

PRESENTACIÓN: ARTE E IDENTIDADES NACIONALES

PRESENTATION: ART AND NATIONAL IDENTITIES

Manuel Ferrer Muñoz¹ y Darío Montero de Caso²

Coordinadores

Como se anunció en la Convocatoria, este número de *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, de carácter monográfico, acoge colaboraciones de investigadores de diversas disciplinas y tendencias que han dirigido su atención y sus reflexiones a la interrelación entre las expresiones artísticas y literarias, por un lado, y las identidades nacionales, de otra parte. Gracias a la participación de estudiosos de varios países se ha logrado plasmar un cuadro muy completo que incluye referencias a México, la antigua Unión Soviética, Cuba, Argentina, Bolivia, Marruecos y España.

Si el “sentimiento” artístico responde a la conciencia que el individuo posee de sí mismo, este modo de autocomprenderse se halla mediatizado por los contextos “nacionales”, entendidos éstos como los marcos de referencia comunes a todas aquellas personas que han nacido en un mismo territorio, y que comparten historia, cultura y lengua: hasta el punto de que el imaginario identitario nacional condiciona y posibilita la plasmación de obras de arte.

La comunidad de origen, generadora de tradiciones “propias”, establece vínculos identitarios que presuponen la distinción entre el “nosotros” y el “ellos” y tienden a caracterizar lo propio como lo correcto y valioso, con el riesgo de una deriva hacia posiciones xenófobas. Cabe, sin embargo, una profundización en lo nacional abierta a la aceptación del otro como contrapunto o como reactivo capaz de revitalizar las potencialidades del grupo nacional identitario: en este sentido, lo autóctono se abre a lo foráneo, enriqueciéndose así las tradiciones nacionales. Éste es el caldo de cultivo de la interculturalidad, entendida como una propuesta sustentada en la ética del reconocimiento, que propugna la construcción de nuestra identidad en relación con el otro.

Para completar el marco teórico que acoge los textos de este número monográfico resulta también de utilidad recordar, desde una perspectiva histórico-filosófica, las raíces culturales de las modernas nociones de “nación” y “artista” y el íntimo vínculo que existe entre ellas. La autoconsciencia nacional, si bien originado en Europa occidental en los inicios de la época moderna, se afianza hacia fines del siglo XVIII, en parte, como reacción al discurso abstracto y racionalista propio de la ilustración anglo-francesa.

Contra la antropología atomista en boga de un Hobbes, un Locke o un Bentham, surge la idea de que el individuo humano es un ser expresivo y único que se constituye y

¹ Red de Investigadores sobre Identidades Nacionales.

² Núcleo de Sociología del Arte y las Prácticas Culturales. Departamento de Sociología, Universidad de Chile.

realiza en contacto con su medio ambiente natural y cultural. Este nuevo ideal, que implica escuchar y seguir la “voz” de la propia naturaleza, surge en Centroeuropa de la mano de autores como Rousseau, Herder, Goethe, Novalis, Schelling, Hegel, Coleridge, entre otros. A partir de entonces los sujetos modernos comienzan a imaginarse como diferentes y originales, cada uno con impulsos interiores únicos que requieren consecuentemente, para ser canalizados, de formas irrepetibles.

Tanto la literatura como el arte en general, pasando por la moral, la pedagogía o la política, comienzan a introducir este énfasis sobre la unicidad de cada ser humano, levantando el ideal del “ser fiel a sí mismo” en todos los ámbitos: desde el corte de pelo y la vestimenta hasta la profesión que elijo, pasando por el cultivo del amor de pareja, la música que escucho o el cómo me alimento. Es mi originalidad la que determina cómo tengo que vivir.

Y el quehacer artístico ocupó un lugar central dentro de este romanticismo “expresivista”, por el hecho de que estos románticos consideran al artista como el prototipo del ser humano que logra expresar y articular la voz propia que habita por debajo del intelecto “superficial”. El papel y la tinta, el mármol y el cincel, el lienzo con sus colores o el aire en vibración que emite la voz humana o un instrumento musical son los materiales exteriores gracias a los cuales la vida interior del artista podía manifestarse; nada que ver con el concepto antiguo de arte como *mímesis*, como imitación de la realidad preexistente.

Pero esta noción de vocación individual, única e irrepetible, no estuvo sólo circunscrita al dominio de la persona. También los pueblos [*Völker*] eran imaginados por Herder como poseedores de una identidad nacional y cultural original. Los alemanes no deberían aspirar a imitar a los franceses, sostenía Herder, como era la moda en tiempos del déspota ilustrado Federico el Grande, sino que tenían que mirar hacia adentro y captar todas las posibilidades que entregaba su rica cultura y su sensibilidad artística; si no cabía la imitación, menos aún la imposición violenta. Se explica así que Herder fuera un convencido anticolonialista.

Estas intuiciones románticas o expresivistas llevaron a eruditos, escritores, poetas, incluso a políticos y estadistas, a investigar los orígenes de sus comunidades lingüísticas y culturales; a rastrear mitos, leyendas y poemas épicos perdidos o poco conocidos. La poesía folclórica concitó un interés nunca antes visto. Este nacionalismo original es, como se ve, cultural, y no ha de ser confundido con un nacionalismo étnico o racial. Por eso, Craig Calhoun distingue entre nacionalismo, etnicidad y parentesco. Y Benedict Anderson separa las aguas de modo tajante al considerar que nacionalismo y racismo tienen orígenes completamente distintos.

Así, la nueva apelación al sujeto único, al artista original, no es incompatible con su entronque dentro de una comunidad mayor a él. Bien por el contrario, para Herder y otros pensadores “comunitaristas” de su época, la identidad individual se formaba en vivo diálogo con la cultura donde nacía y crecía. De aquí su crítica (romántica) al atomismo ilustrado anglo-francés de los siglos XVII y XVIII, al mito del estado de naturaleza, esa condición original solitaria del alma humana. Sólo en el contexto de una historia, cultura y lenguaje dados, de un repertorio de valores y prácticas concretas, se posibilita la elaboración de un lenguaje propio, de una articulación única, en fin, de una reflexión que conduzca a una vida auténticamente vivida. La afirmación de la personalidad individual, dialógicamente concebida, no reniega sino que requiere del naciente nacionalismo, entendido como la comunidad identitaria de origen, donde el lenguaje –como horizonte de sentido– ocupa un lugar central.

Tanto el discurso unitario y purista de la identidad nacional (bajo la influencia del Estado moderno y sus necesidades funcionales), como su crítica, que apunta al valor de una diversidad de voces acrisoladas en forma dinámica bajo el fluir de la migración como realidad sociológica milenaria, así como la importancia del artista y su actividad expresiva, son inteligibles y plausibles dentro de una mentalidad característicamente moderna que se ha difundido desde Europa tanto hacia Latinoamérica como hacia otras regiones del mundo.

El siglo XX asiste a varios intentos exitosos de supeditación del arte a un proyecto propagandístico orientado a la configuración de un espíritu nacional encarnado en un Estado nacido como consecuencia de un proceso revolucionario que derribó el orden anterior y trató de implantar en su lugar un nuevo sistema de valores. Sin olvidar el caso de la Revolución mexicana, abordado en el trabajo de Alma Barbosa -que profundiza en la gestación del muralismo que dotó al movimiento revolucionario de 1910 de una perspectiva histórica, indigenista y política-, o del nacionalsocialismo alemán, no cabe duda de que la Revolución rusa constituye la tentativa más radical y longeva: y sobre las manifestaciones artísticas al servicio del régimen soviético o del reformismo que precedió a su colapso versan varios artículos de este número monográfico.

La piedra angular del edificio propagandístico soviético vino procurada por la mitificación de Lenin que llevó a cabo su sucesor en el poder, Josef Stalin, para consolidar la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). La ubicua presencia de Lenin en el discurso de legitimación de los revolucionarios rusos arranca de las circunstancias dramáticas del repentino fallecimiento del “padre de la patria”, elevado a la categoría de héroe imperecedero en la imagería institucional del Estado soviético, como muestra el artículo de Alfonso A. Gracia.

Tal y como señalan González-Díez, Tabuenca y Muñoz de Luna, el propio Lenin había abogado por la divulgación de las consignas políticas redactadas con un estilo telegráfico y sintético, a fin de movilizar una opinión pública en la que había que insuflar el pensamiento único revolucionario. Esos primeros experimentos sirvieron a la ROSTA (la agencia telegráfica rusa) para el adoctrinamiento del pueblo mediante el recurso al cartel político de propaganda, dotado de un lenguaje simple, directo y patriótico.

La descomposición de la URSS y la transición cultural que pusieron en marcha las políticas de *Perestroika* enfrentaron al pueblo ruso a la tarea de replantear su identidad nacional, basada hasta entonces en la ideología soviética. El estudio de Anna Borisova lleva a cabo una aproximación interdisciplinar a la tendencia cinematográfica que surge en ese contexto como heredera del género literario conocido como “realismo grotesco”. El análisis de su discurso fílmico revela su apuesta por un modelo de subjetivación basado en el diálogo entre los enfoques vitales plurales inherentes a la sociedad postsoviética, ofreciendo una alternativa a la unificación nacionalista.

Si el contexto político-social de la Unión Soviética inspira tres de los textos que aquí se reproducen, Alejandra Guijo analiza el proceso de construcción de un nacionalismo cubano crítico con el castrismo a través de *Antes que anochezca*, la dramática autobiografía del disidente Reinaldo Arenas, censurado por el régimen y obligado a un exilio desde el que elabora un discurso de nación visceralmente enfrentado al oficial de la Revolución. El mensaje que Guijo transmite, en la línea de lo argumentado por Edward Said, es la importancia de contrastar el discurso oficial con el de pensadores independientes que, lejos de inscribirse en los moldes canónicos, sustentan un punto de vista transgresor que muestra al vivo cómo el concepto de nación está en disputa, por cuanto se trata de una representación desde la experiencia de los sujetos.

Al mismo espacio americano pertenecen las investigaciones de Macario, Aimaretti y Astudillo. La primera recorre algunas imágenes de paisajes de la pampa en la historia del arte argentino, enlazando enfoques diversos sobre el género del paisaje, sus definiciones, su construcción y su legitimización; y atiende a los usos políticos de esas imágenes, trazadas desde unas perspectivas estéticas y utilitarias concomitantes en buena medida: una cultura urbana; una propaganda nacionalista que propone una identidad argentina acomodada al desarrollo de un Estado nacional moderno; un circuito artístico que empieza a responder a los gustos del público burgués; el propósito de dar conocer la geografía nacional a través de representaciones cartográficas, y figuraciones pretendidamente realistas de experiencias vitales. El trabajo de Aimaretti, centrado en la realidad boliviana, se sirve de un film *-Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966)- para llevar a cabo una inmersión en el mundo indígena y mostrar una representación de la identidad local y del carácter abigarrado de la sociedad boliviana. Por último, el artículo de Astudillo analiza el libro *El espejo humeante* del artista ecuatoriano Eduardo Villacís, obra que recupera los elementos de una exposición museográfica del mismo autor, y cuyo objetivo apunta a problematiza los imaginarios coloniales constitutivos de la modernidad europea, que cobran impulso con la llegada de Colón a América.

Jordano nos transporta a un universo cercano y a la vez distante y complejo, sujeto a múltiples influencias: la ciudad de Tetuán, considerada una de las poblaciones marroquíes con más influencia de la arquitectura andalusí; y se sirve de un edificio emblemático -la Casa Bricha, construida en el último tercio del siglo XIX- como muestra de esa pervivencia del patrimonio artístico de al-Andalus, que forma parte esencial de la identidad tetuaní.

Por lo que se refiere a España, disponemos de cuatro textos que se complementan entre sí. El de Aliaga escoge la figura de Vázquez Díaz como buque insignia del proyecto de recuperación por el nuevo Estado franquista de maestros que ya habían sido consagrados antes de la Guerra civil, mediante el recurso a reportajes y documentales de NO-DO que pretendían oficializar su obra en conexión con los intereses de la política artística emprendida por el aparato franquista. Los dos siguientes artículos apuntan a esfuerzos llevados a cabo, con finalidades muy dispares, para trasladar a la ciudadanía propuestas artísticas identitarias: si J. Mateo Hidalgo se ocupa de la recepción de la modernidad europea en España a través de la formación intelectual de élites impulsoras de misiones pedagógicas, Vadillo atiende a las iniciativas artísticas de carácter popular que se acometen en el País Vasco durante los años setenta de la pasada centuria, como expresión de un espíritu de compromiso colectivo que apuntaba a la definición de una cultura que reflejara la idiosincrasia vasca. Yeste, por su parte, reflexiona sobre el trasfondo ideológico y publicitario de la denominación “Plaza de España”, tan común en el nomenclátor callejero español del siglo XX.

El último estudio que aquí recogemos, procedente de la pluma de Soledad Pérez, busca desentrañar las características inherentes a la institución “casa museo”, y lo hace desde la perspectiva de los modelos organizativos que funcionan en España. Desde ese marco interpretativo se la define como una categoría museística que comporta una forma de visualizar el pasado y de construir el conocimiento histórico.

Al cerrar la breve presentación de este número monográfico, los coordinadores desean expresar su agradecimiento al director de *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, José Luis Crespo, por haber podido aportar nuestro grano de arena a los esfuerzos de profesionales de mucha valía que, con su talento y su dedicación, impulsan una publicación que está convirtiéndose en un importante referente académico y social en los ámbitos de las Bellas Artes y de la sociología de la cultura.