del introvertido amedrentado ante el cambio demasiado rápido o demasiado violento de sus excitaciones. Sus abstracciones se subordinan elocuentemente al propósito de aprisionar dentro de las vallas de lo legítimo, recurriendo a un concepto general, lo irregular y cambiante. Es natural que este procedimiento, mágico en su esencia, se observe en su pleno desarrollo entre los primitivos, cuyos signos geométricos evidencian más valor mágico que valor de belleza». Y el arte mágico está totalmente referido como lo hemos visto y lo seguiremos viendo, a fines utilitarios.

Worringer cree ver en este proceso el origen de la abstracción. Cree que los primitivos pueblos, torturados por la confusa conexión y el juego cambiante de los fenómenos del mundo exterior, sentían una

inmensa necesidad de reposo. La posibilidad de placer que en el arte buscaban no consistía en abismarse en las cosas del mundo exterior o en gozarse asimismo en ellas, sino en sacar a la cosa singular del mundo exterior de su arbitrariedad y aparente contingencia y eternizarla por aproximación a formas abstractas para así encontrar un punto de reposo en la fugacidad de los fenómenos. «Estas formas abstractas y legítimas que aparecen primero en el arte y las religiones orientales, son, pues, las formas únicas y supremas en las que el hombre puede reposar frente a la enorme confusión de su visión del mundo».

«El arte, dice Freud, es el único dominio en el que la «omnipotencia de las ideas», que era lo característico de la fase animista de la humanidad se ha mantenido hasta nuestros días. Sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este fuego provoque—merced a la ilusión artística—efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un hechicero. Pero esta comparación es quizás aun más significativa de lo que parece. «El arte, que no comenzó en modo alguno siendo «el arte por el arte», se hallaba al principio al servicio de tendencias hoy extinguidas en su mayoría y podemos suponer que entre dichas tendencias existía un cierto número de intenciones mágicas».



Esta misma hipótesis ha sido larga y brillantemente desarrollada por S. Reinach en su libro «Cultos, mitos y religiones» en el capítulo titulado: El arte y la magia.

Veamos ahora con más detalles:

La danza interpreta la lucha y el acto genésico, dramatizaciones ambas del mismo contenido como lo ha demostrado Freud en su genial estudio sobre la epilepsia o enfermedad sagrada. La danza es en un principio unipersonal y no se acompaña de otra música que la del monótono crótalo. Imita los movimientos de los animales: los que le sirven de alimento o los que son sus enemigos. Es la etapa en que la sociedad humana se ha organizado en su forma totémica. Los dibujos rupestres que el hombre cromagnónico dibuja en las paredes de la caverna de Altamira no son meras fantasías del arcaico artista. Son los tótenes de la tribu los que allí están representados. El objetivo es, sin duda, exorcisante según lo demuestra documentadamente S. Reinach. Danzas, cantos y recitaciones acompañan la comida totémica. El totem se identifica también con el padre y la psiquis humana que mientras más cercana está al hombre primitivo, más cargada de libido se muestra, encuentra en este arte elemental su proceso psicoanalítico de descarga o de saturación.

Dentro del mismo psicoanálisis dos corrientes interpretan el valor de la fantasía creadora. Freud reduce la fantasía a los procesos instintivos causales y elementales. Adler a los designios elementales y finales

del yo. La primera es, pues, una psicología del instinto que es un fenómeno biológico y por lo tanto impersonal. La segunda es una psicología de la diferenciación individual. Ya se sabe como el ilustre psiquiatra de Zurich, C. G. Jung ha resuelto este «impase». Con su concepto de los «tipos»: introvertido y extrvertido. El esquema fundamental que en Freud es la sexualidad y en Adler la voluntad de poder se caracteriza en el primero por una psicología de represión de tendencias y deseos y en Adler por una psicología de superioridad, de expansión, de extraversion.

Para Jung, sin embargo el papel que estos dos autores asignan a la imaginación es mezquino, puesto que queda reducida a una simple expresión semiótica o simbólica. «En verdad, dice Jung, las fantasías suponen más que esto y representan otro mecanismo. En el introvertido, el de la extraversion reprimida y en el extrvertido el de la introversion reprimida. Pero la función reprimida es inconsciente, es embrionaria, arcaica y, por lo tanto, no desarrollada. En tal estado es inconciliable con el superior nivel de la función consciente. Lo inaceptable de la fantasía procede principalmente de esta peculiaridad de la función básica no reconocida. Por estas razones la imaginación es para todo aquél que considera principio cardinal la adaptación a la realidad exterior, algo recusable e inútil. «Con todo, se sabe que toda idea formada y todo acto creador derivan de una fantasía ya evolucionada desde la fantasía que pudiera llamarse infantil y que

tiene como principio dinámico casi preponderante el juego.

En la danza el hombre primitivo, a la vez que trata de representarse e identificarse con espíritus y demonios o finge combatir contra ellos simbólicamente, agrega ese elemento aéreo e inaprehensible que es el juego. Su arte se integra cuando, junto a las representaciones mágicas que elabora, aparece esa cosa desinteresada de la fantasía infantil que es el juego. Al mismo tiempo en el baile descargan su libido aquéllos que no han podido satisfacer su apetito sexual. «La constitución del cuerpo humano, dice Elías Castelnuovo, es de tal naturaleza que todo aquél que se niega a trabajar voluntariamente para la sociedad, trabaja involuntariamente para la fisiología».

Segun Jung, la función perceptiva aprehende los contenidos del inconsciente y como función creadora, alumbra la *dynamis* en forma simbólica. La utilización de las imágenes—que no pueden hacerse valer con éxito de modo inmediato en el mundo objetivo—encuentran en la creación artística su máximo de saturación. Señala este autor tres posibilidades más: la especulación filosófica, la herética religiosa y la tendencia que llama él de desenfreno con sus dos ramas: la encratística (abstinente y ascética) y la antitáctica (anarquista).

En Schiller se encuentra una concepción diversa referente al instinto de juego de que hemos hablado. Objeto del instinto de juego es para él la belleza: «Con la belleza debe el hombre sólo jugar y sólo debe



jugar con la belleza». Jung ha refutado brillantemente a Schiller en su obra «Tipos Psicológicos», demostrando cuánto hay de antojadizo y arriesgado en esta afirmación. Nada hay que asegure que el hombre, aun el más civilizado, pueda siempre encauzar su instinto de juego hacia la belleza. No hay duda de que para Schiller, «belleza» se confundía con «ideal religioso». La belleza era su religión, su estado de ánimo estético. Para Jung existe no una voluntad de juego sino una necesidad de juego, concebida como cosa exterior de la conciencia y desde el punto de vista del juicio colectivo. «Si el juego transcurre agotándose en sí mismo, sin crear nada duradero y vital, significa que sólo es eso: juego. En el caso contrario se trata de obra creadora.

A la danza agrega el hombre algunas palabras, un balbuceo, un estribillo.

La simetría asoma con los primeros tatuajes, mediante los cuales el hombre aspira a mimetizarse con sus tótenes o con sus demonios familiares después. Surge el triángulo que es la primera figura compleja y completa, verdadero arquetipo de la representación mágica con formidables y duraderas resonancias en la filosofía, religiones y ciencias abstractas del futuro. El tatuaje prohija el dibujo y éste lo supera largamente por su empleo numeroso e incesante como elemento mágico. Las tribus trazan sus figuras cabalísticas. Raya el hombre sobre la arena, dibuja sobre las rocas y cortezas de los árboles.

Es el gran período del *t o t e m i s m o* y de la *e x o - g a m i a*, estudiado en forma admirable por Freud, Frazer, Long, Andrew Lang, J. Ferguson, Mc. Leman, etc., período en el cual se cometió según el fundador del psicoanálisis el gran pecado original: la muerte del padre a manos de los hijos y su ingestión ritual. Aumentan los danzarines. Entran comparsas que imitan al primero y que en etapas posteriores empiezan a interpretar caracteres separados.

Ritmo y ruido se juntan cuando las palabras del bailarín se vuelven canción. La cuerda del arco del cazador de alimañas tórnase cuerda y la caña de bambú del pastor da origen a la primera flauta. «El ritmo salta de la cabeza del artista para resonar monótona y sincopadamente en el tambor de cuero o en la inmensa calabaza vacía». Es el «tam-tam» que ha aparecido:

«Los tatuados carníbales bailaron en filas  
millas y millas,  
a lo largo de la ribera  
oí el rumor del canto ebrio de sangre  
y un fémur golpeando un gong de piel de vaca  
y sangre, ¡aullaron los pitos y pífanos guerreros!  
¡Bing!  
¡Bumlay, bumlay, bumlay, Bum!  
¡Mumbo Jumbo os ajusticiará!»

(Del poema CONGO, de Vachel Lindsay. Traduc. de Marcos Fingerit).

Con la máscara que oculta el rostro de los bailarines nace la escultura que progresa rápidamente con la fabricación de amuletos, fetiches y grandes monumentos, hijos de la concepción animista, y mágica del Universo.

Al pasar la humanidad a su fase teológica o de los « complejos paternos » de Freud, el canto se fecunda de sentido religioso, transformándose en himno. Desaparece su estribillo monótono y se crea un ritornello menos constante. Y cuando el himno se desprende de todo ritmo exterior de canto y danza, conservando sólo el ritmo y la música de sus propias palabras, ha nacido la plegaria, con la cual se piden buenas cosechas, lluvias, sol y defensa contra los enemigos.

La plegaria a su vez despojada de todo contenido religioso viene a ser la poesía lírica que representa tal vez la etapa más evolucionada de la creación artística. (José Attolini. Rev. «Crisol». México)

La desintegración del canto sagrado que acompañaba la danza da origen al mito y éste al cuento totémico ancestral. Y si el narrador recurre a símbolos zoológicos aparece la fábula y si se ocupa de dioses que ya tienen nombre llámase leyenda. Si encarna arquetipos humanos, es el cuento popular. La poesía lírica uniéndose al mito y al cuento popular da origen a la epopeya (Homero). La arquitectura, evolucionando desde la choza hasta el palacio levanta la residencia del héroe, el palacio del rey y el recinto del Dios y la in-



fluencia del medio crea los estilos de acuerdo con las conveniencias de la época. El gótico, por ejemplo, es la resultante arquitectónica del sistema de producción artesanal, de la organización política feudal, de la filosofía escolástica del catolicismo, de la psicología de las masas incorporadas a las Cruzadas. El arte gótico es la expresión de la Edad Media, como el humanismo lo es del Renacimiento y como el romanticismo lo es del ideal burgués (Plejanov).

El dibujo adquiere color: primero el rojo que es el de la sangre, y se enriquece con contrastes de luz y sombra: es la pintura, la pintura con la cual se cubrían los muros con representaciones totémicas de valor mágico. Y al copiar los rostros humanos, al elaborar las máscaras ritualistas nace la escultura, según consigna el escritor mexicano, José Attolini (Rev. «Crisol»), en novedoso ensayo.

La unión del canto y de la danza dentro del templo engendra el drama sagrado, el que al salir a las plazas da origen al teatro, mientras el coro litúrgico se transforma en coro de histriones.

El ayuntamiento de la poesía épica y del cuento de deleite generan la novela de caballería, que luego al desaparecer la «imago» del héroe, del caballero feudal, del guerrero y ser reemplazado por el rapazuelo y el truhán dan vida a la novela picaresca.

La edad maquinística crea síntesis complejas, entre las cuales el cinema aparece como producto típico de civilización, junto a la radio, la televisión, etc., que se

subordinan a perfeccionamientos de la técnica. Sin embargo, H. G. Wells ha dejado entrever en algunas de sus obras, v. gr. «El hombre que supo ser rey» hasta que lejanas perspectivas puede alcanzar el cinematógrafo en el futuro.

El proceso de la génesis de las artes demuestran, pues, que ellas van saliendo condicionadas por el medio social y obedeciendo a fines utilitarios. «No se puede atribuir a casualidad, dice Moritz Hoernes, el hecho de que los habitantes de las cabernas se rodearan casi exclusivamente con imágenes de los animales que les servían de alimento». Y Obermaier al referirse a las cuevas de Altamira (España), que han sido llamadas «La Capilla Sixtina del arte de la época glacial», afirma que los animales representados allí corresponden a los que servían de alimentos en esa época y comenzaban ya a escasear, porque emigraban en grandes rebaños a causa del deshielo de Europa. Estudios similares han sido hechos por Grosse, en su libro «Los comienzos de arte», por Frazer en sus numerosas obras, por F. Graemner en su libro «El mundo del hombre primitivo», y entre nosotros por Ricardo E. Latcham en relación con el arte aborigen americano.

Dice Elías Castelnuovo, en aguda glosa: «Si el arte integra la superestructura de la estructura económica de la sociedad, para saber como es el arte y por qué es así y no de otra manera, hay que analizar previamente la base real sobre la cual se asienta, como para estu-

diar la azotea de un edificio es menester verificar un análisis de sus cimientos».

Y agrega este autor más adelante: «El error del arte y de los artistas es creer que el arte sólo tiene que ver con el arte, como si estuviese desvinculado de la vida y de la sociedad o como si fuese una actividad errabunda y peregrina que no tuviera nada de común con las demás actividades de la especie humana. El arte es uno de los múltiples engranajes de la máquina social. Avanza o retrocede según avance o retroceda la locomotora que lo arrastra. Sigue las oscilaciones del medio en que actúa como un termómetro sigue las oscilaciones de la temperatura de un enfermo. Si limitamos la explicación del arte a la interpretación de la «conciencia religiosa» o de la «belleza eterna» o de cualquier otro engendro fugitivo de la imaginación, lo apartamos del campo de la realidad y de la historia. Para saber que es el arte, nos toca situarlo entonces en el terreno de su necesidad».

Henri Barbusse a quién siempre será necesario recordar, cuando hablemos de este problema, definió en los siguientes términos sus posiciones en el Congreso de Escritores de París: «Bajo el punto de vista de la cultura, las clases dominantes han acaparado históricamente el humanismo, que por razón de sus abusos despóticos comparables a la explotación hecha por las religiones de ciertas ideas generales, no ha sido hasta nuestros días, más que el triunfo de una aristocracia que no se desenvuelve espiritualmente más que gracias



a su parasitismo con respecto a las multitudes. Humanismo de aprovechados, humanismo contra la humanidad. Pero he aquí que surge, no una nueva especie de hombre, sino un nuevo aspecto del hombre confinado más o menos en la sombra hasta ahora: El hombre considerado no como un mecánico sentimental y una máquina de razonar de un modelo mundial; no el hombre metafísico y moral de las esferas platonianas o cristianas, sino el hombre terrestre que lucha por los intereses y la salud de la humanidad terrenal.—Esta es, pues, otra división—una división unificada, horizontal que se profundiza a través del «puzzle» geográfico de las fronteras nacionales, hiende el bloque nacional, da la vuelta a la tierra y transforma al hombre social en hombre universal. Todo esto, la guerra lo ha mostrado bruscamente, por una súbita claridad, como un meteoro, a muchos de los vivos, a muchos de los supervivientes. He aquí, pues, que entre todos los dramas que existen y por encima de todos, teniéndolos de un puño a todos, de buen o mal grado, puesto que él empuña todo, el drama social se muestra ante el escritor. El drama social, esto es, el drama moral».

Y dice Santiago Monserrat en un magnífico ensayo aparecido en la Revista «Flecha» de Córdoba; al tratar de interpretar la obra de André Malraux: «Es tan sólo en los elementos concretos de una cultura donde la obra de arte halla la fuerza de su expresión. Esta tesis de Malraux traduce la fisonomía interna del realismo en el arte y recuerda la definición de Engels: «El

realismo como yo lo comprendo implica, al lado de la verdad de los detalles, la pintura verdadera de los personajes tipos en circunstancias típicas, es decir, en las circunstancias que los envuelven y los obligan a actuar». Es innegable la relación del arte con la realidad, pero ella se resuelve siempre en una apariencia. Sin embargo, la diferencia entre el realismo y el idealismo estéticos reside en un problema de más honda significación. El gran valor de las obras clásicas de Cervantes, Goethe, Shakespeare, estriba en que ellas traducen la declinación de una forma de vida histórica y la insurgencia de una nueva concepción del mundo, con el correspondiente cambio de situación del hombre».

Ha escrito Jung, en su ensayo sobre los tipos psicológicos en la creación poética, «El Prometeo y el Epimeteo» de Carl Spitteler, que los poetas son aquellos seres capaces de interpretar lo inconsciente colectivo, los primeros en su época que logran con sus antenas profundas captar las corrientes misteriosas del subsuelo y expresarlas en símbolos. «Ahora bien, agrega textualmente, lo que los espíritus creadores extraen del inconsciente colectivo es algo que se encuentra en éste verdaderamente y por eso, más tarde o más temprano emergerá en la superficie como fenómeno psicológico de masas».

El mismo Santiago Monserrat, de quién acabamos de hacer una substanciosa citación, sostiene en un ar-

título titulado *Arte e ideología* (Rev. «Flecha»), que el artista es un hombre social y, como tal inmerso en el espíritu objetivo históricamente dado. De este modo, su ideología no aparece en su actividad estética a la manera de una suprema instancia, pero sí como contenido, «como el resultado de su proyección humana en la obra que realiza». Termina su medular y firme argumentación con una afirmación que a muchos podrá parecer audaz, relativa al arte pictórico moderno: «¿Es, acaso, una casualidad que la pintura más reciente—el «realismo mágico»—traduzca, indirectamente, dos tendencias políticas que hoy se disputan la hegemonía en el campo de las luchas sociales? ¿Qué quiere decir, en efecto, esa quietud penetrante y lúgubre de la nueva pintura, ese cáneva nocturnal adherido a los objetos representados, cual si se hubiesen alcanzado las últimas esencias del universo experimentado? Nadie podrá negar un punto de contacto entre ese episodio artístico y el sindicalismo corporativo, ni que se halle a gran distancia de una nueva Edad Media. A su vez, el verismo, asociado estrechamente a la política, afirma que todo arte verdaderamente humano, es decir, social, es arte de tendencia, o lo que es igual, es arte al servicio de un ideal político. Se hecha de ver en seguida con el ejemplo expuesto, que el arte no es ni puede ser indiferente a la política, la que siempre aparece como contenido en toda creación artística».

El calificativo de «arte revolucionario» aplicado a algunas escuelas de la segunda y tercera década de



este siglo ha creado un confusionismo fácilmente explicable. Dichas escuelas no han sido «revolucionarias», sino en la técnica literaria, en lo formal, pero no en el contenido. Es más: han estado con mucha frecuencia ayunas de todo contenido. El «instinto de juego» simplemente como juego de que hablábamos en las primeras páginas de este trabajo y en que vimos como el psicoanalista Jung destruía admirablemente la concepción estético—religiosa de Schiller, ha encontrado en esas escuelas su más típica aplicación. ¿Quién no recuerda por ejemplo el «dadaísmo» europeo o nuestro «runrunismo» criollo, que todavía cuentan con algunos cultores? Lo que se llamó «vanguardias literarias», no fué sino una atomización de la literatura novecentista, revolucionaria en lo decorativo, pero sin conexión alguna con el hombre. José Ortega y Gasset que fué su glosador y exegeta hubo de reconocerlo así, hasta en el título mismo de su obra «La deshumanización del arte». Y expresa en cierto párrafo: «Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decir que sus resortes no son los genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros, pero que evidentemente son distintos».

La poesía de los «ismos» fué una disgregación de una sensibilidad finisecular. No emociona porque está descentrada de la vida, del hombre y del cosmos. Fué una literatura de evasión y hecha para «elites». «El

verbo está vacío, escribe el poeta peruano, César Vallejo con hamletiano gesto, nadie dice nada a nadie. Estamos mudos en medio de nuestra verborrea incomprendible». No tiene más valor la poesía de vanguardia que la valorización nueva y magnífica que aportó a la técnica poemática con el uso remozado y pródigo del ritmo y de la imagen y que el poeta Guillermo de Torre expresó admirablemente diciendo: «La mayor parte de los poetas actuales, perseguidores fervorosos de módulos intactos, manipulan básicamente en sus laboratorios con elementos eternos: las imágenes y las metáforas. La imagen es protoplasma primordial, sustancia celular del nuevo organismo lírico. La imagen es el resorte de la emoción fragante y de la visión inesperada. Es el reactivo colorante de los precipitados químico-líricos». Es lo mismo que el filósofo de la intuición y del «elan vital», Henry Bergson ha definido diciendo: «El poeta es aquel en quien los sentimientos se desenvuelven en imágenes y las imágenes en palabras, dóciles al ritmo para traducirlas. Viendo repasar ante nuestros ojos estas imágenes, experimentamos a nuestra vez el sentimiento que era su equivalente emocional. Estas imágenes no se realizarían tan fuertemente para nosotros sin los movimientos del ritmo, gracias al cual nuestra alma, acunada y adormecida, se olvida así misma como en sueño, para pensar y ver con el poeta».

Pero como decía el filósofo del arte, J. M. Guyau: «La más alta función del arte es hacer latir el corazón hu-

mano y como éste es el centro mismo de la vida, el arte debe ir confundido con la existencia toda, moral y material de la humanidad». En otra parte estampó este otro rotundo concepto: «El día en que esta elevada concepción del arte haya producido sus frutos, en lugar de una literatura enfermiza, desequilibrada, anti-social en sus principios y en sus efectos, tendremos una literatura llena de vida y de fuerza, capaz de contribuir a la evolución y no a la disolución de la vida social». El mismo Víctor Hugo, a pesar de pertenecer a la escuela romántica, expresó aquella síntesis magistral que por sí sola bastaría para hacer imperecedera su memoria, si no como poeta, como filósofo: «La naturaleza más la humanidad, elevadas a la segunda potencia dan el arte».

«No podemos aceptar como nuevo, escribió José Carlos Mariátegui, un arte que no nos trae sino una nueva técnica, pues eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos».

«La poesía pura tendrá que morir, dice Alberto Espinoza Bravo, en el prólogo del libro, «De estas tierras altas», del poeta peruano Ambrosio Casquero, y estará bien muerta con los cultivadores del torremarfilismo y del cenáculo». Y Luis Alberto Sánchez, el fecundo y poliédrico intelectual peruano declara en un acápite de su respuesta a la encuesta de «Rumbo»: «No creo en el arte por el arte como fórmula estética: Es un eco social. Bizancio fué casuista y la decadencia romana abundó en retóricos, porque



habían agotado su capacidad de crear. Se refugian en la forma los que carecen de fondo. La exasperación de Joyce, la propia desesperación de Cocteau, velada con sonrisas y esquivas, son exponentes de una civilización mas no de una cultura. En un pueblo lleno de posibilidades, el arte por el arte refleja mera imitación».

Descubrir o probar la función social del arte equivale, según Castelnovo, a probar o descubrir la función social del trabajo. Es una redundancia. Y afirma que lo que corresponde descubrir aun no es el sentido social del arte, sino el sentido de la sociedad para la cual el arte y el trabajo expresen sus músculos y su cerebro.

Gregorio Marañón ha interpretado el trabajo como una alta y diferenciada función de la libido, como una valiosa y depurada expresión biológica sexual. Ya hemos visto como el arte nace del trabajo y he aquí como, después de dar vuelta al problema, encontramos de nuevo en que Freud y Marx se dan la mano. En el arte primitivo, ya hemos demostrado como las representaciones animistas— aun aquéllas que pudieran parecer más vinculadas a tendencias espiritualistas por ser representaciones demoníacas— tenían su razón de ser utilitarias. Plejanov desarrolla en su libro «El arte y la sociedad», las relaciones íntimas existentes entre el minuet y la estructura económica del siglo XVIII. El arte es la expresión de la sociedad de una época.

«Las ideas de una época son las ideas de la clase dominadora». Y la crisis de esa clase dominadora significa la descomposición, la disgregación de las ideas y del arte que le conciernen. Ya acabamos de ver como los «ismos», y el arte de alquimia de Valéry y la literatura decadente de Proust y la greguería de Ramón o de Gironde corresponden a la crisis de la cultura llamada «fáustita» y al derrumbe de todo aquello que Emanuel Berl ha llamado «la crisis del pensamiento burgués».

El filósofo Oswald Spengler escribió: «El arte por el arte es sólo un deporte». Y Upton Sinclair expresó a su vez: «El arte por el arte es la defensa de artistas desorientados, es cobardía y degeneración».

Anota Barbusse que cuando una clase social no puede ya crear glorias nuevas, da en interesarse por las glorias del pasado y a esto se debería el auge inaudito alcanzado por las biografías noveladas o sin novelar, cuyo espécimen más representativo es André Maurois.

Pablo Garrido, citado por Gerardo Seguel, cree que en la música este mismo fenómeno se traduce en un retorno a Bach (Rev. «Vanguardia»).

Juan Guehenno, hablando en el Congreso de Escritores de París, dijo estas palabras elocuentes: «La historia de la humanidad es la historia de la ascensión de un número cada vez mayor de individuos. Salvar y defender la cultura es exactamente, salvar los medios de esa ascensión. Y es este punto que el debate

literario incide sobre el debate humano. La cultura será tanto más viva, cuantos más espíritus vivientes y más conciencias despiertas haya en el mundo».

He aquí, pues, expuesto en grandes líneas, el bosquejo de una interpretación de la *Génesis y proceso del arte*. Hemos remontado el cauce de la vida y navegado aguas arriba el río de la psiquis humana hasta sus más remotos orígenes. Desde el lago original oculto entre escarpados montes y precipicios de granito eterno, hemos emprendido el descenso, siguiendo los numerosos afluentes, llevados por su corriente a veces impetuosa, a veces lenta y turbadora. A medida que acortábamos camino, hemos visto crecer y agigantarse ante nuestros ojos las proyecciones del problema. Llegados al final, la imagen de esta proyección podría aparecer impresionante acaso a muchos. Está en ella encerrado —como la llama dentro de la lámpara— el trasunto cósmico y el destino mismo de la sociedad humana y del hombre integralmente considerado. Ya es hora de que dejemos de preguntarnos: ¿qué es el arte?, como acostumbraba hacerlo el viejo Tolstoi en sus crisis de enfermizo misticismo derrotista. El secreto nos ha sido revelado.

Y esto es el nuevo «humanismo» de nuestro siglo.